



HAL
open science

Le comique dans la tradition orale et la littérature contemporaine tahitiennes - vision du rire, vision du monde

Goenda Reea

► **To cite this version:**

Goenda Reea. Le comique dans la tradition orale et la littérature contemporaine tahitiennes - vision du rire, vision du monde. Sociologie. Université de la Polynésie Française, 2016. Français. NNT : 2016POLF0005 . tel-04759710

HAL Id: tel-04759710

<https://theses.hal.science/tel-04759710v1>

Submitted on 30 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE LA POLYNÉSIE FRANÇAISE

**ÉCOLE DOCTORALE DU PACIFIQUE
ED 469**

LABORATOIRE E.A.S.T.C.O.

THÈSE

présentée et soutenue publiquement par
Goenda TURIANO épouse REEA

le 1^{er} septembre 2016

en vue de l'obtention du titre de
Docteur de l'Université de Polynésie française en
Département : **Langues, littératures et sciences humaines**
Discipline : **CNU 15 Langues, littératures arabes, chinoises, japonaises,
hébraïques, d'autres domaines linguistiques...**

Spécialité : **Langues, littératures et civilisations polynésiennes**

**LE COMIQUE DANS LA TRADITION ORALE ET LA LITTÉRATURE
CONTEMPORAINE TAHITIENNES :
Vision du rire, vision du monde**

Sous la direction de : Bruno SAURA et Mongi MADINI

JURY

Bruno SAURA , Professeur des Universités, Université de la Polynésie Française	Directeur de thèse
Mongi MADINI , Maître de conférences, Université de Franche-Comté, France	Examinateur
Mirose PAIA , Maître de conférences, Université de la Polynésie française	Examinatrice
Déborah WALKER-MORRISON , Associate Professor, Université d'Auckland, N-Z,	Examinatrice - Rapporteur

Andrée CHAUVIN-VILENO, Professeur des Universités, Université de Franche-Comté, France,
Rapporteur

Nā Steeve, Mayleen 'e Manatea,

Tō'u nā metua iti, tō'ū na teina 'e tō'u tu'āne

Tō'u 'ōpū fēti'i,

Māuruuru

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier mon directeur de thèse Bruno Saura qui, malgré toutes les difficultés rencontrées, m'a fait confiance et soutenue durant ce long périple. Merci pour vos critiques constructives car elles m'ont surtout permis de me dépasser et de donner le meilleur de moi-même.

Ensuite, mes remerciements vont à Mongi Madini, mon co-directeur, qui m'a encouragée, épaulée et accompagnée, surtout lors de la dernière étape. Votre clairvoyance, votre patience et vos encouragements m'ont réconfortée pendant les moments les plus éprouvants de la rédaction.

J'aimerais aussi remercier Mirose Paia et Déborah Walker-Morrison qui me font l'honneur d'être membres de mon jury de thèse et Andrée Chauvin-Vileno d'avoir été rapporteur préalable.

Aux autres membres de mes comités de suivi, Moetai Brotherson et Andréas Pfersman, merci pour ces moments de partage ainsi que pour vos conseils avisés.

Un grand merci à Corinne Mc Kittrick sans qui je n'aurais pu accéder à certaines données pendant mes recherches, Sandrine Lacroix, Josiane Teamotuitau et Mareva Leu pour la tâche si ardue de la relecture.

Merci aussi à Sheila Tchung Koun Tai du Service du Patrimoine Archivistique et Audiovisuel de la Polynésie française pour votre gentillesse et votre bienveillance.

Sans oublier Heremoana Maamaatuaiahutapu, Jacquot Tiatia, Patrick Amaru, *Māmā* Melia, *Māmā* Iopa, Michelle de Chazeaux et Voltina Roomataaroa Dauphin pour les interviews qu'ils ont bien voulu m'accorder.

Soyez tous remerciés pour votre aide durant les différentes étapes de cette aventure.

Māuruuru 'e māuruuru roa !

Avertissements

- Nous utilisons pour les références bibliographiques la norme internationale ISO 690-2 adaptée pour la France dans la norme Afnor Z44-005-2 de 1998.
- Nous avons choisi de présenter les citations comme suit : la première fois, les références bibliographiques sont rédigées entièrement en note de bas de page afin de permettre l'enregistrement des données dans Zotero et ensuite entre parenthèses (auteur, année : page) ou (année : page).
- Les mots en tahitien sont en italiques, sauf les noms, les prénoms et les toponymes. Nous utilisons la graphie de l'académie tahitienne comme norme pour leur écriture.
- Les traductions en langue française sont juxtaposées aux mots en tahitien et mises entre parenthèses.
- Pour permettre une meilleure lisibilité, des extraits de textes, des schémas et des tableaux font partie du corps de la thèse.
- Nous tenons à préciser que nous accédons aux ouvrages de référence *Le Grand Robert de la langue française*, à l'*Encyclopaedia universalis* et au *Trésor de la langue française informatisé* grâce à l'abonnement de l'Université de la Polynésie française. Par conséquent, les adresses URL référencées dans la thèse renvoient à sa page d'accueil.

SOMMAIRE

Introduction	16
PARTIE I : Cadre théorique du comique	30
CHAPITRE 1 : LE COMIQUE OU « CE QUI PROVOQUE LE RIRE ».	32
1.1. Le comique : les théories du rire à travers les siècles en Europe.....	32
1.1.1. L'Antiquité : le rire des laideurs.	32
1.1.2. Le Moyen âge : le rire licite et illicite.	34
1.1.3. La Renaissance : le rire épicurien.	36
1.1.4. Le XVII ^{ème} siècle : la théorie de l'inattendu, du rire supérieur et narcissique. ..	37
1.1.5. Le XVIII ^{ème} siècle : les théories intellectualistes.	38
1.1.6. Le XIX ^{ème} siècle : la théorie de l'incongruité.	39
1.1.7. Le XX ^{ème} et le XXI ^{ème} siècles : le rire social et le risible.....	40
1.2. Les genres, formes, types de comique en littérature.	41
1.2.1. Les genres comiques de la littérature française.....	42
1.2.1.1. La comédie.	42
1.2.1.2. La farce.....	43
1.2.1.3. La sottie	44
1.2.1.4. Le fabliau.....	44
1.2.1.5. L'histoire ou les histoires comiques.....	45
1.2.1.6. Les poésies comiques : les bouts-rimés, les énigmes, les coq-à-l'âne, les épigrammes.	45
1.2.1.7. Le rondeau et le madrigal dramatique : entre poésie, danse et musique.	46
1.2.2. Les formes comiques.....	47
1.2.2.1. Le mot d'esprit : le rire du monde intérieur.	47
1.2.2.2. L'humour : l'économie des affects.....	49
1.2.2.3. L'ironie : bafouer le « correct »	51
1.2.2.4. La parodie – le pastiche : travestir les mots – travestir le style.....	52
1.2.2.5. La satire : dénoncer les maux de la société.	54
1.2.2.6. L'absurde : l'impuissance devant le non-sens des mots.	54
1.2.2.7. Le grotesque : le rire monstrueux.....	55
1.2.2.8. Le burlesque et l'héroï-comique : le rire de la « disconvenance ».....	55
1.3. Les procédés comiques verbaux.....	56
1.3.1. Henri Bergson : répétition, inversion, interférence des séries.....	56

1.3.2. Sigmund Freud : les techniques du mot d'esprit.....	57
1.3.3. Violette Morin : les disjoncteurs du rire.....	58
1.3.4. Patrick Charaudeau : le comique, un acte de discours.	59
1.4. Synthèse du chapitre 1.....	61
CHAPITRE 2 : LE COMIQUE DANS LA TRADITION ORALE TAHITIENNE.	63
2.1. De la tradition orale à une tradition de l'écrit.	63
2.1.1. Concepts théoriques de l'oralité.....	63
2.1.2. Tradition orale et pouvoir politique et religieux aux XVIII ^{ème} et XIX ^{ème} siècles.	66
2.1.3. Les <i>puta tupuna</i> (livres des ancêtres) : un objet transitionnel.....	70
2.1.4. Le statut du comique dans les écrits du XX ^{ème} et du XXI ^{ème} siècles.	72
2.2. Le comique dans la société tahitienne au XVIII ^{ème} et au XIX ^{ème} siècles.....	74
2.2.1. De 1767 à 1819 : les ' <i>arioi</i> , une société au service du comique traditionnel.....	74
2.2.1.1. Le statut du comique dans la société des ' <i>arioi</i>	74
2.2.1.2. Comique, politique et religion dans la société des ' <i>arioi</i>	79
2.2.2. De 1819 à 1842 : l'impact du Code Pomare sur le comique.....	82
2.2.3. De 1842 à 1880 : le comique sous le protectorat français.....	85
2.2.4. De nos jours : le comique et la langue tahitienne.....	86
2.3. Le comique et les genres « de prestige » de la tradition orale.	90
2.3.1. Le comique et les déclamations oratoires : <i>vāna 'a, rautī tama 'i, paripari fenua, fa'atara et fa'ateni</i>	90
2.3.1.1. Les <i>vāna'a</i>	90
2.3.1.2. Les <i>vāna'a tama 'i</i> ou <i>rautī tama 'i</i>	91
2.3.1.3. Les <i>paripari, fa'atara</i> et des <i>fa'ateni</i>	95
2.3.2. Le comique et les récits : les ' <i>ā'ai</i>	97
2.3.3. Le comique et la danse : le <i>pā'ō'ā</i>	98
2.3.4. Le comique et les chants scandés : les <i>pāta'u</i>	99
2.3.5. Le comique et les proverbes : les <i>parau pa'ari</i>	101
2.4. Le comique et les genres « comiques » de la tradition orale.....	102
2.4.1. Les épithètes homériques.	102
2.4.2. Les devinettes, <i>piri</i>	103
2.4.3. Les histoires drôles.....	104
2.4.4. Les comédies.	107
2.4.5. Les ' <i>ūtē 'ārearea</i> (chants comiques).	108

2.4.5.1. Définition et historique.....	108
2.4.5.2. La composition musicale du <i>'ūtē 'ārearea</i>	112
2.4.5.3. La dialectique du <i>'ūtē 'ārearea</i>	113
2.4.5.4. La structure narrative du <i>'ūtē 'ārearea</i>	114
2.4.5.5. La transmission du <i>'ūtē 'ārearea</i>	116
2.5. Synthèse du chapitre 2.....	117
CHAPITRE 3 : LE COMIQUE DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE TAHITIENNE	119
3.1. Contexte historique et social d'une littérature contemporaine tahitienne.	119
3.1.1. L'affranchissement politique et religieux comme prétexte à l'écriture.	119
3.1.2. Écrire en langue tahitienne : une littérature vouée aux gémonies ?.....	124
3.1.3. De la nécessité à affirmer son « autochtonie ».	125
3.2. Le comique en langue tahitienne : un fait trop rare en littérature.	130
3.2.1. Transversalité d'un comique satirique et farcesque dans le Pacifique Sud.....	130
3.2.2. Le comique de l'absurde : le non-sens.	132
3.3. Le comique tahitien et les nouvelles technologies : la diffusion d'un comique en perpétuelle évolution.	132
3.3.1. Les sketches de Matez de l'émission télévisé « LM show » : une méthode de travail à l'ancienne.	133
3.3.2. « Hiro's », « Ra'i et Mana » et « Méga la blague » : des séries comiques à la télévision et sur le web.	134
3.3.2.1. « Hiro's ».....	134
3.3.2.2. « Ra'i & Mana ».....	135
3.3.2.3. « Méga la blague »	136
3.3.3. Le concours du « Tahiti Comedy Show <i>Pūtē 'ata</i> »	137
3.4. Synthèse du chapitre 3.....	138
RÉCAPITULATIF DE LA PREMIERE PARTIE	139
PARTIE II : Cadre méthodologique de la recherche.	141
CHAPITRE 4 : CONTEXTE SITUATIONNEL DE L'OBJET D'ETUDE.	142
4.1. Contexte situationnel du <i>'ūtē 'ārearea</i> au <i>Heiva</i> de Tahiti.	142
4.1.1. De 1880 à aujourd'hui.....	142
4.1.2. Les critères de notation.	146
4.1.3. Des prestations de moindre qualité.	146
4.2. Contexte situationnel des pièces de théâtre.....	147

4.2.1. Le théâtre des années 1970 : la satire du quotidien.....	147
4.2.2. Le théâtre des années 1980-1990 : sur fond de renouveau culturel.	148
4.3. Les entretiens semi-directifs.....	149
4.3.1. Descriptif.....	149
4.3.2. Objectifs	149
4.3.3. Résultats d'analyse.....	150
4.4. Synthèse du chapitre 4.....	152
CHAPITRE 5 : CADRE CONCEPTUEL DE RECHERCHE.	154
5.1. Cadre sémiolinguistique d'analyse pour l'étude des <i>'ūtē 'ārearea</i> de la tradition orale et des pièces de théâtre de la littérature contemporaine tahitienne.	154
5.1.1. <i>Du « sêmeion » à la sémiosis : l'acte de signifier.</i>	154
5.1.2. Dénotation, connotation et comique.....	156
5.1.3. Sémiotique et littérature : vers une sémiotique du discours.....	157
5.1.4. La sémiotique au service du comique.	158
5.2. Cadre psychocritique de l'étude des <i>'ūtē 'ārearea</i> de la tradition orale et des pièces de théâtre de la littérature contemporaine tahitienne.	159
5.2.1. Les tendances freudiennes du mot d'esprit.	159
5.2.2. Psychocritique du genre comique.	161
5.3. Synthèse du chapitre 5.....	163
CHAPITRE 6 : OBJECTIFS, CORPUS DE RECHERCHE ET METHODES D'ANALYSE.	165
6.1. Objectifs.	165
6.2. Corpus d'étude : les <i>'ūtē 'ārearea</i> de 1986 à 2014 au <i>Heiva</i> et les pièces de théâtre <i>Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō</i> et <i>E'ita ia</i>	166
6.2.1. Délimitation.....	166
6.2.2. Période d'analyse.	167
6.2.2.1. Les <i>'ūtē 'ārearea</i> au <i>Heiva</i> de 1986 à 2014.	167
6.2.2.2. Les pièces de théâtre de 1972 - 2011 et 1989.	168
6.2.3. Caractérisations.	168
6.2.3.1. Les chants <i>'ūtē 'ārearea</i>	168
6.2.3.2. Les pièces de théâtre.	176
6.3. Méthodologies plurielles.	178
6.3.1. Analyse sémiolinguistique des corpus.	179
6.3.1.1. Analyse de la manifestation du « contenu ».	179
6.3.1.1.1. Variable 1 : morphologie.....	179

6.3.1.1.2. Variable 2 : syntaxe.....	181
6.3.1.2. Analyse de l'implicite.	188
6.3.1.3. Analyse des procédés comiques.	191
6.3.1.4. Analyse de la « manière de dire ».	194
6.3.2. Analyse psychocritique des corpus.	204
6.4. Synthèse du chapitre 6.....	205
RÉCAPITULATIF DE LA DEUXIEME PARTIE	206
PARTIE III : Résultats de l'analyse de la caractérisation des supports du corpus de recherche	208
.....	208
CHAPITRE 7 : ANALYSE DES 'UTE 'AREAREA	209
7.1. Dimension 1 : caractérisation.....	209
7.1.1. Périodes et quota	209
7.1.2. Signatures et auteurs.....	210
7.2. Dimension 2 : contenu.....	212
7.2.1. Les personnages	212
7.2.2. Les thèmes abordés.	215
7.3. Dimension 3 : forme.....	216
7.3.1. Variable 1 : le « franhitien ».....	216
7.3.2. Variable 2 : les figures stylistiques	220
7.3.3. Variable 3 : les expressions populaires.	222
7.4. Synthèse du chapitre 7.....	225
CHAPITRE 8 : ANALYSE DES PIECES DE THEATRE	227
8.1. Dimension 1 : caractérisation.....	227
8.2. Dimension 2 : contenu.....	227
8.2.1. Personnages	227
8.2.2. Thèmes abordés.....	229
8.3. Dimension 3 : forme.....	229
8.3.1. Variable 1 : le « franhitien ».....	229
8.3.2. Variable 2 : les figures de style	232
8.3.3. Variable 3 : les expressions populaires	234
8.4. Synthèse du chapitre 8.....	236
CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE	237

PARTIE IV : Résultats de l'analyse sémiolinguistique des corpus d'étude.	238
CHAPITRE 9 : ANALYSE SEMIOLINGUISTIQUE DES 'UTE 'AREAREA.	239
9.1. Macrostructure des énoncés du rire.	239
9.2. Microstructure sémio-linguistique des énoncés du rire.	240
9.2.1. De l'implicite dans l'explicite.	240
9.2.1.1. Le phonème /k/.	240
9.2.1.2. Les injures.	241
9.2.2. Les procédés formels de fabrication du rire.	241
9.2.2.1. Les onomatopées allusives.	241
9.2.2.2. Les expressions figées et les figures de style.	242
9.2.3. Les « lieux communs » du comique tahitien.	247
9.2.3.1. Les <i>topoï</i> situationnels.	247
9.2.3.2. Les <i>topoï</i> culturels.	248
9.3. Synthèse du chapitre 9.	255
CHAPITRE 10 : ANALYSE SEMIOLINGUISTIQUE DES PIÈCES DE THEATRE.	256
10.1. Macrostructure des énoncés du rire.	256
10.1.1. La pièce de théâtre <i>Te pe'ape'a hau 'ore a Papa Pēnū 'e Māmā Rōrō</i> de Maco Tevane.	256
10.1.2. La pièce de théâtre <i>E'ita ĩa</i> de John Mairai.	256
10.2. Microstructure sémiolinguistique des énoncés du rire.	257
10.2.1. De l'implicite dans l'explicite.	257
10.2.2. Les procédés formels de fabrication du rire.	258
10.2.2.1. Les figures de style.	259
10.2.2.2. Les expressions figées : les expressions populaires, les chants, les versets bibliques	260
10.2.2.3. La place de la langue française dans le comique.	262
10.2.2.4. Le « franhitien ».	264
10.2.2.4.1. Le calque syntaxique.	265
10.2.2.4.2. La traduction et l'introduction d'un mot ou d'une expression en français ou tahitien dans une phrase tahitienne.	265
10.2.2.4.3. Les figures stylistiques et les expressions.	266
10.2.2.4.4. La prononciation incorrecte des mots.	267
10.2.3. Les procédés discursifs du comique tahitien.	267
10.2.3.1. Les renvois intra et intertextuels.	267

10.2.3.2. Les questions rhétoriques.....	268
10.2.4. Les « lieux communs » du « franhitien ».....	269
10.3. Synthèse du chapitre 10.....	270
CONCLUSION DE LA QUATRIEME PARTIE.....	271
PARTIE V : Résultats de l’analyse psychocritique des corpus d’étude : permanences et alternance.	272
CHAPITRE 11 : PROCESSUS INCONSCIENTS TRANSGENERATIONNELS	273
11.1. Processus psychologiques d’agression.....	273
11.1.1. L’homme pour cible.....	273
11.1.1.1. Le mari soumis.....	273
11.1.1.2. Dénuder l’homme.....	274
11.1.2 La femme pour cible.....	275
11.2. Processus psychologiques rationnels	278
11.3. Processus psychologiques mystiques	278
11.4. Processus psychologiques de respect du sacré.....	279
11.5. Synthèse du chapitre 11.....	281
CHAPITRE 12 : PROCESSUS PSYCHOLOGIQUES SITUATIONNELS.....	282
12.1. L’Autre comme cible.....	282
12.2. Le savoir et le pouvoir occidentaux.....	284
12.3. Les évènements socio-économiques.....	285
12.4. Processus inconscients rationnels.....	286
12.5. Processus inconscients affectifs.....	286
12.6. Synthèse du chapitre 12.....	288
CONCLUSION DE LA CINQUIEME PARTIE.....	289
Conclusion.....	291
BIBLIOGRAPHIE	302
ANNEXES	317
CORPUS : ‘ <i>ŪTĒ ’ĀREAREA</i> LAURÉATS.....	317
CORPUS : PIÈCES DE THÉÂTRE.....	349
ANNEXÉS AU CHAPITRE 1	375
ANNEXE 1.1. ENREGISTREMENT DE TOARAE MAITUI.....	375
ANNEXE 1.2 : ENREGISTREMENT DU <i>PĀ’Ō’Ā NŌ TE VARO</i> (paoa de la pêche à la squille).....	376

ANNEXE 1.3 : COURS DE L'ÉCOLE NORMALE MIXTE DE LA POLYNÉSIE FRANÇAISE DE JEAN-PAUL BERLIER.	377
ANNEXE 1.4. : GRILLE NOTATION 'ŪTĒ 'ĀREAREA HEIVA 2014.....	381
ANNEXÉS AU CHAPITRE 3	383
ANNEXE 3.1. Les élections territoriales 2013	383
ANNEXE 3.2. Épisode 32 de la saison 1 de la série « Hiro's »	385
ANNEXE 3.3. Épisode 1 de la série « Rai & Mana ».....	387
ANNEXE 3.4. Épisode du 26 avril 2016 de la série « Mega la blague »	391
ANNEXÉS AU CHAPITRE 4	392
ANNEXE 4.1. : Entretien semi-directif pour les 'ūtē 'ārearea	392
ANNEXE 4.2. : Entretien semi-directif pour les pièces de théâtre.....	393
ANNEXÉS AU CHAPITRE 6	395
ANNEXE 6.1. : Définition des figures de style (http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/figures-de-style.php).....	395
ANNEXE 6.2. : Définition des figures de rhétorique (http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/figures-de-style.php).....	400
ANNEXE 6.3. : Définition de quelques figures de sons	402
ANNEXÉS AU CHAPITRE 7	403
ANNEXE 7.1. FIGURES DE STYLE PERIODE 1	403
ANNEXE 7.2. FIGURES DE STYLE PERIODE 2	408
ANNEXE 7.3. LES FORMULES, APHORISMES, CHANSONS ET SLOGANS.....	412
ANNEXÉS AU CHAPITRE 8	414
ANNEXE 8.1. ÉNONCÉS MELANGE TAHITIEN – FRANÇAIS (THÉÂTRE).....	414
ANNEXE 8.2. FIGURES DE STYLE.....	425
ANNEXE 8.3. LES EXPRESSIONS POPULAIRES.....	428
ANNEXÉS AU CHAPITRE 9	431
ANNEXE 9.1 : QUELQUES FICHES D'ANALYSE DES 'ŪTĒ 'ĀREAREA DE LA PERIODE 1	431
ANNEXE 9.1.1. : 'ŪTĒ 1986.....	431
ANNEXE 9.1.2. : 'ŪTĒ 1987.....	432
ANNEXE 9.1.3. : 'ŪTĒ 1988.....	433
ANNEXE 9.1.4. : 'ŪTĒ 1989.....	434
ANNEXE 9.1.5. : 'ŪTĒ 1990.....	435
ANNEXE 9.1.6. : 'ŪTĒ 1992.....	436

ANNEXE 9.2 : QUELQUES FICHES D'ANALYSE DES 'ŪTĒ 'ĀREAREA DE LA PERIODE 2	437
ANNEXE 9.2.1. : 'ŪTĒ 2006	437
ANNEXE 9.2.2. : 'ŪTĒ 2008	438
ANNEXE 9.2.3. : 'ŪTĒ 2009	439
ANNEXE 9.2.4. : 'ŪTĒ 2010	440
ANNEXE 9.2.5. : 'ŪTĒ 2011	441
ANNEXE 9.2.6. : 'ŪTĒ 2012	442
ANNEXÉS AU CHAPITRE 10	443
ANNEXE 10.1 : ÉNONCÉS DISJONCTEURS DU RIRE DE LA PIÈCE DE THÉÂTRE <i>TE PE'APE'A HAU 'ORE O PĀPĀ PĒNŪ 'E MĀMĀ RŌRŌ</i>	443
ANNEXE 10.2 : ÉNONCÉS DISJONCTEURS DU RIRE DE LA PIÈCE DE THÉÂTRE <i>E'ITA ĪA</i>	448
ANNEXÉS AU CHAPITRE 11 ET 12	457
ANNEXE 11.1 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE HOSTILE »	457
ANNEXE 11.2 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE HOSTILE » DANS LA PIÈCE DE MACO TEVANE	459
ANNEXE 11.3 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE HOSTILE » DANS LA PIÈCE DE JOHN MAIRAI	460
ANNEXE 11.4. : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE OBSCENE » DES 'ŪTĒ 'ĀREAREA	461
ANNEXE 11.5. : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE OBSCENE » DES PIÈCES DE THÉÂTRE	467
ANNEXE 12.1 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « RÊVES ANGOISSES » DES 'ŪTĒ 'ĀREAREA	468
ANNEXE 12.2 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TABOUS » DES 'ŪTĒ 'ĀREAREA	475
ANNEXES ASSOCIÉS À LA CONCLUSION : TRAVAUX D'ÉCRITURE DES ETUDIANTS DE LICENCE LLCR 2 ^{EME} ANNEE	476

Introduction

Lorsque les missionnaires protestants de la London Missionary Society (L.M.S.) arrivent le 5 mars 1797 dans la baie de Matavai à Tahiti, ils sont loin de se douter de l'impact qu'ils auraient sur les fondements qui constituent la société tahitienne. En quelques deux décennies, l'effondrement du système religieux et politique en place entraîne la perte d'une grande partie des traditions orales¹ auxquelles appartient le comique ou « *le risible volontaire* » que Jean-Marc Defays définit par « *tous stimuli intellectuels qui provoquent les rires parce qu'ils sont intentionnellement préparés et/ou consciemment perçus en rapport avec cet effet*² ». De ce fait, les genres et formes littéraires associés au rire délibéré et qui renvoient à une manière de penser le monde sont également affectés.

Seules quelques bribes du comique volontaire du XVIII^{ème} siècle sont décrites par les Européens, révélant la pensée de ces derniers mais occultant en grande partie celle de l'autochtone. La langue tahitienne est un des seuls moyens d'accéder à la pensée tahitienne, une représentation mentale interne du rire, que Denise Jodelet définit comme une « *forme de connaissance socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social*³ ». Les représentations individuelles, constitutives des représentations sociales, donnent à voir une réalité où les rapports sociaux sous-tendent, entre autres, la transmission intergénérationnelle des savoirs. À défaut d'avoir ces données langagières, que révèlent ces descriptions du comique de la société tahitienne faites par les Européens du XVIII^{ème} siècle ? Quelle réalité intérieure jaillit de la conscience individuelle pour former la conscience collective ?

À l'arrivée des Européens à Tahiti, le comique a un statut privilégié dans la société tahitienne. Les *'arioi*, groupe d'artistes qui voyage d'île en île, usent de la comédie, de la satire politique et sociale, des parodies et des pantomimes pour provoquer un rire qui s'imbrique dans des rituels cérémoniels conditionné par la religion des anciens Tahitiens. Ils représentent les festivités qui accompagnent la venue des dieux sur terre, signifiant

¹ Cela concerne en premier lieu les traditions de nature religieuse. Mais cela va aussi affecter le comique.

² Jean-Marc Defays, *Le comique: principes, procédés, processus*, Seuil, Paris, 1996, p. 8-9.

³ Denise Jodelet, « Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie », *Psychologie sociale*, sous la direction de Serge Moscovici, *Le psychologue*, PUF, Paris, 1997, p. 365.

l'abondance, la fertilité et l'opulence. Pour autant, ils ont aussi pour fonction d'amuser le chef, parfois en montrant à la personne du *ari'i* (chef d'un district ou d'une île) les travers et les défauts⁴ de son exercice du pouvoir.

Ce rire montre une société où le rapport du comique à la religion n'est ni blasphémateur, ni agressif. Il est impensable pour les *'arioi* de faire de la satire religieuse, de remettre en question le divin, de mettre en doute les fondements religieux, d'autant plus qu'ils en sont les dignes représentants. En revanche, la satire politique, ayant pour cible le pouvoir caractérisé par le *arii* (chef), est acceptée, voire attendue, révélant un rapport sceptique et railleur du comique à la politique. La société n'échappe pas non plus à l'œil aiguë de ces artistes : le quotidien, les événements ponctuels sont sujets à rire. Le comique au XVIII^{ème} siècle à Tahiti démontre d'une longue tradition satirique qui peut être moqueuse, contestataire et distanciée⁵.

L'effondrement de la société des *'arioi* au début du XIX^{ème} siècle met fin au rire « institutionnalisé » de la société tahitienne d'antan. Les Tahitiens se voient brutalement privés de cette tradition orale du comique. Ne survit alors que le rire intime des fêtes et des banquets familiaux, provoqué sans doute par les *'ūtē 'ārearea* (chants comiques traditionnels), malgré la répression du code Pomare sous l'impulsion des missionnaires de 1819 à 1842. Visiblement, pour ces derniers, le comique et surtout les « mots du comique » ne sont pas assez importants pour être transcrits⁶. La population tahitienne n'hérite finalement que de ce qui est sérieux aux yeux des Européens.

L'implantation des Français à Tahiti de 1842 (date de la signature du Protectorat) à 1880 (date de l'annexion de Tahiti et de ses dépendances) marque une période où le « comique volontaire » est plutôt le fait des marins lors des fêtes officielles. Banni de la macrostructure du pouvoir qui se met en place, le comique des Tahitiens et en tahitien ne remplit plus entre-autres sa fonction satirique. Il renvoie l'image d'une société muselée, qui perd son regard critique en même temps que sa liberté. Sous la domination des missionnaires

⁴ Voir l'ouvrage écrit par Vilsoni Hereniko publié en 1995 par l'Université de Hawaii (University of Hawaii Press) et l'Institut des Etudes du Pacifique (Institut of Pacific Studies) : *Woven Gods : female clowns and power in Rotuma* sur les *clowns* aux îles Fidji.

⁵ Dans les *fare 'arioi* (maisons d'accueil des *'arioi* qui existaient dans tous les districts) et au moment des grandes cérémonies (intronisation, baptême, naissance...)

⁶ John Orsmond, missionnaire de la L.M.S. à Tahiti dans les années 1840-1850, a souvent recueilli mot pour mot les traditions orales de la noblesse de Tahiti et des Îles Sous-le-vent. Visiblement, cela ne concernait pas les *'ūtē 'ārearea*.

de 1819 à 1842 et de l'État colonial (français) à partir du protectorat puis de l'annexion en tant qu'Établissements Français d'Océanie (E.F.O.), privés du regard critique des *'arioi* puis de leur liberté d'expression sous le régime colonial, les Tahitiens montrent une société passive et muette, qui subit plus qu'elle ne parle ni n'agit. Ces faits confirment l'importance du comique dans une société. Ils dévoilent une réalité qui dément largement les préjugés sur sa pseudo-légèreté et son manque de sérieux.

Paradoxalement, c'est grâce au gouverneur Isidore Chéssé que les *'ūtē 'ārearea* (chants comiques traditionnels) existent encore sur la scène publique, dans le cadre notamment des fêtes de juillet à Tahiti. En effet, au lendemain de l'annexion de Tahiti et de ses dépendances en 1880, il désire célébrer comme il se doit la fête nationale du 14 juillet. Il organise alors des réjouissances et des concours pendant lesquels les autochtones sont invités à manifester leur joie. Ces fêtes officielles vont servir d'espace de transmission des *'ūtē 'ārearea* devant un large public et de générations en génération⁷. Les différents gouverneurs qui se succèdent ensuite organisent les jurys de concours, mettent en place des récompenses et aident aux transports des autochtones pour fêter dignement la commémoration de la prise de la Bastille. Cependant, pourquoi les *ūtē 'ārearea* ne subissent-ils pas de censure des organisateurs des fêtes dans le cadre de l'État ? Que reflète ce chant comique traditionnel de « Tahiti et de ses dépendances » dans le cadre des fêtes annuelles du 14 juillet ? De nos jours, quelle vision du monde du rire offre-t-il ?

Ce n'est qu'au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale qu'un changement sensible a lieu. En effet, la constitution de la IV^{ème} république fonde l'Union française et transforme la colonie en Territoire d'Outre-mer (T.O.M.). Grâce au droit de vote, le Rassemblement des Populations Tahitiennes (R.D.P.T.), premier mouvement anticolonialiste se crée et s'organise sous la bannière de Pouvanaa a Oopa, premier député tahitien. Ce parti politique régentera la vie politique de 1947, date de sa création officielle, jusqu'en 1958, année de l'incarcération de son leader⁸. Par ailleurs, en 1957, les Établissements Français de l'Océanie (E.F.O.), Territoire d'Outre-mer (T.O.M.), deviennent la Polynésie française. Cette dernière acquiert alors son premier statut d'autonomie de gestion en 1957 pour une durée effective d'à peine dix mois. Toutefois, en dépit de ces mouvements politiques qui agitent la

⁷ Les *'ūtē 'ārearea* sont également chantés dans les paroisses protestantes mais ne sont entendus que par leurs seuls membres.

vie publique des Tahitiens, le comique ne s'exprime que dans le cadre intimiste des écoles ou des paroisses lors des rassemblements de jeunes. Il montre une société qui s'acculture, en adaptant par exemple des pièces de théâtre de Molière⁹. Sans doute lui faut-il un espace public privilégié ainsi que des moyens de diffusion plus larges pour retrouver un comique plus satirique !

C'est ce que va permettre l'implantation du Centre d'Expérimentation du Pacifique (C.E.P.) en 1962 puisque la manne financière qui accompagne son installation va déclencher l'installation de la télévision en 1965 et la construction de plusieurs institutions dont la Maison des Jeunes – Maison de la Culture (M.J.M.C.) en 1971. En seulement trente ans, la Polynésie française va connaître des bouleversements politiques et socio-culturels importants. Les émissions venues de France métropolitaine mais également produites localement sont diffusées à grande échelle. C'est dans ce contexte mouvementé que la télévision va servir de tremplin aux personnages de Papa Penu et Mama Roro écrites par Maco Tevane. De ce fait, lorsque la Maison des Jeunes – Maison de la Culture va lancer en 1972 la pièce de théâtre *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* (les querelles incessantes de Papa Penu et Mama Roro), celle-ci va recevoir un accueil très favorable car les Tahitiens connaissent déjà les protagonistes. La Maison des Jeunes – Maison de la Culture devient un espace propice aux représentations comiques notamment¹⁰ et connaît à partir de 1989 un taux de fréquentation record lors du lancement de la pièce *E'ita ia* (Le refus) de John Mairai. Que dévoilent-elles des représentations mentales de cette société en pleine mutation sociétale ? Que nous montre le comique de ces années de bouleversements économiques, sociaux et culturels ?

Le « risible volontaire » traduit une pensée vivante à travers laquelle s'exprime une personne, un groupe, un peuple en se moquant, en critiquant, en parodiant l'autre de manière à rire de et/ou avec l'autre¹¹. La tradition orale, grâce aux *'ūtē 'ārearea* (chants comiques) des fêtes de juillet à Tahiti, et la littérature contemporaine, par les pièces de théâtre de Maco Tevane et de John Mairai, offrent aux spectateurs la possibilité de penser le rire en tahitien et d'en rire. Le comique des *'ūtē 'ārearea*, au travers d'une mélodie traditionnelle connue du

⁹ Selon Bruno Saura dans son ouvrage *Tahiti Mā'ohi* (2008), le presbytère de Papeete posséderait dans ses archives depuis 1951 une adaptation de la pièce de théâtre *Le Médecin malgré lui* de Molière. Elle aurait été écrite par Charles Mai et jouée au collège La Mennais à Papeete.

¹⁰ En 1989, la pièce *E'ita ia* (Le refus) est lancée puis en 1992, *Te manu tāne* (Monsieur l'oiseau), une adaptation du [*Le bourgeois gentilhomme* de Molière.

¹¹ Henri Bergson est un des premiers penseurs du XX^{ème} siècle à mettre en évidence le rire social dans son ouvrage fondateur *Le rire* (1907).

public, et des pièces de théâtre, rend compte d'une certaine légèreté ou d'un ton plutôt inquisiteur, des attitudes ou des comportements d'un peuple. De ce fait, le substrat du comique de ces deux champs d'investigation s'inscrit dans l'essence d'une pensée endogène.

I. Problématique et hypothèses

En Europe, les travaux des théoriciens du rire datent de l'Antiquité. Intrigué par le comique, l'homme cherche à le définir, à le circonscrire pour en démontrer les limites. Il l'étudie sous plusieurs angles, selon plusieurs champs disciplinaires, l'histoire, la littérature, la sociologie, la philosophie, la linguistique, la rhétorique et plus récemment, la sémiolinguistique. Les ouvrages scientifiques sont nombreux et font l'objet d'un questionnement permanent. Des groupes de recherche comme le Corhum¹² se sont constitués afin d'étudier le rire sous tous les angles et d'en publier les résultats.

À Tahiti, les recherches sur le comique manquent véritablement. Hormis les travaux de Jean-François Durban sur la théâtralité du corps en Polynésie française en 1999¹³, ceux de Frédéric Anne Lévêque sur l'humour anglo-tahitien pendant la période de contact au XVIII^{ème} siècle¹⁴ et de Corinne Mc Kittrick sur les *'ūtē* (type de chants traditionnels) en 2006¹⁵, le « risible » volontaire souffre visiblement d'un désintérêt scientifique. À ce jour, il n'existe aucune étude sur les mots du rire en langue tahitienne démontrant une manière de penser le monde, une vision du rire. Par ailleurs, dans un contexte diglossique où la langue tahitienne tend à disparaître¹⁶, il est urgent de mener une telle recherche. L'intérêt de cette étude est de révéler une réalité d'un point de vue interne ainsi que des processus inconscients qui régissent le rire de et dans la société tahitienne. De ce fait, les enjeux de cette recherche sont sociétaux car comprendre le comique, c'est comprendre la société à laquelle il appartient ; culturels, puisqu'il s'agit de considérer un patrimoine immatériel ; et pédagogiques car enseigner le comique permet d'aborder l'enseignement de la langue et la culture tahitienne grâce à des supports plus attrayants.

¹² Association créée en 1987 pour le développement des recherches sur le Comique, le Rire et l'Humour.

¹³ Jean-François Durban, *De la théâtralité en Polynésie française*, Thèse de doctorat, Université de la Polynésie française, 1999.

¹⁴ Frédérique-Anne Lévêque, *L'humour du contact anglo-tahitien: dynamique interactionnelle, discursive et métadiscursive*, Thèse de doctorat, Université de la Polynésie française, 2005.

¹⁵ Corinne Louise Mateata Mc Kittrick, *Te 'ūtē: un chant traditionnel tahitien*, Mémoire de master sous la direction de Jean-Michel Charpentier, Polynésie française, 2006.

¹⁶ Dans son rapport de recherche (2014), « Le tahitien entre l'école et la famille : représentations et pratiques contemporaines des enfants en Polynésie française », Jacques Vernaudeau note une grande déperdition des langues polynésiennes chez les jeunes.

Pour les Tahitiens, le *'ūtē 'ārearea* et les pièces de théâtre de Maco Tevane et de John Mairai sont représentatifs du comique. Ils composent le corpus de la recherche, illustrant respectivement la tradition orale dans le cadre des fêtes culturelles de Tahiti de 1986 à 2014 et la littérature contemporaine tahitienne des années 1970 à nos jours.

Pour tenter de circonscrire l'étude du comique, plusieurs questions se posent en amont : quels sont les fondements du comique de la tradition orale et la littérature contemporaine tahitiennes ? Que révèle la langue tahitienne du rire ? Quels sont les enjeux d'une disparition possible d'un comique appartenant à une langue et une littérature de plus en plus vouées aux gémonies ? Quels sont les processus mentaux qui le régissent ? Comment s'exprime le comique ? Quels sont les outils verbaux et comment s'organisent-ils entre eux ? Qu'en est-il de l'implicite ?

De ce fait, notre problématique s'établit ainsi :

« Quelles dynamiques de « signifiante » et quels processus psychologiques sous-tendent le comique dans la tradition orale et la littérature contemporaine tahitiennes ? »

Ce travail se situera à la croisée de deux champs de recherche :

- le champ sémio-linguistique, qui consiste à relier entre eux les questionnements traitant du phénomène langagier¹⁷. Selon Patrick Charaudeau, ils peuvent être externes lorsqu'on veut définir la logique d'action et l'influence sociale, l'intentionnalité (ici, c'est l'intention comique, le vouloir faire rire) ou internes quand on cherche à définir la construction du sens et du texte. Par conséquent, quel est l'impact des facteurs externes sur le comique ? Quel est le contexte situationnel des corpus de recherche ? Quel est l'impact de l'écrit sur la tradition orale ? Quel est le verbal comique ? Comment les mots sont-ils utilisés pour fabriquer le rire ?

¹⁷ Patrick Charaudeau, « Une analyse sémiolinguistique du discours », [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/Une-analyse-semiolinguistique-du,64.html>, consulté le 4 avril 2016.

- le champ psychocritique, qui consiste à discerner les processus inconscients, les modes de pensée et la personnalité inconsciente de l'auteur comme source de création littéraire. À l'instar de Patrick Charaudeau, il est :

« une façon parmi d'autres d'aborder le discours qui consiste à insérer celui-ci dans une problématique d'ensemble qui tente de relier les faits de langage avec certains autres phénomènes psychologiques et sociaux : l'action et l'influence. Dès lors, il s'agit de traiter du phénomène de la construction psycho-socio-langagière du sens, laquelle se réalise à travers l'intervention d'un sujet, lui-même psycho-socio-langagier. » (1995 : 1)

Comment les auteurs s'inscrivent-ils dans le comique ? Qu'est-ce qui est récurrent ? Peut-on admettre l'existence d'un héritage inconscient commun aux auteurs ? Est-il issu d'un patrimoine culturel tahitien ? Constitue-t-il l'essence du comique tahitien ?

Cette thèse s'inscrit par conséquent dans un cadre conceptuel sémio-linguistique et psychocritique. Il semble important cependant de définir en premier lieu le comique. En reprenant Jean-Marc Defays, nous pouvons pourvoir au besoin pulsionnel de circonscrire le comique, cette notion si volubile tant les limites sont floues et imprécises. Si le comique ou « *le risible volontaire* » regroupe « *tous stimuli intellectuels qui provoquent les rires parce qu'ils sont intentionnellement préparés et/ou consciemment perçus en rapport avec cet effet* », alors le champ d'investigation rassemblera tous les types de comique de la tradition orale et la littérature contemporaine (1996 : pp. 8-9). Il s'agira autant de la satire que de la parodie en passant par l'humour ou l'ironie.

Pour autant, comme l'a établi Joseph Courtès¹⁸, le « *sens du sens* », la « *signifiance* » du comique volontaire engage à considérer la sémio-linguistique comme un moyen pertinent pour passer de l'extéroceptivité à l'intéroceptivité, du monde extérieur au monde intérieur. Il se base sur les lexèmes (ici, ceux qui sont disjoncteurs du rire), les relations entre les différents sèmes (unités de signification) pour aboutir à une compréhension fine des corpus de recherche. Y a-t-il des lexèmes plus récurrents que d'autres ? Offrent-ils des significations sous-jacentes ? Relèvent-elles une spécificité propre à la culture tahitienne ?

¹⁸ Joseph Courtès, *La sémiotique du langage*, Armand Colin, Paris, 2005.

Grâce à Patrick Charaudeau, le cadre énonciatif de tout acte humoristique et de manière générale, de tout acte comique est posé. Pour lui, c'est un acte de discours, soumis à une intentionnalité (celle de faire rire), qui s'inscrit dans une situation de communication dont l'énonciation conduit à décrire la thématique, les procédés langagiers et les effets produits sur le public. Compte tenu de l'importance de la communication dans le cadre d'un concours (ici, celui des fêtes de juillet pour les *'ūtē 'ārearea*) et dans les représentations théâtrales (à la Maison des Jeunes – Maison de la Culture devenue en 1980 Office Territorial d'Action Culturelle - O.T.A.C. -), aborder le comique d'un point de vue discursif paraît plus pertinent. Par conséquent, quelles sont les thématiques de prédilections ? Quelles expressions, quelles figures de style sont récurrentes ? Quel est le rôle du mélange français – tahitien ? À quel élément culturel se réfèrent ces procédés verbaux ? Quels sont les effets sur le public ?

En se basant sur Freud, une lecture psychanalytique des « tendances » des mots ou des expressions disjoncteurs (agressive, obscène, critique et blasphématoire) révélera les processus inconscients en présence. Il est toutefois nécessaire de préciser en quoi les techniques du « trait d'esprit », ces mots et expressions qui « *ouvrent l'accès à un gain de plaisir comique insoupçonné*¹⁹ » peuvent-elles correspondre à l'étude du comique volontaire. Pour Véronique Sternberg, si le comique est intentionnel, c'est que « *l'Art comique se rapproche [donc] du mot d'esprit*²⁰ » et correspond visiblement au « risible volontaire » de Jean-Marc Defays. En somme, le comique volontaire révèle des processus mentaux inconscients.

Quant à la psychocritique, elle est définie par Charles Mauron comme la démonstration des processus inconscients d'un genre littéraire, « *les relations qui n'ont probablement pas été pensées et voulues de façon consciente par l'auteur. La personnalité inconsciente de ce dernier y est donc considérée, mais seulement comme source d'une création littéraire*²¹ ». Le but d'une psychocritique du genre comique est de permettre d'accroître nos connaissances, notre intelligence des grandes œuvres théâtrales de ce genre. Toutefois, est-ce que deux œuvres de deux auteurs différents peuvent servir d'échantillon de recherche ? Y trouvera-t-on des points communs qui peuvent constituer un substrat du

¹⁹ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Gallimard, Paris, 1992.

²⁰ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Flammarion, Paris, 2003, p. 23.

²¹ Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Librairie José Corti, Paris, 1985.

comique ? Ne faut-il pas les coupler avec les pensées inconscientes des auteurs des *'ūtē 'ārearea* ?

Pour tenter de répondre à la problématique, quatre hypothèses serviront de guide dans cette recherche :

1. En superposant les deux genres, le *'ūtē 'ārearea* et les pièces de théâtre de notre corpus de recherche, il est possible d'abstraire le substrat du comique tahitien.

Au delà des frontières entre les genres, un substrat qui sert de support au comique de la société tahitienne rend compte du débat sur les facteurs propres à un peuple et celles universelles. Pour Jean Duvignaud, le « *comique [qui] change de forme et de sens avec les paysages humains différents dans lesquels il est pris, et dans lesquels il puise son aliment*²² ». Nous postulons l'existence d'un comique volontaire propre aux Tahitiens sans pour autant nier un comique universel qui dépasse les frontières.

2. L'étude sémio-linguistique de la langue tahitienne permet d'accéder à la « *signifiance* » qui sous-tend le comique tahitien présent dans les textes de notre corpus de recherche. Il existe une corrélation entre cette « *signifiance* » et le contexte situationnel.

L'analyse du comique verbal reste un des seuls moyens d'accéder à la pensée tahitienne. Elle révélerait les facteurs du rire en relation étroite avec le contexte situationnel et rendrait compte de façons de dire le comique qui n'existent peut-être plus. Il s'agit d'en faire un état des lieux.

3. L'implicite tient une place importante dans les *'ūtē 'ārearea* et les pièces de théâtre, compte tenu notamment de l'importance de la religion chrétienne dans la société tahitienne.

Nous verrons que ce phénomène d'auto-censure est passible d'une approche psychologique relatif au refoulement. (Freud ; Mauron)

²² Jean Duvignaud, *Le Propre de l'homme: histoires du comique et de la dérision*, Hachette, Paris, 1985, p. 16.

4. Il existe une éloquence particulière dans l'art de dire les mots qui font rire. Nous nous interrogerons sur la perpétuation de figures stylistiques de sens que nous aurons au préalable identifié.

Cette dernière hypothèse s'appuie sur les écrits de ces premiers Européens qui trouvaient de l'Art dans le dire des traditions orales. Au XIX^{ème} siècle par exemple, Antoine Moerenhout fait déjà mention de cette éloquence inspirée des métaphores ou des comparaisons avec les éléments de l'environnement naturel tahitien. Il serait pertinent d'établir, s'il y a lieu, une corrélation entre le comique tel qu'il apparaît dans notre corpus de recherche et une catégorie privilégiée de procédés afin de définir une transmission possible des « manières de dire ». La question à se poser serait : si la forme évoluait, elle le ferait par rapport à quoi ?

II. Méthodologie

Deux axes de recherche prédominent dans cette thèse : l'étude de la « signifiante » du comique verbal, qui articule les éléments externes et internes du phénomène langagier et les processus inconscients qui sous-tendent la création des textes dont la finalité est de provoquer le rire. De ce fait, les *'ūtē 'ārearea* et les pièces de théâtre, désignés par les Tahitiens comme les supports de prédilection du comique, constituent les textes principaux de notre corpus de recherche. La démarche méthodologique s'inscrit dans une approche conceptuelle qui réunit le sémio-linguistique et le psychocritique afin de décrire, comprendre, caractériser et analyser le comique à Tahiti. En adoptant la définition du comique de Jean-Marc Defays, les barrières entre les genres et les types de comique tombent, légitimant le choix d'une méthodologie ouverte sur plusieurs champs disciplinaires : la littérature, l'anthropologie, la sociologie, la psychologie.

L'appareil théorico-méthodologique inclut la prise en compte de la documentation locale en langue tahitienne et participe de ce fait à l'approche endogène des aspects de la civilisation tahitienne au travers de sa littérature orale et écrite. Cette démarche semble être un des pivots de la recherche en *Langues et littératures des sociétés* dans le but de produire et de construire des connaissances théoriques et pratiques sur un grand nombre de population. Si le but de la thèse est d'identifier, de définir et de comprendre un objet d'étude aussi complexe que le comique, la langue locale ne peut qu'être un moyen de réduire les facteurs étrangers à son authenticité. Toutefois, une méthode comparative approuvera l'étude privilégiée du comique volontaire dans la littérature scientifique française.

Afin de parvenir à définir un substrat du comique tahitien à l'aide d'approches pluridisciplinaires, l'étude diachronique des *ūtē 'ārearea* (chants comiques traditionnels) et des deux pièces de théâtre précitées s'étend des années 1970 - 1980 à nos jours. Elle associera des données quantitatives à des données qualitatives. Plusieurs variables constitutives de différentes dimensions de recherche seront déclinées mettant en exergue le fond et la forme du comique tahitien. Elle sera enrichie par les entretiens semi-directifs des auteurs, des comédiens et des personnes référentes de l'objet d'étude.

III. Plan

La thèse est composée de cinq parties, elles-mêmes subdivisées en deux ou trois chapitres.

La partie 1 qui regroupe les chapitres 1, 2 et 3 présente les concepts théoriques pour une étude du rapport du comique à la tradition orale et à la littérature contemporaine tahitienne. Dans le but d'établir une analyse comparative, le chapitre 1 rappelle les courants théoriques d'analyse du comique en France ainsi que les genres et formes de celui-ci. Nous définissons ensuite les procédés de fabrication du rire.

Le chapitre 2 précise le contexte historique et socio-culturel du comique à Tahiti au XVIII^{ème} siècle ainsi que les conséquences de l'installation des Européens sur sa perpétuation au XIX^{ème} siècle. Puis, il présente le comique dans les genres littéraires de la tradition orale dans le but de définir la place particulière du *'ūtē 'ārearea*.

Le chapitre 3 étudie le comique dans la littérature contemporaine tahitienne des années 1970 à nos jours. Il définit ensuite les caractéristiques d'une nouvelle forme de comique à Tahiti.

La partie 2 rassemblant les chapitres 4, 5 et 6 précise le cadre méthodologique de l'étude. Le chapitre 4 rend compte du contexte situationnel du *'ūtē 'ārearea* dans le cadre des fêtes annuelles du *Heiva* de Tahiti de 1986 à 2014. Dans un deuxième temps sera établi le contexte situationnel des deux pièces de théâtre *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* (Les querelles incessantes de Papa Penu et Mama Roro) ainsi que *E'ita ia* (littéralement, « Sûrement pas » mais traduit par « Le refus ») de notre corpus.

Le chapitre 5 expose les concepts sémio-linguistiques et psychocritiques de l'analyse. Il établit les dynamiques de signifiante du comique ainsi que les modes de pensée qui régissent les textes des corpus.

Quant au chapitre 6, il détaille les objectifs et le corpus de la thèse en n'omettant point les méthodes et techniques utilisées ainsi que les catégories d'analyse issues d'une approche empirique des disjoncteurs du rire.

Les parties 3, 4 et 5 présentent les résultats d'analyse des corpus. La partie 3 regroupe les chapitres 7 et 8 qui rendent compte des critères généraux (période, quota, titres et auteurs), du contenu en présence (personnages et thématiques) ainsi que de la forme choisie par les auteurs pour dire le comique (mélange tahitien – français, figures stylistiques, expressions populaires et).

Le chapitre 7 détaille les choix littéraires, thématiques et esthétiques qui ont guidé les auteurs des *'ūtē 'ārearea* tandis que le chapitre 8, les pièces de théâtre de notre corpus. Nous tenterons ensuite de décliner les critères transversaux du comique dans la tradition orale et la littérature tahitienne contemporaine.

La partie 4 rassemble les chapitres 9 et 10 et se soucie du sens des mots du comique. Y seront présentés respectivement les résultats de l'analyse des *'ūtē 'ārearea* puis les pièces de théâtre afin d'établir une première synthèse qui pourrait servir à faire apparaître le substrat du comique.

La partie 5, quant à elle, réunit les chapitres 11 et 12 qui servent à l'étude des processus inconscients qui se profilent dans le corpus de recherche. Grâce à ces recherches, un bilan pourra être dressé quant au substrat de nature pluridisciplinaire du comique tahitien.

PARTIE I : Cadre théorique du comique

Si de Sigmund Freud à Véronique Sternberg-Greiner, les théoriciens du rire s'accordent à dire que vouloir définir le comique de manière essentialiste relève presque de la gageure, alors, l'analyser, l'étudier, vouloir le « mettre en boîte » sera toujours sujet à critique. Les acceptions, il est vrai, renvoient clairement cette notion à une approche combinatoire des courants philosophiques, psychologiques, littéraires ou linguistiques. Nous ne pouvons que tenter de circonscrire un thème aussi protéiforme que participant à une même connivence, celle du rire, grâce à des supports appartenant à la tradition orale et à la littérature contemporaine. Nous avons tenu à les distinguer pour rendre compte du caractère diamétralement opposé²³ qui subsiste encore entre une oralité transmise de génération en génération et un texte dont exsudent les codes propres à l'écrit. Le but dans cette première partie réside dans la mise en place d'un cadre théorique de recherche qui étudie le rapport du comique à la tradition orale et à la littérature contemporaine tahitienne.

Le chapitre 1 présente les courants d'analyse du comique en France. Ils nous aideront à établir un socle conceptuel de recherche comparatif entre l'existant et l'objet d'étude. Nous étudierons ensuite les différents genres et formes du comique pour cerner ceux propres à l'art des mots de la société tahitienne. Nous invitons le lectorat à se référer aux ouvrages traditionnels concernant les différents types de comique (de mots, de gestes, de personnage, de situation etc.) Notons qu'il est également nécessaire de distinguer les procédés de « fabrication » du rire définis par les théoriciens.

Le chapitre 2 aborde la place du comique dans le panel des genres de la tradition orale tahitienne, en précisant le contexte situationnel historique et social de son émergence ainsi que les conséquences d'une influence extérieure sur sa perpétuation. Nous introduisons des réflexions portant sur la société des *'arioi*, ces artistes et serviteurs du culte du dieu Oro qui parcouraient les territoires des anciennes chefferies de Tahiti²⁴ et des autres îles dans le but de distraire et de faire rire la population. Nous analysons aussi de manière transversale le comique dans les genres de prestige et les genres comiques de la tradition orale.

²³ Aujourd'hui, l'écrit est la base de toute représentation folklorique et devient complémentaire de cette tradition orale. Nous développerons cet aspect dans la section 2.1.3.

²⁴ Les territoires des anciennes chefferies sont devenus des « districts » au XIX^{ème} siècle et de nos jours, des « communes ».

Le chapitre 3, quant à lui, s'intéresse au comique de la littérature contemporaine tahitienne, sur fond de renouveau culturel de la fin des années 1970-1980. Nous envisagerons la logique de ses principales évolutions en cours.

CHAPITRE 1 : Le comique ou « ce qui provoque le rire ».

Dans ce premier chapitre, nous présenterons les différents courants qui ont jalonné les siècles dans le but de nous approprier les réalités du rire. En nous aidant de l'ouvrage *Le rire* d'Éric Smadja²⁵ ainsi que de l'étude du comique par Jean-Marc Defays, nous retiendrons dans cette analyse quelques grandes théories. Ces auteurs nous permettront de définir l'origine et les approches du rire de l'Antiquité jusqu'à nos jours (section 1.1). En deuxième lieu, l'étude des procédés devient primordiale pour appréhender les rouages du comique tahitien (section 1.2.). Enfin, si l'on considère comme Jean-Marc Defays que le comique concerne tous les *stimuli* qui provoquent le rire, alors le mot d'esprit, l'humour, l'ironie, la parodie, la satire, l'absurde, le burlesque et le grotesque en sont par conséquent, sans distinction aucune, des constituantes (section 1.3.). Une acception de tous ces concepts nous aidera ensuite à mieux apprécier les supports des corpus choisis pour l'étude du comique.

1.1. Le comique : les théories du rire à travers les siècles en Europe.

1.1.1. L'Antiquité : le rire des laideurs.

Dans l'Antiquité, l'homme riait de la « laideur » de l'autre, qu'elle soit physique, morale ou intellectuelle. Aristote par exemple réduisait le comique à une « *partie du laid* », caractéristique des personnages de statut inférieur²⁶. La Cité se devait d'être un idéal, un lieu où « *la beauté des convenances intègre l'utilité, la fonctionnalité, l'ordre, l'harmonie des formes corporelles, gestes, paroles de même que celles des idées, la juste mesure et la maîtrise en toute chose, la décence, donc la pudeur* », ne laissant que très peu, voire aucune place, à la laideur, quelle qu'elle soit. (Smadja : 12) Les hommes libres de la Cité aspiraient tous à ces idéaux. Vu sous cet angle, le comique paraît étriqué et confiné dans un champ suscité essentiellement par le poids des principes moraux. Aristote se positionne du point de vue du rieur. Le comique, pour lui, n'est possible que sans douleur ni destruction, sans gravité aucune ; autrement, le rieur tomberait dans l'engagement et la participation envers la victime. L'effet serait donc inverse et le sérieux prendrait le pas sur le rire.

²⁵ Eric Smadja, *Le rire*, collection Que sais-je ?, Presses universitaires de France, Paris, 1993, 2^{ème} édition, 1996.

²⁶ Aristote, *La poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot [et al.], Éd. du Seuil, Paris, 1980, pp. 37-49.

Pour Platon, le plaisir du rire se mêle parfois de douleur, notamment dans le cas du « ridicule », cette illusion que l'on a de sa propre personne dans le domaine de la fortune, du corps et de l'esprit et, lorsqu'il est perçu par l'autre, le rire devient moquerie. Que l'autre se voit riche, beau, et intelligent et que nous le voyons pauvre, laid et sot, constitue alors un objet risible. Si cette fausse opinion apparaît chez l'ennemi, elle est légitime. En revanche, si elle est présente chez des amis, elle se charge de ridicule, devient indigne d'eux pour n'être que l'apanage des fous, des bouffons, des méchants et des esclaves. En critiquant l'*Illiad*e d'Homère, Platon note le rire indigne des dieux et par extension, des chefs d'États, des dirigeants, des âmes nobles et des personnes libres. Il ne peut être que le fait de tout individu inférieur et serait même dangereux pour la Cité. Dans son Livre III, *La République*, Platon définit le comique par la méconnaissance de sa personne, de ses laideurs physiques, intellectuels ou morales. Est risible celui qui pense être plus intelligent, plus beau, plus riche qu'il ne l'est en réalité. La victime, ignorante de son état, devient sujet comique pour l'autre du fait de cette naïveté. Cette méconnaissance est indolore puisque l'individu se complaît dans un état connu seulement de l'autre. Ce comique ne blesse pas la victime du rire.

Les philosophes Cicéron et Quintilien ont analysé le risible et le rire dans leurs ouvrages respectifs *De oratore*²⁷ et *Institutio oratoria*²⁸. Le premier distingue le comique de l'orateur comique, des bouffons ou des mimes, tentant de le circonscrire dans le champ de l'éloquence. Là où Aristote passait sous silence la nature même des laideurs, Cicéron précise qu'il s'agit de l'« avarice, [de l'] hypocrisie, [de la] vanité ou [de l'] orgueil », ce que Castiglione et Montaigne au XVI^{ème} siècle qualifient de « vices ordinaires », constitutifs de la typologie des personnages les plus célèbres de Molière : l'Avare, Tartuffe ou Monsieur Jourdain²⁹. Les défauts moraux et physiques s'imposent à nouveau comme objets risibles, ces sujets étant des prescriptions, alors que la misère comme la perversité extrême deviennent des thèmes prohibés. Le comique dans l'art de l'éloquence se restreint aux vices moraux et physiques, ceux-ci s'imposant comme des sujets inhérents au comique. Cicéron décrit également les plaisanteries comme étant l'arme du ridicule, la théorie de l'agressivité servant comme un moyen défensif et offensif face à une injustice sociale donnée.

²⁷ Cité par Smadja : Cicéron, *De oratore, De l'orateur*, livre II, tome I.

²⁸ Cité par Smadja : Quintilien, *Institutio oratoria, De l'institution oratoire*, livre VI, 3, III (*De Risu*).

²⁹ Quentin Skinner, « La philosophie et le rire », trad. Muriel Zaghera, *L'École des Hautes Études en Sciences Sociales*, 2009, [en ligne], <http://cmb.ehess.fr/54>, consulté le 22 mars 2015.

Le comique de mots consiste à « railler les défauts d'autrui, relever avec esprit les nôtres, jeter du ridicule par une comparaison plaisante, déguiser nos pensées par l'ironie, laisser échapper des naïvetés, reprendre les sottises de nos adversaires³⁰ ». Quant au comique mimo-gestuel ou au comique de caractère, ils se rapporteraient à une anecdote où, soit l'on « représente au naturel le caractère de certains personnages, soit [que] par une imitation rapide, on livre quelques-uns de leurs défauts à la risée publique³¹ ». Les discours de Cicéron et de Quintilien s'inscrivent dans la tradition antique, lorsque pour les Grecs le rire, par le ridicule agressif, engendre du plaisir, teinté toutefois d'un sadisme évident. Dans son traité *De Oratore* sur l'art de l'éloquence, Cicéron confirme que « la cause principale, sinon unique du rire, est le genre de remarques qui relèvent ou désignent, d'une façon qui n'est pas en soi inconvenante, quelque chose qui est en soi inconvenant ou indigne³² ». Cette théorie est reprise par Quintilien dans son traité antique *Institutio oratoria*, pour qui « ridere est deridere », rire est dérision puisque « quand nous rions, nous nous glorifions par rapport à autrui parce que nous nous sommes rendu compte que, comparés à nous-mêmes, il souffre d'une faiblesse ou d'une infirmité méprisable³³ ». Le rire pour réprover profite à la morale car il classe les défauts et les vices dans ce qu'il ne faut pas faire, ce qui n'est pas bien. Il profite également à la répartie politicienne car il rend les adversaires inférieurs et faibles.

1.1.2. Le Moyen âge : le rire licite et illicite.

Dans le Haut Moyen Âge, le rire, chargé d'érotisme³⁴ et de connotations diaboliques, était réprimé. Le comique ne pouvait de ce fait pas réellement exister. Pourtant, dans les monastères, les *Joca monachorum*, recueils de devinettes relatifs aux histoires de la Bible laissent entrevoir un comique de mots ludique, presque enfantin. Cette ambiguïté révélée dans ces questions et réponses fait sourire plutôt que rire et participe à la mémorisation des préceptes bibliques. Ils constituent une rupture de la répression monastique du rire et du comique, au sein même de la communauté des moines. Apprécions quelques questions et réponses de ces recueils datant du IX^{ème} siècle³⁵ :

³⁰ Op. cit.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Op. cit.

³⁴ En effet, le rire est lié au corps par la bouche

³⁵ Cité par Smadja : Jacques Dubois, « Comment les moines du Moyen Age chantaient et goûtaient les Saintes Écritures », in *Le Moyen âge et la Bible*, sous la direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon, Éditions Beauchesne, Paris, 1984, pp. 264-265.

« Qui cum asina locutus est ? Balaam propheta.
Qui parla avec une ânesse ? Le prophète Balaam.
Qui asinas querendas regnum invenit ? Saül
Qui en cherchant des ânesses a trouvé un royaume ? Saül »

Le Moyen Âge central, au travers des écrits de Saint Thomas d'Aquin, voit une condamnation de « tout ce qui dans les affaires humaines, va contre la droite raison. Or il est contraire à la raison d'être un poids pour les autres : par exemple, lorsqu'on est incapable d'être plaisant, et qu'on ruine même le plaisir des autres³⁶ ». La laideur consiste alors en un caractère sombre, sans complaisance, qui perturbe même la vie des autres. Pour Saint Thomas, le rire et le comique participent au bien-être et au repos de l'âme suite au travail intellectuel. Toutefois, il pose les conditions de réalisation de ce plaisir : le comique licite constitue le « rire avec l'autre » tandis que le comique illicite, le « rire de l'autre », la moquerie et la dérision étant des péchés en paroles. Guidé par ces prescriptions, le comique se teinte de restrictions, souvent déclencheurs par la suite d'excès car revêtus du goût du péché.

Jacques Le Goff³⁷, spécialiste du Moyen Âge, précise que dans le Bas Moyen Âge, le peuple glisse vers la libération du comique, annonçant d'emblée les conceptions épicuriennes de la Renaissance. Le rire devient même, pour Mikhaïl Bakhtine, blasphémateur et irrévérencieux lors du carnaval³⁸. La ville peut accueillir le rire dans les rues, abolissant les écarts sociaux et le *veto* imposé par l'Église tant que le lieu et le moment restent ceux imposés par les autorités. Pour autant, l'ambivalence des positions de l'État et de l'Église concernant le rire et le comique démontre encore une fois leur complexité. Le comique reflète la vision d'une hiérarchie politique et religieuse inversée dont les statuts respectifs peuvent être bafoués.

Les Pères de l'église chrétienne se trouvent parmi les réprobateurs du comique et du rire. Perçus comme des objets agressifs, ils revêtent une dimension sadique dans la mesure où ils deviennent outils permettant aux hommes de s'élever mais également de rabaisser l'autre. En définitive, le comique licite (rire avec) et illicite (rire de) des moines s'inscrivent dans la tradition philosophique des penseurs grecs et latins qui le réprouvent, celle de la supériorité.

³⁶ Cité par Smadja : Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, II-II, question 168, article 4, réponse.

³⁷ Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Age », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, [en ligne], 2009, URL : <http://ccrh.revues.org/2918> ; DOI : 10.4000/ccrh.2918, 2009, consulté le 06 octobre 2013.

³⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Bibliothèque des idées, éditions Gallimard, Paris, 1970.

Le comique des mots par la moquerie est péché car il fait du mal à l'autre. Mais il laissera finalement la place au rire joyeux, thérapeutique et épicurien de la Renaissance.

1.1.3. La Renaissance : le rire épicurien.

La Renaissance fut une période où le peuple voulait oublier l'obscurantisme moyenâgeux. Pour cela, la conception épicurienne se retrouve à son apogée dans la vie de l'individu et dans la société française. Le rire devient un élément indispensable à un peuple qui aspire au bien-être et au plaisir, voire au faste. De manière générale, le rire engendre un bien-être, une régénération d'un capital santé, issus d'une tradition épicurienne née à la Renaissance avec Rabelais, pour qui « vivre en paix, joie, santé, faisant toujours grande chère » devient un idéal de vie ou Montaigne lorsqu'il aime et entretient la vie selon la morale épicurienne. De nos jours, la gélothérapie use de cette fonction thérapeutique du rire pour soigner des patients atteints de maladies liées au stress notamment. Des associations du rire se sont constituées pour pallier les désagréments d'une vie angoissante de citoyen. Lorsque survient le rire, endorphines et morphines naturelles sont produites par le cerveau, comme l'a prouvé la science. Il est un anti-douleur, un calmant participant aussi au bien-être des enfants dans les hôpitaux.

Les pièces de théâtre de la période de la Renaissance ont essentiellement pour thème les amours contrariées d'une jeune fille, calquées sur celles de l'Antiquité. Le comique Rabelaisien, quant à lui, se veut être joyeux et sans soucis, jouant avec la parodie, la satire, la grivoiserie et les jeux de mots. S'agissant de Montaigne, son aversion pour l'abstraction le conduit à définir l'Homme par la description de choses quotidiennes vécues par celui-ci dans un style qu'il qualifie lui-même de « *comique et privé*³⁹ ». Les métaphores, les figures de style et les jeux de mots lui servent à rendre accessible son texte plutôt qu'à un exercice littéraire. Ce qui fait rire et qui est constitutif de l'homme se joue tout simplement de manière quotidienne, dans les choses les plus banales de sa vie.

³⁹ Cité par Eric Smadja : Michel de Montaigne, *Essais*, « Considérations sur Cicéron », Livre I, chapitre XL.

1.1.4. Le XVII^{ème} siècle : la théorie de l'inattendu, du rire supérieur et narcissique.

C'est en premier lieu la littérature médicale qui introduit le concept d'*admiratio*, d'admiration, lorsqu'en 1546, Girolamo Fracastoro dans son *De sympathia* souligne l'origine du rire dans la surprise, car « *l'inattendu produit l'admiration, l'admiration produit la joie, et c'est la joie qui nous fait rire*⁴⁰ ». René Descartes (1596-1650), lorsqu'il décrit l'*admiratio* dans son traité *Les passions de l'âme*⁴¹, insiste sur l'aspect physiologique du rire⁴², lorsque des influx nerveux, les « *esprits animaux* » engendrés « *par quelque légère émotion de haine, aidée par la surprise de l'admiration* » sont poussés par le sang « *vers le cœur [...] et que les poumons* » poussent les muscles du diaphragme, de la poitrine et de la gorge : *au moyen de quoi ils font mouvoir ceux du visage... et ce n'est que cette action du visage, avec cette voix inarticulée et éclatante, qu'on nomme le ris* ». Il décrit ainsi les effets physiologiques produits par l'admiration mais aussi l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse sur l'homme et les implications sur son comportement. Il devient précurseur de la neuropsychologie.

Pour Baruch Spinoza (1632-1677), le rire, contrairement à ce qu'en disent les théories du Moyen-Âge⁴³, se trouve en Dieu, qui est lui-même la Nature. Panthéiste et athée, sa théorie révolutionnaire et influence les penseurs de son temps dans le sens où pour lui, le *conatus* humain, qui consiste à persévérer dans son être et à développer de préférence ce qui est bon pour l'homme, a pour origine le *conatus* divin, ce qui se trouve dans les lois de la nature. Le rire se place, comme l'amour, le plaisir et la plaisanterie, dans ce qui est bénéfique pour l'homme. En revanche, la haine, la colère, le mépris, la moquerie et la raillerie sont des maux humains et il est impératif de les bannir de notre être pour notre bien.

Le rire pour Thomas Hobbes (1588-1679) consiste d'abord en l'expression faciale d'une émotion qui est la joie causée par la surprise de l'inattendu. Par ailleurs, le rire devient « *sudden glory*⁴⁴ » car « *il est toujours question de se glorifier par rapport à autrui, de sorte que lorsqu'on rit de vous, on se moque de vous, on triomphe de vous et on vous méprise*⁴⁵ ».

⁴⁰ Cité et développé par Quentin Skinner, *op.cit.*

⁴¹ Cité par Eric Smadja, *op.cit.*

⁴² Cité et développé par Quentin Skinner, *op.cit.*

⁴³ Théorie selon laquelle Jésus ne rit pas et par conséquent, le rire n'est pas divin.

⁴⁴ Gloire soudaine

⁴⁵ Cité par Eric Smadja, *op.cit.*

Le rire entretient un lien étroit ambivalent avec la gaîté mais également avec la douleur engendrée par la moquerie, la raillerie, le mépris ou encore le sarcasme. Il s'apparente toujours à un sentiment de joie, de plaisir qui se teinte cependant de mépris et de sanction lorsque l'autre extériorise le spectacle de ses faiblesses, de ses anomalies, de ses difformités, qui investissent le ridicule.

Les penseurs comme Girolamo, Descartes et Hobbes soulignent le caractère nouveau mais surtout inattendu de l'objet risible. En effet, ce qui est ancien ne peut produire le rire, dans la mesure où le rieur connaît déjà la nature du comique. Ainsi, on rit de ce à quoi on ne s'attendait pas, une réaction intellectuelle et une analyse cognitive du rire. De l'inattendu apparaît ensuite le sentiment d'admiration puis de joie face aux *stimuli* intellectuels déclencheurs du rire, théorie qui sera reprise et développée par Emmanuel Kant au XVIII^{ème} siècle.

Thomas Hobbes, en s'inscrivant dans la tradition des philosophes grecs et latins, décrit le rire comme un outil d'agression de l'autre mais surtout de dévaluation et de dégradation. Le rieur éprouve du plaisir en voyant l'autre déprécié et réduit à un état inférieur à son statut. Toutes les laideurs physiques, intellectuelles, morales, sociales deviennent objets risibles. Le rire narcissique, ce rire de vanité est produit par l'idée que l'on se fait de notre supériorité sur l'autre à cause de ses insuffisances.

1.1.5. Le XVIII^{ème} siècle : les théories intellectualistes.

Lorsque Voltaire publie ses contes philosophiques de 1747 à 1774⁴⁶, le choix du genre n'est pas anodin car il voulait donner son opinion sur la société de son temps tout en évitant la censure et le rejet par le public d'un livre « trop sérieux ». Il satisfait aux caractéristiques propres au conte en narrant des événements imaginaires sur un ton plaisant et divertissant mais également en lui conférant un but, une influence morale salutaire. La satire et l'ironie lui servent d'armes pour aborder des sujets tels que l'esclavage ou l'inégalité des sexes. Voltaire prône le rire comme un objet positif pour l'homme et n'adhère pas à la théorie du rire supérieur.

⁴⁶ Zadig ou la destinée en 1748 et Le taureau blanc en 1774

Quant à Emmanuel Kant (1724-1804), il insiste singulièrement sur le rire de l'absurde. En effet, les représentations que se fait une personne des plaisanteries et la joie qui se répercute dans le corps pour s'épanouir ensuite dans le rire soulèvent l'apparition du caractère illogique, déraisonnable et irrationnel de la chose que l'esprit attendait. Il associe le rire à « *une émotion qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente* » (Defays, 1996 : 17) lorsqu'en effet, il s'agit dans une scène humoristique d'appliquer une chute à une histoire qui produira l'hilarité si elle est décalée de la réponse attendue. Comme Voltaire, il approuve le rire dans l'existence de l'homme, en lui conférant une fonction thérapeutique.

1.1.6. Le XIX^{ème} siècle : la théorie de l'incongruité.

Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, Arthur Schopenhauer (1788-1860) précise que le ridicule naît de la « subsumption paradoxale et conséquemment inattendue d'un objet sous un concept qui lui est par ailleurs hétérogène, et le phénomène du rire révèle toujours la perception subite d'un désaccord entre un tel concept et l'objet réel qu'il sert à représenter, c'est-à-dire entre l'intuitif et l'abstrait ». Pour illustrer son propos, il présente plusieurs exemples dont voici l'un : « Au théâtre de Berlin on avait sévèrement interdit toute improvisation. Unzelmann devait paraître à cheval sur la scène. À son arrivée sur le proscenium, le cheval laissa tomber une crotte. Cet incident égaya fort le public, mais l'hilarité fut à son comble, quand Unzelmann dit au cheval : « Que fais-tu donc ? Ne sais-tu pas qu'il est interdit d'improviser ? » (Schopenhauer, 2004 : 774). Le syllogisme, dont la première proposition correspondrait au concept générique s'oppose à la deuxième par son caractère inattendu. Il apparaît comme une inadéquation, un décalage entre ce qui doit « être » et ce qui est « fait ».

Herbert Spencer (1820-1903) et Alexandre Bain (1818-1903) révolutionnent la philosophie en proposant une théorie qui décrit davantage le rire neurophysiologique. En effet, il s'agit de mettre en évidence le relâchement des muscles qui survient après une tension nerveuse intense affiliée à une humeur produisant ensuite un mouvement facial du visage : le rire. Spencer sera le premier à insister sur le rôle d'auto-ajustement du corps, quel que soit l'environnement extérieur grâce au rire. Celui-ci permet de conserver son équilibre en dépit des troubles extérieurs. La théorie de l'incongruité s'inscrit dans la tradition des théories intellectualistes : celles du contraste, de la détente ou encore de la décharge nerveuse.

Associée aux autres théories de l'Antiquité jusqu'au XIX siècle, elles complètent les connaissances concernant le rire et par extension le comique. L'aspect neurophysiologique place l'étude du rire dans un domaine autre que ceux abordés jusqu'alors, en n'en soulignant que le mécanisme psychophysiologique, sans chercher à définir une causalité possible.

1.1.7. Le XX^{ème} et le XXI^{ème} siècles : le rire social et le risible.

Henri Bergson est l'un des premiers penseurs du XX^{ème} siècle à définir les mécanismes du rire par « *le mécanique plaqué sur du vivant* ». Cette théorie remarque l'anomalie comme déclencheur principal du rire. Gérard Genette surenchérit dans son livre *Figures V* en 2002 en insistant sur « *l'interprétation subjectiviste de la formule bergsonienne, celle qui rend compte, à la fois, de ce qu'on puisse rire de tout, et de ce que nul ne puisse prédire à coup sûr qui rira de quoi – sans refuser à quiconque le peu enviable droit de ne jamais rire de rien.* » Dans ce triptyque rieur (on, qui, quiconque), rire et comique (tout, quoi, rien), la subjectivité individuelle prend tout son sens. Le comique est si volubile, instable et changeant qu'on ne peut se résoudre qu'à un « *parti pris subjectif*⁴⁷ ». Comme Jean Sareil le souligne dans *L'Écriture comique*⁴⁸, le comique « est ce qui me fait rire ». En effet, nous ne rions pas forcément de ce que l'autre rit car les référents culturels auxquels renvoie le comique de mots et de situation pour ne prendre que ces deux exemples ne sont pas compris. Par ailleurs, la subjectivité collective, rire avec l'autre, diffère d'un peuple à un autre mais également d'une époque à une autre.

De même, pour Véronique Sternberg-Greiner, le comique se définit par une « *anomalie perçue avec distance par le sujet riant, et sans conséquence grave pour l'objet (la victime) rire*⁴⁹ ». En se basant sur les théories diverses de l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui, elle met en relief trois principes relatifs au comique : le décalage, l'innocuité et la distance. Que Bergson cite la raideur comme cause du rire, et Schopenhauer l'incongruité entre un concept et l'objet réel, c'est bien l'anomalie qui produit le comique. Par ailleurs, l'innocuité est une condition indispensable au rire car le rieur rira si la situation n'est pas tragique. Le talent de l'artiste sera de suggérer au spectateur que le dénouement est heureux et que la situation n'est

⁴⁷ Cité par Jean-Marc Defays, *Le comique : principes, procédés, processus*, Seuil, Paris, 1996, p. 5

⁴⁸ Jean Sareil, *L'écriture comique*, Presses universitaires de France, Paris, 1984.

⁴⁹ Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, éditions Flammarion, Paris, 2003, p. 17.

pas grave. Et enfin, le désengagement permet au rieur de prendre de la distance pour mieux apprécier les effets du comique.

Jean-Marc Defays désigne par « *risible* » une zone intermédiaire entre le comique et le rire, dans laquelle il situe le rire involontaire et volontaire. Il définit empiriquement le rire, réaction physiologique de l'homme, par l'expression « *des mouvements particuliers du visage [...], accompagnés d'expirations saccadées plus ou moins bruyantes, une impression de gaieté, provoquée par quelque chose de plaisant, de comique ou qui paraît tel*⁵⁰ ». Il peut être non euphorique, provoqué par un *stimulus* social (politesse, dédain, bienveillance), ou euphorique, spontané ou provoqué par des chatouillements, l'alcool ou un *stimulus* intellectuel. Ce dernier exemple constitue le « *risible* » conditionné par le comique de la vie, involontaire alors que le comique reste volontaire. Ainsi, pour Jean-Marc Defays, l'intention est constituante de cette zone.

C'est également cette perspective du comique que nous adopterons dans cette thèse, en raison d'une définition qui se veut concise et pertinente. Nous précisons ne nous intéresser qu'au rire provoqué par le comique, ce risible intellectuel complexe et vaste qui donne à rire.

1.2. Les genres, formes, types de comique en littérature.

En littérature, les genres du comique présentent un panel qui conduit le chercheur à s'interroger en premier sur la notion de genre, en le distinguant des formes et des types de comique. Ces classes génériques, utilisées de manière très fréquente dans l'analyse et l'exploitation des textes, servent à toute personne s'initiant à la littérature et restent essentiels au lectorat commun. En choisissant un livre, les questions relatives au classement préoccupent tout autant le lecteur que l'auteur, l'histoire ou le style. Mais, la théorie littéraire, à partir du XX^{ème} siècle réfute la notion de genre, de forme ou de type. La notion de classement souffre alors du déni des théoriciens jusqu'à ce que des penseurs comme Gérard Genette le remette sur le devant de la scène littéraire.

⁵⁰ *Le Grand Robert de la langue française*, [en ligne], Paris, première édition 1989, révisée en 2005, 2007, 2013, <http://gr.bvdep.com.ezproxy.upf.pf/>, consulté le 23 novembre 2014. Nous tenons à préciser que nous accédons au dictionnaire grâce à l'abonnement de l'Université de la Polynésie française. Autrement, l'adresse URL est <http://www.lerobert.com/espace-numerique/enligne/le-grand-robert-de-la-langue-francaise-en-ligne-12-mois.html>.

Véronique Sternberg-Greiner précise que les genres comiques se caractérisent par « toutes les formes littéraires, identifiables par des marques esthétiques stables, dans lesquelles la production d'effets comiques apparaît comme essentielle » (2003 : 225). Elle dissocie les genres littéraires reflétant une importance qualitative et quantitative de ceux qui traitent de manière plaisante des formes ordinairement sérieuses. La première catégorie regroupe les comédies, les farces, les fabliaux, les contes facétieux et les histoires drôles tandis que la deuxième, les épigrammes, les rondeaux, les madrigaux, les chansons...

Les formes du comique quant à eux rassemblent le mot d'esprit, l'humour, l'ironie, la satire, la parodie, le burlesque, le grotesque et l'absurde. Elles obéissent à des règles et des normes établies mais difficilement décelables. Cette section distinguera au mieux les différents genres du comique pour cerner ceux propres à la tradition et la littérature contemporaine tahitienne (chapitre 2 et 3). Les types de comique sont souvent confondus avec les formes de comique. Toutefois, nous retiendrons pour cette dernière catégorie ce qui se rapporte au comique de mots, de situation, de caractère ou de gestes. Nous invitons le lectorat à se référer aux ouvrages traditionnels littéraires pour la définition de ces notions.

1.2.1. Les genres comiques de la littérature française.

1.2.1.1. La comédie.

Issue du latin « comœdia », la comédie, dans l'Antiquité, désigne les pièces de théâtre dans lesquelles les personnages principaux sont les citoyens Athéniens⁵¹. Elles mettent en scène la vie quotidienne du bas peuple, en les désignant par leurs propres noms d'abord comme dans les comédies anciennes, pour n'utiliser ensuite dans les comédies nouvelles que des personnages imaginaires. Comparée, souvent *in absentia* depuis la *Poétique* d'Aristote, à la tragédie, celle-ci mettant en scène la catharsis et épurant les passions, elle hérite d'une aura peu valorisante, ne servant qu'au rire, objet indigne des Grands. Au XVI^{ème} siècle, elle acquiert une définition plus restreinte, celle « ayant pour but de divertir en représentant les travers, les ridicules des caractères et des mœurs d'une société⁵² », notamment ceux des bourgeois. Elle s'apparente à la satire des mœurs, caractéristique des pièces de Molière. Pour Véronique Sternberg-Greiner, la comédie est un genre indissociable du comique, le XVII^{ème}

⁵¹ *Le Grand Robert de la langue française*, [en ligne], Paris, première édition 1989, révisée en 2005, 2007, 2013, <http://gr.bvdep.com.ezproxy.upf.pf/>, consulté le 23 novembre 2014.

⁵² Ibid

siècle participant à la quête active du rire comme principale composante. Elle la définit comme :

« une représentation dramatique qui traite ses sujets sur le mode comique ; convoquant une palette de tons très étendue, du rire le plus franc aux délicatesses de l'esprit ; utilisant des personnages de conditions variées, et affectés à des degrés très divers par le ridicule ; conduisant une intrigue parfois étendue, selon un principe de continuité, qui toutefois n'a rien de nécessaire à sa construction – l'intrigue de comédie est avant tout une série d'épisodes comiques, supprimables et déplaçables à l'envi. » (2003 : 225-226)

La complexité et la diversité du comique ne reposerait que sur la bivalence de ses ambitions : le jeu scénique et la vision satirique, philosophique ou psychologique du monde, sur le degré d'importance de l'une ou l'autre valence, celles-ci ne s'excluant aucunement.

1.2.1.2. La farce.

Au X^{ème} siècle, la farce était faite de petites phrases en ancien français que l'on introduisait dans les litanies en latin. En 1476, elle désignait un « *petit intermède comique introduit dans une pièce sérieuse*⁵³ », notamment lorsque les acteurs improvisaient au milieu d'un drame religieux au théâtre. Ces jeux, ces interludes étaient « farcis » dans la représentation théâtrale. Pour Véronique Sternberg-Greiner, son intrigue reposait souvent sur un comique « *volontiers grossier, scatologique ou obscène* » (2003 : 104). La farce restitue surtout le bas corporel lorsque le comique met en scène l'humain « *ramené à sa seule dimension physiologique et à ses besoins corporels* ». Un plaisir enfantin se développe dans l'inconscient, celui libérateur par la défécation pour le personnage et par le rire pour le spectateur. C'est une des raisons pour lesquelles le comique ne brille pas que par une distinction esthétique d'un point de vue littéraire mais il est également social.

Fondé essentiellement sur des situations conflictuelles du quotidien (le mari et la femme, le vendeur et le client, le serviteur et le maître, etc.), le « *genre farcesque ne se préoccupe guère d'une quelconque vérité de la peinture, et fonde toute son esthétique sur l'efficacité comique du spectacle au moyen de la tromperie. Plus qu'une représentation du monde, la farce est « avant tout un moment de théâtre.* » (Sternberg-Greiner, 2003 : 226)

⁵³ Ibid.

Issue de la tradition orale médiévale, certaines sont devenues célèbres, telles *La Farce de Maître Pathelin* ou *La Farce du Cuvier*.

1.2.1.3. La sottie

La sottie ou sotie est un « *genre voisin de la farce, qui s'en distingue par l'importance de sa dimension satirique* » (Sternberg, 2003 : 226). Au XIV^{ème} et au XV^{ème} siècles, elle précédait souvent les farces et était jouée par des compagnies locales d'amateurs, appelés les « Sots » qui « *arboraient leur costume traditionnel : un pourpoint court, mi-vert, mi-jaune, des chausses collantes, et sur la tête un bonnet d'âne*⁵⁴ ». Basé sur l'idée que le monde est peuplé de fous, les personnages représentés, les « Sots », étaient liés à des cibles aisées à déterminer : « *un sot dissolu, un sot-ecclesiastique (Église), un sot glorieux (noblesse), un sot corrompu (justice), un sot trompeur (bourgeoisie marchande), un sot ignorant (peuple), ou tout simplement un fol-gentilhomme, un fol marchand, un fol laborieux* » (Sternberg-Greiner, 2003 : 227). Dans un décor simpliste, la sottie vise à faire « prendre conscience des vices d'une société, [...] passer la société tout entière devant le tribunal des fous et montre, dans une action symbolique, que l'incohérence politique et sociale mène le monde à sa perte ». Une des plus connues est celle de Pierre Gringoire (1512) qui présente devant le roi Louis XII et avec sa permission le *Jeu du Prince des Sotz et Mere Sotte* qui est une critique violente et ouverte du pape Jules II.

1.2.1.4. Le fabliau.

Le fabliau est un « *petit récit en vers octosyllabes, plaisant ou édifiant, propre à la littérature « bourgeoise » des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles* ». Conté par les jongleurs qui allaient de ville en ville, ils racontaient les aventures de la vie quotidienne des gens du Moyen-Âge. Les personnages représentaient les divers statuts sociaux de l'époque (le bourgeois, le prêtre, la femme etc.). Le ton satirique des fabliaux dénonçait souvent par le rire les défauts attribués à un type social. Il se terminait par une morale, rappelant la caractéristique principale de la fable dont il est le sens premier en Picard. À la différence de la farce, le fabliau se veut davantage dépeindre le monde plutôt que le seul divertissement. Pour Sternberg-Greiner, le fabliau présente un comique excessif et violent. Il associe deux points primordiaux : « *la*

⁵⁴ Nicole Quentin-Maurer, « SOTTIE ou SOTIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 novembre 2014, [http : //www.universalis.fr/encyclopedie/sotie-sotie/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/sotie-sotie/).

prégnance de la ruse, principe dynamique de l'histoire et symbole d'une vision du monde dépouillée de tout embellissement ; et la truculence d'un comique varié, coloré, tapageur, accusant de son trait acéré la bassesse des situations et la dureté des rapports de force » (2003 : 227). Le fabliau présente le versant narratif d'un comique d'une palette allant d'une certaine finesse jusqu'au scatologique.

1.2.1.5. L'histoire ou les histoires comiques.

L'histoire comique se présente comme « un roman, dont elle possède l'ampleur narrative et une structure linéaire, à l'intérieur de laquelle se trouvent toutefois enchâssés des récits ou brèves anecdotes comiques » (Sternberg-Greiner : 227). Elle débute au XVII^{ème} siècle et compte, à l'inverse du merveilleux, renouer avec les fabliaux du Moyen-Âge et rendre le rapport étroit aux réalités les plus basses. L'une des plus connues est celle de Charles Sorel, L'histoire comique de Francion, où le personnage éponyme va découvrir « une peinture de la France urbaine plus que paysanne, au travers d'un Francion⁵⁵ ».

Au pluriel, les histoires comiques désignent « *de brefs récits, réunis en recueils dont la fonction première est le divertissement des lecteurs ou auditeurs* » (Sternberg, 2003 : 227). Jean Serroy dans son *Roman et réalité*, précise que ces histoires comiques au XVII^{ème} siècle, ces récits sont issus de la tradition orale et populaire, hors du champ littéraire proprement dit. Pour le lectorat commun, les histoires comiques sont en marge de la « Grande Littérature » perçue comme un domaine noble où l'esthétique atteint le summum de la langue.

1.2.1.6. Les poésies comiques : les bouts-rimés, les énigmes, les coq-à-l'âne, les épigrammes.

Les bouts-rimés, les énigmes, les coq-à-l'âne sont des genres ludiques mondains de la première moitié du XVII^{ème} siècle, destinés au « *divertissement plus qu'à la littérature, sinon par le biais de l'ingéniosité* » (Sternberg-Greiner, 2003 : 227). Les bouts-rimés sont des « *rimes proposées d'avance pour faire des vers sur un sujet souvent pris à volonté*⁵⁶ ». Comme les énigmes, ils étaient très en vogue dans les réunions de la haute société au XVI^{ème}

⁵⁵ Christian Biet, « Histoire comique de Francion, livre de Charles Sorel », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 novembre 2014, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-comique-de-francion/>

⁵⁶ Le Grand Robert de la langue française, op.cit.

siècle. Celles-ci jouaient souvent le « *rôle moteur d'une action dramatique* » mais n'ont pas laissé une trace indélébile comme celles de la tradition orale⁵⁷. Pour Françoise Joukovski, le genre du coq-à-l'âne déroule des « *propos absurdes, farcis de charnières faussement logiques* » que Rabelais exploite pour son ingéniosité mais aussi pour le remettre en question⁵⁸. Tous relèvent de genres considérés comme mineurs.

L'épigramme, au XVI^{ème} siècle, était « un petit poème satirique terminé par un trait piquant, un mot d'esprit⁵⁹ ». Pour Edouard Guitton, elle reflétait l'« *escrime verbale où la brièveté est la meilleure des armes : tout le mérite de l'épigramme réside dans la façon de placer les coups et dans l'art d'enfoncer le trait final*⁶⁰ ». Tombée dans la désuétude à la fin de l'Ancien Régime, elle était l'expression d'une époque et d'une société.

1.2.1.7. Le rondeau et le madrigal dramatique : entre poésie, danse et musique.

Le rondeau est un « *poème à forme fixe du Moyen-Âge*⁶¹ », qui connaît un renouveau au XVII^{ème} siècle. Il naît de la danse, de la ronde et se décline sur trois strophes de treize à quatorze vers sur deux rimes. Les deux premiers vers sont répétés deux fois. Pour Jacqueline Cerquiglini-Toulet, le rondeau a correspondu à « *une pratique sociale, liée au jeu amoureux des cours, ainsi qu'aux puy. C'est une activité ludique, ouverte aux amateurs comme aux poètes professionnels ; sa composition ne signe pas le partage des conditions mais illustre une esthétique : du cercle de la danse à la ronde de la vie*⁶² ».

Le madrigal dramatique, quant à lui est « constitué par une suite de pièces vocales – composées soit dans le style du madrigal traditionnel, soit dans celui de formes profanes plus légères –, reliées entre elles, de manière souvent arbitraire, par un semblant d'intrigue ou par un thème commun, sans individualisation musicale des personnages⁶³ ». Il était joué lors des

⁵⁷ Véronique Klauber, « Énigme, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 novembre 2014, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/enigme-litterature/>

⁵⁸ Françoise Joukovski, « Rabelais François (1483 env.-1553) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/francois-rabelais/>

⁵⁹ Le Grand Robert de la langue française, [en ligne], op.cit.

⁶⁰ Edouard Guitton, « Épigramme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/epigramme/>

⁶¹ Le Grand Robert de la langue française, [en ligne], ibid.

⁶² Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « Rondeau », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rondeau/>

⁶³ Universalis, « Madrigalesque comédie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/comedie-madrigalesque/>

concerts ou des réunions de jeunes. Comiques et légers, les thèmes empruntaient souvent à la vie quotidienne.

1.2.2. Les formes comiques

1.2.2.1. Le mot d'esprit : le rire du monde intérieur.

Sigmund Freud (1856-1939) dans son livre fondateur de 1900 *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*⁶⁴ comme dans son article de 1927 sur *L'humour*⁶⁵, nous livre bien des aspects métapsychologiques du rire et du risible. Le mot d'esprit qu'il définit comme une activité psychique spécifique occupe une trop grande partie de son premier livre, ce qui laisse très peu de place à l'étude du comique. Il n'en est pas moins pertinent quant à l'étude de ce dernier.

Le Witz, loin de n'être qu'un jeu de mots pour Freud, signifie d'abord une certaine matérialité dans l'inconscient. Père de la psychanalyse, il prescrit au malade de dire ce qu'il veut, de manière déçousue ou non, pour mettre en relief ce qui a été oublié ou « refoulé » au présent. Le génie du psychanalyste relève bien de cette capacité à rendre visible ce qui est invisible au travers des mots. Le Witz présente l'objet lui-même mais surtout la compétence psychique qui permet son existence, ce que Lacan traduit par « trait d'esprit ». À ce titre, il était logique pour lui de s'intéresser aux processus de fabrication du mot d'esprit et de le distinguer du comique et de l'humour.

Le jeu de mots présente plusieurs caractéristiques formelles : il doit être concis, condensé pour composer un mot mixte, traduire une interpénétration de deux éléments ou, accompagné d'une légère modification. Il peut reposer également sur un jeu de sonorités, sur l'homophonie ou l'ordre des mots dans une phrase, dans une utilisation double ou multiple d'un matériel verbal, sur le double sens des mots. Il inclut aussi le déplacement du sens d'un mot d'un lexique commun à un lexique plus spécifique, la production du sens dans le non-sens tel l'absurde etc. Les techniques et les tendances du comique seront développées dans la section 1.3.2.

⁶⁴ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Gallimard, Paris, 1992.

⁶⁵ Sigmund Freud, « L'humour », Rire de soi, *Libres cahiers pour la psychanalyse*, Paris, 2008.

Le processus psychique dans la technique du jeu des mots d'esprit s'apparente pour Freud à celui du rêve car il révèle des formations mélangeant des personnages, des lieux, des objets etc. Il s'agit alors de trouver des ressemblances dans des choses dissemblables, « *l'habileté à relier entre elles plusieurs représentations étrangères*⁶⁶ ». Le mot d'esprit contourne, par la production psychique qu'il induit, le refoulement, cette puissance psychique engendrée par les normes inculquées par la société. Comme le rêve, il révèle des processus psychiques qui déchargent le matériel latent, les inhibitions d'un individu vers un contenu conscientisé. Le langage, par l'expression certes décousue des symptômes, est un moyen détourné de satisfaire nos pulsions sexuelles ou agressives dans une société régie par des normes et des interdits.

L'intention du locuteur est de procurer du plaisir à une personne auditrice par le biais du mot d'esprit. La jouissance ressentie devient esthétique du fait du génie rhétorique présent dans les jeux de mots. Bien que certains d'entre eux ne soient en rien tendancieux, les autres sont soit d'ordre sexuel - les jeux d'esprit obscènes -, soit d'ordre agressif - les jeux d'esprit hostiles. La première catégorie englobe souvent la honte liée au sexe ou à l'excrémentiel, la deuxième prend pour objet attaquant et risible l'autre. Le mot d'esprit rend possible la satisfaction d'une pulsion lubrique et hostile. Il permet ainsi l'économie de la dépense d'inhibition, l'individu s'épargne la production d'un processus psychique qui freine un comportement, une réponse à une situation donnée. Il déplace l'attention vers les inhibitions. Difficile à cerner, fugace mais si envié des courtisans du Romantisme, et résistant à l'analyse.

Pour autant, la principale différence qu'établit Freud entre le mot d'esprit et le comique réside dans le fait que le premier n'a pas besoin de l'autre pour exister tandis que le deuxième se trouve en l'interlocuteur. En effet, le mot d'esprit s'illustre dans un processus psychique individuel, un monde interne dont le médium révélateur reste le langage. En revanche, le comique se sert de son environnement social et se retrouve en l'autre pour exister. La thèse dont le corpus d'étude réunit les *'ūtē 'ārearea* chantés lors des *Heiva* de Tahiti ainsi que des pièces de théâtre ne peuvent que s'inscrire dans cette perspective dans la mesure où le public sert d'indicateur au risible. Il n'empêche pourtant pas la présence de mots d'esprit propre à un processus psychique. En somme, le comique englobe dans la thèse le mot d'esprit et devient sujet d'étude pour l'explicitation d'une certaine vision du monde au travers du rire.

⁶⁶ Céline Masson et Laurence Guichard-Joseph, *Œuvres complètes de Freud : résumé analytique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2006, p. 169

1.2.2.2. L'humour : l'économie des affects.

Le Robert définit l'humour comme une « forme d'esprit qui consiste à représenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites, parfois absurdes⁶⁷ ». Cette définition montre une approche qui prête à confondre l'humour avec le trait d'esprit. Jean-Claude Lavie, dans sa préface de l'ouvrage de Freud sur Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, définit le traumatisme comme un afflux d'affects impossible à dominer. L'individu, exposé aux situations malheureuses de la vie quotidienne, développe des sentiments de peur, de haine, de tristesse, ou encore de mélancolie qu'il ne peut maîtriser. L'humour, comme le mot d'esprit et le comique, libère l'individu par les mots des lésions psychiques provoquées par le monde extérieur, comme une mise entre parenthèse, un moment de répit, une « épargne de la réalité ». L'humour rend « plaisantes les situations les plus dramatiques » et économise les sentiments qu'une situation devrait occasionner. Il aide à se dégager de l'emprise des affects par la plaisanterie. Cette mise à distance engendre la fonction cathartique de l'humour, celle qui épure les passions et les néantise pour mieux supporter la dure réalité. Lorsque le mot d'esprit centre l'attention vers une réalité psychique, l'humour porte vers les sentiments ressentis face à une certaine réalité. Il adopte une visée fonctionnelle, celle de rendre le monde plus distrayant.

L'humour peut s'adresser à soi-même, c'est l'autodérision, ou à un interlocuteur privilégié. Toutefois, il peut également exister en l'absence de victime pour ne revêtir qu'un esprit inoffensif comme le souligne Freud. Il se distingue cependant du mot d'esprit par son éloquence et sa grandeur. En effet, il n'est pas qu'intellectuel, il engendre surtout le narcissisme, le triomphe et la suprématie du Moi sur les événements malheureux de la vie humaine. Ceux-ci sont écartés et deviennent même source de plaisir. Ainsi, l'humour protège l'homme de la souffrance et le rend invincible. Il permet en cela l'économie de la dépense affective, le gain de plaisir découlant d'une épargne de sentiments capables de provoquer des lésions psychiques. Freud compare également l'homme doté d'humour à un adulte devant un enfant. En effet, celui-ci rit de la souffrance qu'il qualifie d'infantile et lui assigne une moindre importance.

⁶⁷ Le Grand Robert de la langue française, op.cit., [en ligne],

Marie-Claude Lambotte dans son article « Humour »⁶⁸ le situe dans une acception plus large du comique et le décrit comme un genre littéraire de la Renaissance anglaise qui traite du déséquilibre des tempéraments, des humeurs. En constatant un rapport curatif de l'humour au Spleen dans la littérature, elle soumet au regard du lecteur l'impuissance de l'homme face aux aléas de la réalité. L'humour signifie un comportement, une posture privilégiée de l'humain sur le monde. Il développe cette supériorité du Moi pour répondre à l'absurde. En remontant aux origines du mot, Robert Escarpit⁶⁹ légitime l'étymologie anglaise du mot qui consiste à véhiculer cette humeur enjouée, cette gaité. Pour ce penseur, l'humour est plus élaboré que le comique, recourant à plus de tact, de finesse et d'intellect en suscitant davantage le sourire que le rire.

D'un autre côté, le Trésor de la langue française ramène ses racines en France en le rattachant au mot « humeur » avec la même définition et constate un changement de sens vers le XVII^{ème} siècle lorsqu'il devient « *l'aptitude à voir ou à faire voir le comique des choses*⁷⁰ ». De surcroît, il le rapproche de la raillerie positive, celle qui fait voir la réalité et ses aspects plaisants et insolites. L'humour se rapproche ici d'une posture et d'une forme d'esprit presque ironique, rendant floues les frontières et les limites que l'on voudrait établir entre les formes comiques. Les définitions proposées peuvent toutefois s'opposer comme lorsque Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son article « Humour et ironie dans le débat Hollande – Sarkozy de l'entre-deux tours des élections présidentielles (2 mai 2012) »⁷¹ définit l'humour comme un langage verbal qui s'attaque à une cible ou non mais toutefois considéré comme inoffensif, en opposition avec l'ironie.

Grâce à l'analyse des paramètres du discours, Patrick Charaudeau définit l'humour par

« une certaine manière de dire à l'intérieur de ces diverses situations [de communication], un acte d'énonciation à des fins de stratégie pour faire de son interlocuteur un complice. Comme tout acte de langage, l'acte humoristique est la résultante du jeu qui s'établit entre les

⁶⁸ Marie-Claude Lambotte, « Humour », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 mai 2015, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/humour/>

⁶⁹ Robert Escarpit, *L'humour*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994.

⁷⁰ *Trésor de la langue française*, « humour » [en ligne], consulté le 30 mai 2015, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1938604605;>

⁷¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Humour et ironie dans le débat Hollande-Sarkozy de l'entre-deux-tours des élections présidentielles (2 mai 2012) », *Langage et société*, 2013/4 N° 146, DOI : 10.3917/lis.146.0049, pp. 49-69, [en ligne], <http://www.cairn.info.ezproxy.upf.pf/revue-langage-et-societe-2013-4-page-49.htm>, consulté le 30 mai 2015.

partenaires de la situation de communication et les protagonistes de la situation d'énonciation⁷² ».

Faire de l'humour porte également sur une « cible », celle par qui ou par quoi l'acte humoristique existerait. La normalité d'une vision du monde est mise à rude épreuve par un jeu de dédoublement, de disjonctions, de discordances de celle-ci. Puis, il établit des catégories de l'humour, en distinguant les procédés linguistiques des procédés discursifs qui respectivement relèvent « *d'un mécanisme lexico-syntaxico-sémantique qui concerne l'explicite des signes* » et de « *l'ensemble du mécanisme d'énonciation [...], la position du sujet parlant et de son interlocuteur, de la cible visée, du contexte d'emploi et de la valeur sociale du domaine thématique concerné* ».

Ce dernier paramètre change d'un contexte culturel à un autre, les valeurs d'un peuple ou d'une époque n'étant pas les mêmes tout le temps et en tous lieux. L'humour semble être un genre comique plus endogène, un moyen de prendre le dessus sur la réalité au travers d'un langage plus subtil et plein d'intellect. La méthodologie se rapprochant aussi de celle de Patrick Charaudeau, nous l'expliciterons dans la deuxième partie, en section 5.3.1.1.3.

1.2.2.3. L'ironie : bafouer le « correct »

Si l'on se réfère à son étymologie grecque, *eirōneia*, l'ironie indique le fait d'interroger en feignant l'indifférence. L'expression « ironie socratique » rappelle effectivement ce procédé cher à Socrate qui lui permettait de confondre les Sophistes. Ce retour sur soi, sur ce qu'on énonce comme vrai conduit ensuite l'interlocuteur à une réflexion par questionnement sur ces croyances ou ses préjugés. L'ironie se présente aussi sous la forme d'une figure de rhétorique qui consiste à dire le « *contraire de ce que l'on veut faire entendre*⁷³ », la raillerie lui servant de base. Par extension, elle désigne alors cette « *moquerie sarcastique qui utilise, le ton ou l'attitude aidant, cette figure de style*⁷⁴ ».

⁷² Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'humour », *Revue questions de communication N°10*, Presses Universitaires de Nancy, [en ligne], Nancy, 2004, consulté le 8 décembre 2014, <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html>

⁷³ *Le Grand Robert de la langue française*, [en ligne], Paris, première édition 1989, révisée en 2005, 2007, 2013, consulté le 8 décembre 2014, <http://gr.bvdep.com.ezproxy.upf.pf/>

⁷⁴ *Le Trésor de la langue française*, [en ligne], Paris, 2002, consulté le 8 décembre 2014, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=4211370900;r=1;nat=;sol=1;>

Elle concerne l'énoncé, cette macrostructure qui possède des dynamiques de sens propres à elle-même, et pas seulement la phrase. Mais, pour Vladimir Jankélévitch comme bien d'autres penseurs, l'ironie ne se réduit pas seulement à une figure rhétorique. Il va jusqu'à élargir son champ d'action, en exigeant une distanciation incontournable par rapport à la vision du monde. Pour lui, l'ironie ne craint pas le danger, il joue avec, et prend à bras le corps cette liberté qui lui est offerte face aux situations dramatiques de la vie⁷⁵.

Lucie Olbretchs-Tyteca enrichit cette définition, en parlant de « *détour, par lequel on laisse entendre le sens critique du propos, sans l'énoncer explicitement*⁷⁶ » comme lorsque Diogène le cynique se promène dans les rues d'Athènes, une lampe à la main en plein jour en disant « je cherche un homme », ou lorsqu'il dit à Alexandre le Grand « *ôte toi de mon soleil* » pour répondre à la question de celui-ci « *demande moi ce que tu veux, je te le donnerai* », le cynisme est partie intégrante de l'ironie. Lorsque Freud traite du mot d'esprit révélant une tendance cynique, le « politiquement correct » ou le « religieusement correct » est bafoué ponctuellement. Celui qui fait usage de ce trait d'esprit heurte la bienséance sociale, et cette révolte contre les institutions fait rire. La présence d'une cible de l'ironie constitue l'une des principales caractéristiques de l'ironie.

Gasquet-Cyrus va jusqu'à dire que l'ironie, « ces sarcasmes [...] qui se caractérisent par un comportement négatif au regard des normes sociales de son époque, afin de critiquer le conformisme, l'hypocrisie, voire la lâcheté des citoyens de son époque », serait le propre des français⁷⁷. Ce rire renvoie un écho assourdissant, presque d'amertume, censé toucher les autres dans leur âme et conscience. Il serait intéressant de définir dans cette thèse dans quelle mesure l'ironie teinte la tradition orale et la littérature contemporaine tahitienne, ce que nous analyserons dans le chapitre 4.

1.2.2.4. La parodie – le pastiche : travestir les mots – travestir le style.

Le *Robert* oppose la parodie au pastiche en précisant pour la première une intervention sur le texte, c'est-à-dire, une « *imitation burlesque d'une œuvre sérieuse dans le style*

⁷⁵ Cité par Véronique Sternberg-Greiner dans *Le comique*, Corpus GF Flammarion, Paris, 2003, p. 230.

⁷⁶ Cité par Véronique Sternberg-Greiner dans *Le comique*, Corpus GF Flammarion, Paris, 2003, p. 230.

⁷⁷ Cité par Patrick Charaudeau dans « Des catégories pour l'humour », *Revue questions de communication N°10*, Presses Universitaires de Nancy, [en ligne], Nancy, 2004, [consulté le 8 décembre 2014], <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html>

burlesque » tandis que le deuxième serait une « *œuvre littéraire dans laquelle l'auteur a imité la manière, le style d'un auteur, soit pour s'approprier des caractères empruntés, soit le plus souvent par jeu, exercice de style ou dans une intention parodique, satirique.* » Cette première définition, toutefois, oppose aussi le caractère littéraire ou non d'une œuvre en laissant supposer que le deuxième offrirait cette littéralité qui fait sens au sens jusqu'à en constituer un genre.

Les penseurs comme Patrick Charaudeau ou Gérard Genette ne s'arrêtent pas à cette distinction mais bien sur le fait que l'imitation est en soit le point central. En effet, pour le premier, en tenant compte des modalités de l'acte d'énonciation, la parodie, « *c'est écrire – ou parler – comme un texte déjà existant, en en changeant quelques éléments de sorte que le nouveau texte ne puisse pas être totalement confondu avec le texte de référence*⁷⁸ ». Ainsi, c'est l'imitation d'un original, d'un existant textuel, tout en se revendiquant en être différent. Pour lui, la parodie « *fait coexister les deux textes qui s'alimentent réciproquement : le texte original reste une référence, le texte parodique y trouve son fondement, même lorsque le nouveau texte par son imitation-transformation met en cause, voire se moque, de l'original.*⁷⁹ » Le lien entre les deux textes provient de l'imitation décontextualisée puis recontextualisée de l'original. Il s'agit bien d'une déconstruction puis d'une reconstruction *in fine* dans un nouveau contexte.

Après avoir défini la transtextualité comme objet d'étude, Gérard Genette quant à lui, précise dans son ouvrage *Palimpseste, la littérature au second degré*⁸⁰ une de ses principales composantes, l'hypertextualité, à laquelle appartiennent la parodie et le pastiche. En effet, ceux-ci proviennent de la transformation simple ou indirecte, de l'imitation en somme, issue d'un texte antérieur, en prenant en compte le régime ludique. Concernant la parodie, c'est bien l'imitation d'un texte connu dont la signification est tout autre. Elle concerne alors une figure ponctuelle plutôt qu'un genre de texte. Le pastiche en revanche, se distingue de la parodie car il « *cherche à se faire passer pour l'original sans le dire*⁸¹ » : il est la transformation du texte par imitation du style.

⁷⁸ Patrick Charaudeau, « Des catégories pour l'Humour ? », *Questions de communication*, décembre 2006, p. 19-41, [consulté le 8 décembre 2014], <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html>

⁷⁹ Ibid

⁸⁰ Gérard Genette, *Figure V, Palimpseste, la littérature au second degré*, Ed. du Seuil, Paris, 1992.

⁸¹ Patrick Charaudeau, *op. cit.*, consulté le 8 décembre 2014, <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html>

1.2.2.5. La satire : dénoncer les maux de la société.

La satire remonterait à l'Antiquité, lorsque Diogène Laërce critiquait Ménippée, philosophe cynique du IV^{ème} ou III^{ème} siècle, pour son avidité, trait de caractère contraire à sa propre philosophie. Diogène fit une Satire Ménippée, une critique virulente du paradoxe qui consiste à prêter de l'argent pour s'enrichir alors même que l'on dénonce l'avarice, la convoitise⁸². La satire littéraire est un héritage hellénique qui consiste à censurer les mœurs publiques, les vices des hommes. Pour Roger Zuber⁸³, la satire littéraire est un esprit qui s'insinue partout, dans la poésie, la prose, dans le théâtre. Tandis que chez le destinataire, il suscite la moquerie, chez l'émetteur, il provoque une révolte, une volonté de ne pas être complice de ce qui se passe. L'Indignation devient la muse de l'écrivain, l'humeur nourrit la satire littéraire et en dénonçant et corrigeant les abus, rend service à la société. Linda Hutchéon rappelle d'ailleurs que la satire critique les inepties de la société. C'est un genre littéraire dont les visées sont « extratextuelles⁸⁴ » pour réveiller et déclencher chez le lectorat un sens aigu de l'observation et de la critique de la société et de ses contemporains.

1.2.2.6. L'absurde : l'impuissance devant le non-sens des mots.

L'absurde est, concernant un comportement ou l'être lui-même, contraire aux lois de la raison⁸⁵. Et, c'est bien ce contraire qui fait l'illogique d'une situation : l'incompréhension exsude des mots mais la résultante conduit au non-sens du monde, qui rend presque tragique la représentation. Le proverbe qui dit « il vaut mieux en rire » correspond assez bien à cet état d'esprit. Concernant le champ d'investigation, il peut « *caractériser des œuvres littéraires qui témoignent d'une angoisse existentielle, celle de l'individu égaré dans un monde dont l'ordre et le sens lui échappent*⁸⁶ » L'absurde reflète une vision presque tragique de l'Homme et pousse le lecteur des œuvres de Kafka ou le spectateur d'une pièce de Beckett au rire mais également à un sentiment de malaise. Le rire se teinte de jaune lorsqu'il s'agit d'une perte de repère.

⁸² Varron en proposa une version latine.

⁸³ Roger Zuber, « Satire », *Encyclopedia Universalis*, [en ligne], consulté le 30 main 2015, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/satire/>

⁸⁴ Linda Hutchéon, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, pp. 140-155, [en ligne], consulté le 30 main 2015, <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10253/1/TSpace0166.pdf>

⁸⁵ *Trésor de la langue française*, [en ligne], consulté le 8 décembre 2014, Paris, <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1621044945;>>

⁸⁶ Christophe Triau, « Théâtre de l'absurde », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 8 décembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-de-l-absurde/>

L'adaptation *I tai, e toru taata painu* de la pièce *En pleine mer* de Slavomir MROZEK, écrite par Henri Hiro, poète engagé et dramaturge reconnu en Polynésie française s'appuie également sur l'absurde pour faire rire. Elle sera un des sujets de la section 3.3.1.

1.2.2.7. Le grotesque : le rire monstrueux.

Le grotesque, à l'origine, désignait les « *ornements découverts aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles dans les ruines des monuments antiques italiens (ruines appelées grottes), et consistant en arabesques, rinceaux, sujets fantastiques peints ou sculptés en stuc*⁸⁷ ». Les limites entre les constituants sont floues et laissent voir une certaine liberté, une audace joviale, joyeuse, plaisante. Véronique Klauber regroupe tous ceux qui confondent le grotesque avec un autre sentiment dans le camp de ceux qui veulent l'appriivoiser⁸⁸ : pour Mikhaïl Baktine, le grotesque se rapproche du carnavalesque et déplace ce qui est noble et spirituel au plan matériel et corporel. Les images scatologiques et sexuelles sont omniprésentes, les jurons, les insultes et les grossièretés inondent les espaces publics. Wolfgang Kayser l'associe à l'absurde, Jarry l'amalgame avec le burlesque, mais pour Klauber, le grotesque ne réside pas seulement dans cette tentative de préserver le monde. L'auteure convoque la « caricature poussée à l'extrême, jusqu'au malaise du spectateur ». Proche de l'horreur, ce rire met presque à mal la réception de l'œuvre littéraire.

1.2.2.8. Le burlesque et l'héroï-comique : le rire de la « disconvenance ».

Le burlesque et l'héroï-comique concernent un comique décalé qui met en scène la transformation du haut vers le bas pour l'un et du bas vers le haut pour l'autre. Pour Genette, le burlesque constitue un renouvellement par « *travestissement* » de l'hypertextuel (texte A) en hypotextuel (texte B) au moyen du rabaissement. Il réécrit « *un texte noble en conservant son « action », c'est-à-dire, son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une toute autre élocution, c'est à dire un autre « style », au sens classique du terme [...]* ». (Genette, 1992 : 67)

⁸⁷ *Le Grand Robert de la langue française*, [en ligne], Paris, première édition 1989, révisée en 2005, 2007, 2013, consulté le 25 novembre 2014, <<http://gr.bvdep.com.ezproxy.upf.pf/>>

⁸⁸ Véronique Klauber, « Grotesque, littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grotesque-litterature/>

Pour autant, c'est surtout la disconvenance qui caractérise selon Sternberg-Greiner ces deux genres littéraires, une « *disconvenance de style essentiellement, qui contrevient à la fameuse règle de la « roue de Virgile »*, selon laquelle le registre doit être en harmonie avec la dignité du sujet ». Le burlesque date du XVII^{ème} siècle et n'aura duré que quelques années (1640-1660)⁸⁹. Scarron en est le principal représentant grâce à son Virgile travesti, lorsqu'il transcrit l'Enéide en « *vers burlesques* » octosyllabes. Quant à Alfred Jarry, il désacralise le récit de la Passion du Christ dans *La Passion considérée comme course de côte* en 1903 et applique le burlesque au récit entier, à la « *littérature au second degré*⁹⁰ ».

1.3. Les procédés comiques verbaux.

1.3.1. Henri Bergson : répétition, inversion, interférence des séries.

Dans son ouvrage *Le rire*, Henri Bergson (1859-1941) se place dans la tradition grecque pour assigner au rire son rôle social et culturel. Il en décrit les mécanismes de production en lui conférant des procédés tels que la répétition (l'accumulation d'une même situation sans cesse renouvelée), l'inversion (comme l'arroseur arrosé) et l'interférence des séries (une même situation est interprétée simultanément dans deux directions différentes). S'agissant du comique, les regroupements de personnes permettent de rire de l'un d'entre eux, si et seulement si la sensibilité éprouvée est bannie. Les sentiments altruistes de bienveillance étant exclus, « *l'anesthésie momentanée du cœur* » devient indispensable au rieur pour pouvoir apprécier le comique. La première condition paraît être l'innocuité, le fait que le comique n'a de conséquence grave, ni sur la victime du rire, ni sur le rieur.

Pour Bergson, le comique serait davantage « raideur » que « laideur », celle « du corps, de l'esprit et du caractère, que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles [...], et le rire en est le châtement⁹¹ ». Le comique devient une inadaptation à la fluidité du mouvement naturel, à l'aisance rhétorique ou à la courtoisie sociale. Il naît de cet écart entre ce que la société approuve et l'objet du rire, favorisant ce que Bergson nomme comme étant la fonction

⁸⁹ *Le Trésor de la langue française*, [en ligne], consulté le 25 novembre 2014, < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=935892585;>>

⁹⁰ Gérard Genette, *op. cit.* p. 35-36.

⁹¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p.16.

correctrice du comique. En effet, cette mise à distance permet la prise de conscience et doit aboutir à la correction de ses défauts. La théorie de Bergson « donne l'explication la plus systématique du rire, de ses procédés et de sa valeur sociale, dans ses formes artistiques et dans la vie courante, sur le plan verbal et non verbal⁹² ». Elle se place dans un contexte socio-culturel et participe au contrôle des déviances plausibles.

1.3.2. Sigmund Freud : les techniques du mot d'esprit.

Dans son livre *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Sigmund Freud ne prétend pas définir le comique de manière essentialiste car là où « les tentatives d'explication des philosophes » restent disparates, il ne peut que contribuer à l'apport d'éléments nouveaux grâce à son étude du « mot d'esprit », du « Witz ». Ce qui intéresse la psychologie et la psychanalyse dans l'étude du comique et du rire, ce sont les « phénomènes de l'esprit, de la pensée, de la vie mentale⁹³ » qui donne lieu en définitive à cette source de plaisir qu'est le rire. Les traducteurs du livre *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* de Freud notent les difficultés rencontrées pour traduire le mot « Witz ». Ce dernier désigne, en effet, non seulement le « bon mot » mais aussi la faculté d'en créer, celle de pouvoir allier des « choses hétérogènes » ensemble et la vivacité de l'esprit capable de déceler le génie de mettre en rapport des choses qui ne vont pas ensemble. Bien qu'il distingue le mot d'esprit de l'humour et du comique, nous prendrons le parti de nous en servir pour apprécier les procédés qui régissent l'objet de l'étude.

Freud dissocie en premier lieu les tendances et les techniques du mot d'esprit. Grâce à une étude empirico-déductive, il sera le premier à déterminer plusieurs façons d'apprécier le génie plus ou moins inconscient du fonctionnement des énoncés qui aboutissent au rire. Les « tendances du mot d'esprit » accordent une place importante au triptyque « rieur », « victime » et « témoin complice ». Pour Freud, un mot d'esprit n'est pas « innocent » s'il s'agit d'un mot d'esprit « agressif », qui est hostile, ou « obscène », qui dénuce, « cynique », qui critique des valeurs nobles et blasphématoires ou « sceptique », qui attaque la sûreté de notre jugement⁹⁴. Par conséquent, en énumérant quatre types de tendances qui sous-tendent le

⁹² Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, GF Corpus lettres, Flammarion, 2003, p. 17.

⁹³ Le Grand Robert de la langue française, op.cit.

⁹⁴ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1988, pp. 218-219.

rire, il met à jour des procédés qui ne peuvent qu'aider à la dévalorisation et à l'humiliation de l'autre pour une meilleure valorisation de soi.

En soulignant en revanche le mot d'esprit innocent, il met à jour les techniques du mot d'esprit : les jeux sur les sonorités constituent les premiers procédés du rire. Ils s'appuient sur la « *condensation* » et la « *formation d'un substitut* » pour mettre en évidence l'aspect multiple du mot. Le double sens, « disjoncteur » fait « *bifurquer le récit du « sérieux » au « comique » [...], sur lequel l'histoire enclenchée [...] bute et pivote pour prendre une direction nouvelle et inattendu*⁹⁵ ». Mais, il met également en avant ce qu'il nomme les jeux de pensées exprimés par la disposition phrastique tels les « *déplacements* », les « *fautes de raisonnement* », le « *non-sens* » et la « *figuration indirecte* » à laquelle il associe « *l'allusion* » et la « *figuration par le contraire* ».

1.3.3. Violette Morin : les disjoncteurs du rire.

Violette Morin, en 1966, propose de démonter les ressorts du comique de *L'histoire drôle*, récit court de vingt-cinq à quarante mots. Elle met en évidence trois fonctions constitutives d'une séquence narrative :

- la « *fonction de normalisation* » qui met en place les personnages ;
- la « *fonction locutrice d'enclenchement* » qui dévoile le problème à résoudre
- la « *fonction interlocutrice de disjonction* », qui le résout « drôlement ».

Pour elle, c'est cette dernière fonction qui fait bifurquer le récit du « sérieux » au « comique », grâce à un disjoncteur polysémique.

Elle distingue ensuite les disjoncteurs mot-signifiant des disjoncteurs sémantiques et des disjoncteurs référentiels. En ce qui concerne les premiers, les mots sont pris dans leur « *existence visuelle ou phonique, indépendamment des significations qui peuvent véhiculer*⁹⁶. » : ce sont les calembours qui sont exemptés de tous sens. Ce type de disjoncteur est un fait rare dans les histoires drôles. En revanche, les disjoncteurs sémantiques relatifs aux

⁹⁵ Violette Morin, « L'histoire drôle », in *Communications*, N°8, [en ligne], 1966, p. 102, consulté le 5/05/2013, http://www.persée.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1118

⁹⁶ Violette Morin, *op. cit.*, p. 103

signes, c'est-à-dire, lorsqu'un signifiant propose par exemple plusieurs signifiés, sont plus récurrents, tandis que les disjoncteurs référentiels sont des éléments qui renvoient à des signes, des référents. Les récits drôles proposent une fin où l'anomalie s'impose comme un arrêt à tout mais également à la rêverie poétique de Todorov. Celle-ci impose une fin de récit différente, ce qui n'exclut toutefois pas la considération d'une poésie qui lui est propre.

Plusieurs exemples sont proposés par Violette Morin :

- Le disjoncteur est opposé à la locution et provoque le rire.
- L'interlocution résout drôlement l'intrigue en confirmant la locution.
- Le disjoncteur est une référence culturelle.

Ces procédés nous semblent adéquats à l'analyse des *'ūtē 'ārearea*. En effet, leur structure narrative comme les rebondissements multiples disséminés dans le chant comique traditionnel se prêtent aisément à l'étude des disjoncteurs du rire.

1.3.4. Patrick Charaudeau : le comique, un acte de discours.

Pour Patrick Charaudeau, tout acte humoristique est un acte de discours qui s'inscrit dans une situation de communication soumis à une intentionnalité qui est celle de faire rire. Son analyse conduit à décrire l'ensemble des partenaires de la situation d'énonciation (thématique, procédés langagiers, effets produits sur le public) et les protagonistes (locuteur, destinataire et cible). Se pose alors la question de la légitimité de celui qui fait l'acte, qui rend les autres complices ou non. Le genre littéraire dans l'analyse adoube à lui seul la place du locuteur : le destinataire sait et s'attend à rire d'une cible ou non, sur une thématique qui ne le choque pas, ni le rebute.

L'acte humoristique, et de manière plus générale, l'acte comique, obéit à des questionnements externes auxquels il doit répondre au moyen de procédés linguistiques et discursifs. S'agissant des premiers, c'est-à-dire des procédés linguistiques, ils « relèvent d'un mécanisme lexico-syntaxico-sémantique qui concerne l'explicite des signes, leur forme et leur sens (*sic*), ainsi que les rapports forme-sens » (calembours, les mots-valises si l'on s'intéresse

aux jeux sur le signifiant et mots homonymes ou polysémiques pour les rapports entre signifiant-signifié). (1995 : 26)

Concernant les procédés discursifs, ils regroupent :

- les procédés énonciatifs où le jeu entre « le dit » et « le laisser entendre » prime. Il englobe toutes les formes de comiques où l'implicite se laisse voir tels l'ironie, le sarcasme et l'allusion. Pour Charaudeau, ils ne sont pas comiques *per se* mais parce que la situation de communication le veut.

- les procédés logiques où la sémantique agit pleinement en tant qu'acte langagier humoristique. Charaudeau associe la loufoquerie à la mise en relation de deux mondes complètement étrangers l'un à l'autre, qui rappelle sans nul doute cette incongruité tant décriée par Schopenhauer. L'incohérence loufoque se distingue ensuite de l'incohérence insolite en ce qu'elle met en relation des univers qui ne sont pas naturellement liés l'un à l'autre mais qui ne sont pas complètement étrangers. Tel le papier gras que le passant jette et sur lequel un autre glisse dans l'exemple bergsonien, il existe un élément qui permet le passage d'un univers à un autre. La dernière incohérence est celle paradoxale où il s'agit de la contradiction entre deux logiques à l'intérieur d'une même isotopie. Elle est plus vite détectable car elle va à l'encontre de la norme sociale. Cette dernière incohérence logique peut être discutée, débattue et l'ironie du sort semble en être le représentant premier car il s'agit avant tout d'un retournement d'une logique d'expérience. En effet, si nous cherchons à aggraver un malheur, nous allons à l'encontre de ce qui en principe devrait se faire.

1.4. Synthèse du chapitre 1

La tradition orale française a su préserver les différents genres comiques, issus pour certains de l'Antiquité. Elle présente un panel large et diversifié, allant de la comédie aux madrigaux en passant par les histoires drôles. Cette tradition orale, sauvegardée par l'écriture, démontre une richesse littéraire visible et exploitable. Il n'en est pas de même pour la tradition orale tahitienne, une situation que nous développerons au chapitre 2. S'il existait des penseurs du rire dans la société tahitienne traditionnelle d'antan, nous ne connaissons aucune trace de leurs réflexions. En revanche, le XXI^{ème} siècle offre des chercheurs dans le champ d'investigation du rire comme Isabelle Proust ou Corinne Mc Kittrick.

Bien que les formes de comique soient difficiles à distinguer, tellement les frontières sont floues et instables, nous avons toutefois pu les analyser pour ensuite nous en servir dans l'analyse de l'objet d'étude. Beaucoup de genres comiques dits « mineurs » n'ont pas été recensés, ni considérés, tels les saynètes, les sketches, les « one man show », ce qui pourtant constitue aujourd'hui la majeure partie des supports du comique français.

Les procédés du comique serviront à l'exploitation des corpus d'analyse. Ils seront utilisés dans la troisième et la quatrième partie de la thèse.

CHAPITRE 2 : Le comique dans la tradition orale tahitienne.

Dans ce deuxième chapitre, nous situerons la place du comique dans la tradition orale tahitienne en analysant dans un premier temps les concepts théoriques liés à l'oralité, puis les enjeux du passage de l'oralité à l'écriture et le statut du comique dans les écrits (section 2.1.). Dans le but d'établir un panel historique, nous nous interrogerons sur le rôle du comique dans la société des *'arioi* à l'arrivée des Européens au XVIII^{ème} siècle pour ensuite analyser les problématiques liées à l'impact du Code Pomare de 1819 sur les fêtes jusqu'à l'annexion de Tahiti et de ses dépendances à la France en 1880 (section 2.2.) Nous n'omettrons point d'explicitier les genres littéraires de la tradition orale, en analysant dans un premier temps ceux de « prestige » (section 2.3.) puis ceux propres au comique (section 2.4.).

2.1. De la tradition orale à une tradition de l'écrit.

2.1.1. Concepts théoriques de l'oralité.

L'étymologie du mot « tradition » renvoie aux termes latins « traditio », « traditum », et « tradere » signifiant « remettre, transmettre⁹⁷ ». Elle englobe un héritage immatériel, relayé de génération en génération, originellement par la parole ou l'exemple mais pouvant ensuite être consigné par écrit. L'objet de cette transmission, d'abord orale, concerne en premier lieu les « *doctrine(s) ou pratique(s) religieuse(s) ou morale(s)* » de siècle en siècle, - *l'information [...] relative au passé plus ou moins légendaire, non consignée dans des documents originaux - tels les légendes, les mythes, les chants, etc. ainsi que l'ensemble des manières - de penser, de faire ou d'agir -, désigné communément par les us et coutumes* »⁹⁸. La tradition orale fait ainsi référence à la culture, au patrimoine ou à la littérature orale d'un peuple sans écriture.

L'objet d'étude de cette thèse porte sur cette littérature issue de cette oralité qui revêt plusieurs formes. Elle concerne les *'ōrero* (discours oratoires), les légendes, les chants, les prières, les généalogies. Elle est plurielle et riche, retranscrite à l'écrit par les premiers missionnaires tels que John Orsmond (1788-1856) ou par la noblesse tahitienne sous la plume

⁹⁷ *Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*

⁹⁸ *Ibid.*

de Marau Taaroa (1860-1934), dernière reine de Tahiti. Cette thèse voudrait rendre compte des textes qui portent la marque du peuple tahitien, cette quête se traduisant en premier lieu par la connaissance de leurs macro et microstructures textuelles. Sur le modèle des travaux de Mondī Magini⁹⁹, les *'ūtē 'ārearea* subiront une étude structurale afin de transcrire les caractéristiques d'un comique issu de l'oralité traditionnelle.

Avant d'entrer dans le détail de ces chants comiques tahitiens, il nous semble important de revenir sur les principaux apports de l'analyse de l'oralité définie en tant que telle. Dans les années 1930, Milman Parry¹⁰⁰ et Albert Lord¹⁰¹ furent les premiers chercheurs à l'étudier en s'appuyant sur un corpus de chants des bardes serbo-croates et dans une perspective comparative et d'application aux poèmes d'Homère. Ils fondent la « théorie de l'oralité » sur l'existence d'une microstructure des chants et des discours oratoires basée sur des épithètes rattachés à un système métrique de vers. Pour eux, ces « formules homériques » constituent un système composite complexe dans les chants et les poèmes, qu'un homme seul ne pourrait imaginer. Ils en déduisent l'existence d'une aide mnémotechnique, construite au fil des générations par la tradition. Pour Parry, entonner un chant traditionnel sans le support de l'écrit ne revient pas à le dire de mémoire mais à reconstituer à chaque fois des schémas formulaires traditionnels. Ce procédé permet aux rhapsodes¹⁰² de s'inscrire dans l'improvisation des vers, favorisant une reconnaissance de l'éloquence oratoire qui engage nécessairement des procédés stylistiques récurrents. Les épithètes homériques participent de la prosodie des poèmes et des chants.

Parallèlement, pour Albert Lord, les figures de répétition (anaphore, anadiplose¹⁰³, parallélisme) et les enchaînements forment *in fine* la macrostructure du discours de manière caricaturale¹⁰⁴. Il existe un canevas logique qui permet à l'orateur ou au chanteur de se retrouver dans son discours et de marquer son éloquence. Yves Beauperin¹⁰⁵ souligne

⁹⁹ Voir l'analyse macro et micro-structurale de Mongi Madini, *Devos montreur de mots: discours comique et construction du sens*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2008.

¹⁰⁰ Milman Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère: essai sur un problème de style homérique*, Thèse d'université, Université de Paris, Faculté des lettres, 1928.

¹⁰¹ Albert Bates Lord, *The singer of tales*, éditions Stephen A. Mitchell et Gregory Nagy, Harvard University press, Cambridge, 2000.

¹⁰² Chanteurs qui allaient de ville en ville dans l'Antiquité grec réciter des poèmes épiques et plus particulièrement, homériques.

¹⁰³ Figure de style par laquelle on reprend le dernier mot d'un vers au début du suivant.

¹⁰⁴ Pour les discours oratoires tahitiens : les salutations, du plus prestigieux au plus commun des protagonistes, la présentation de l'objet du discours, les louanges d'un héros ou d'un lieu et les salutations finales.

¹⁰⁵ Yves Beauperin, « Rabbi Iéshoua de Nazareth : du texte écrit au geste global », [en ligne], <http://mimopedagogie.pagesperso-orange.fr/Beauperin/Anthropologiedugeste/Agrageetordrage.pdf>, consulté le 19 juin 2015.

l'importance des schèmes rythmiques, qui ne sont pas basés sur la métrique (comptage des syllabes) mais sur la pulsation du rythme dans un poème. Il recense deux procédés mnémotechniques importants de la dimension orale :

- « l'agrafage », qui produit souvent les trous de mémoire entre deux jonctions
- « l'ordonnage », qui constitue la logique structurelle interne du discours.

Les aides matérielles à la mémoire existent également dans les sociétés traditionnelles. Aux « cordes à proverbe » des chanteurs *maîtres-kpados* du groupe kpélé d'Afrique que Vincent Hecquet analyse comme des objets mnémotechniques¹⁰⁶, correspondent à Tahiti les *'aha*, cordelettes en fibres de coco, dont les nœuds représentaient chaque génération de chefs que les *haere pō*¹⁰⁷ récitaient dans leurs discours généalogiques.

Giovanni Cerri¹⁰⁸ affirme que le barde qui chante le fait en ajoutant du sien, en y mêlant sa propre créativité. Il s'oppose à la théorie unitaire de la composition des poèmes qui consiste à dire qu'ils « *seraient sortis, tout droit, avec leur structure complexe et merveilleuse, à un moment précis de l'histoire, de la tête d'un grand génie, d'un écrivain ou d'un barde oral* ». Il n'y a pas un auteur unique qui applique des savoirs techniques. Une chanson est créée au moment même où ils chantent en public par le moyen de l'improvisation en puisant dans un « *patrimoine mnémonique de vieilles histoires, de termes narratifs consolidés, de formules toutes prêtes, aptes à former facilement les vers ; ils croient répéter l'histoire mot par mot, tout comme ils l'ont apprises par leur maître, mais en réalité, ils la réimprovisent dans la même performance, en proposant à chaque fois un chant qui reste traditionnel dans son essence mais qui en même temps est entièrement nouveau dans sa verbalisation* ». Les poèmes pour lui sont des « *structures ouvertes, traditionnelles mais soumises à une réélaboration incessante, instruments opérants des écoles d'aèdes et de centres rhapsodiques* ». Dire la tradition orale passe par l'association des procédés du patrimoine collectif à ceux, personnels, du poète. L'appropriation par l'aède du chant traditionnel

¹⁰⁶ Vincent Hecquet, « Littératures orales africaines », *Cahiers d'études africaines*, vol. 49 / 195, septembre 2009, p. 833-840.

¹⁰⁷ Littéralement, « marcher la nuit ». Les *haere pō* sont de jeunes apprentis qui mémorisaient des informations concernant leur île, leur terre et leur culture et qui les répétaient en arpentant des lieux calmes la nuit.

¹⁰⁸ Giovanni Cerri, « Théorie de l'oralité et analyse stratigraphique du texte homérique : le concept de « poème traditionnel » - » , Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque. Numéro 13, 2010. pp. 81-106. doi :10.3406/gaia.2010.1540, url : [/web/revues/home/prescript/article/gaia_1287-3349_2010_num_13_1_1540](http://web/revues/home/prescript/article/gaia_1287-3349_2010_num_13_1_1540), consulté le 05 mars 2015.

possède sans conteste une dimension individuelle. Même s'il décide d'innover, il sait précisément comment s'introduire « sans bruit » dans une composition traditionnelle.

Aujourd'hui, les études ethnolinguistiques¹⁰⁹ sur la tradition orale tendent à conclure que l'éloquence mobilise des compétences de savoir-faire dans le domaine de l'improvisation et de la mémoire à court terme. Là où Parry ou Lord ne voient les aèdes-rhapsodes que comme des artisans « couseurs » de chants grâce à des figures de style et des enchaînements structurels, les chercheurs contemporains soutiennent que ces mêmes procédés stylistiques ou de composition font partie du processus de mobilisation de la mémoire. Chanter selon la tradition orale, c'est s'armer de procédés techniques stylistiques et mentaux.

Au XIX^{ème} siècle, l'apparition de l'écriture à Tahiti et son appropriation par les autochtones changent les modalités d'intervention de ces derniers sur les composantes de la tradition orale. Bruno Saura le note bien : « *la voix devient la lettre, mais d'emblée, la lettre est autre chose que la voix*¹¹⁰ ». En effet, si l'oral obéit à ses propres règles, à sa propre logique et à son dynamisme interne, il en est de même pour l'écriture. Par conséquent, les moyens mnémotechniques cités ci-dessus ne sont plus véritablement efficaces : l'écriture ne laisse de place à l'improvisation ni mesurée, ni calculée. Elle fixe les mots et les concepts dans un espace géographique donné à un moment M de l'histoire, en rappelant sans cesse aux « voix » la présence d'un cadre à respecter, celui de l'écrit.

2.1.2. Tradition orale et pouvoir politique et religieux aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles.

Rappelons d'abord qu'au XVIII^{ème} siècle, à l'arrivée des Européens à Tahiti, le pouvoir politique et religieux reposait sur les fondements de la tradition orale. Dans son ouvrage *Politique et religion à Tahiti*, Bruno Saura précise que « *les mythes fondateurs dont la fonction est de rendre compte de l'ordre du monde justifient aussi la structure sociale et*

¹⁰⁹ Chercheurs du centre LLACAN (Langages, langues et cultures de l'Afrique Noire) qui rassemblent le CNRS et l'Institut national des langues et civilisations orientales (INALCO)

¹¹⁰ Bruno Saura, « Quand la voix devient la lettre, les anciens manuscrits autochtones (*puta tupuna*) de Polynésie française », *Spécial environnement*, Journal de la Société des Océanistes, 126-127, 2008, p. 293.

*politique de la société, placé dans la continuité de cet ordre, n'ayant de sens que par lui et ne pouvant donc pas ne pas être*¹¹¹ ».

Dans cette société polythéiste, les dieux étaient omniprésents, les plus importants étant Taaroa, dieu créateur, Tane, dieu de la beauté et Oro, dieu de la guerre et de la paix, dieu dominant également à l'arrivée des Européens. Chaque activité, chaque déplacement, chaque cérémonie s'accompagnait de prières et d'incantations. Même lorsque les Tahitiens faisaient la fête, comme lors de la récolte des premiers fruits, ils invitaient le dieu Roma-Tane, dieu du paradis, à partager leur joie (Henry, 2004 : 185). En dépit toutefois de la crainte que pouvaient susciter ces dieux, ils n'hésitaient pas à les répudier s'ils ne les satisfaisaient pas.

Par conséquent, l'effondrement de la structure politico-religieuse entraîna aussi la perte des traditions, dont une grande partie de la littérature orale. À la suite de Jean-François Baré, de Colin Newbury et d'Allan Hanson, Bruno Saura cite la lettre du missionnaire John Davies datée de 1830 pour répondre à la question du rapport de la religion à la structure politique tahitienne : « *Le cas tahitien était tel que sans le renversement de leur système religieux, ils ne pouvaient changer leurs coutumes (...), parce que la religion était si mêlée à tout ce qu'ils faisaient, leurs activités, coutumes et affaires de gouvernement* » (1993 : 38).

Resituons la problématique dans son contexte historique : l'île de Tahiti à l'arrivée des premiers Européens était divisée en plusieurs chefferies dont les plus prestigieuses et puissantes étaient celles d'Oropaa (aujourd'hui, Punaauia et Paea, deux districts de la côte ouest) et de Teva (Papara, Mataiea, Papeari, Taravao et toute la presqu'île). Dans chacune d'elles existaient trois catégories d'individus :

- les *hui arii* (noblesse tahitienne) ;
- les *ra'atira* (propriétaires fonciers) ;
- les *manahune* (peuple).

En marge de ces catégories vivait également une société que l'on pourrait, pour partie, rapprocher des « troubadours » itinérants, les *'arioi*, dont l'importance à l'arrivée des Européens à Tahiti s'explique par l'implantation de leur dieu fondateur Oro. Nous étudierons

¹¹¹ Bruno Saura, *Politique et religion à Tahiti*, Éditions Polymages-scoop, Papeete, 1993, p. 30.

ce groupe de manière plus détaillée dans la section 2.2.1, car une de leurs fonctions principales était d'amuser la population à l'aide notamment des *'ūtē 'ārearea*.

Au XVIII^{ème} siècle, lorsque les premiers Européens accostèrent dans la baie de Matavai, Pomare I n'était alors que le chef de Porionuu, un bienheureux fief situé sur la côte est de l'île nord de Tahiti. Ce hasard de l'histoire eut des répercussions significatives sur la structure politico-religieuse de toute l'île de Tahiti. En effet, Pomare II, bien plus ambitieux que son père, comprit très rapidement la nécessité de s'unir aux « hommes Blancs » pour profiter des armes et asseoir son pouvoir sur toutes les chefferies de Tahiti. À partir de là, on comprend que la bataille de *Fē'ī pī* marque la bascule de la société traditionnelle vers un nouvel ordre sociopolitico-religieux en 1815. Grâce à la victoire de Pomare II sur les chefferies de Oropaa et Teva (adeptes de la religion traditionnelle et opposants aux Pomare), Tahiti connaît des changements à l'échelle de la famille, de la chefferie, et de toute la société.

La promulgation du Code Pomare¹¹² en 1819 contribue à faire que les Tahitiens délaissent rapidement leurs dieux et leurs pratiques religieuses, qui rythmaient pourtant leur quotidien, pour adopter la religion des missionnaires¹¹³. La famille tahitienne et la société se réorganisent autour de ces articles de lois : un nouvel ordre s'établit et la transmission des valeurs religieuses traditionnelles s'estompe au profit de la transmission de valeurs chrétiennes.

Les us et coutumes propres à ce peuple sont engagés dans un grand changement. Dorénavant, dans les familles tahitiennes, les enfants apprennent à prier avant de manger ou dormir, à ne pas se baigner à la mer ou à la rivière ni à travailler le dimanche, à jouer des saynètes représentant les histoires de la Bible. Christine Langevin dans son ouvrage *Tahitiennes : de la tradition à l'intégration culturelle*¹¹⁴ explique l'évolution de la condition féminine aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Les femmes ont dorénavant le droit de manger avec les hommes, de se rendre dans les lieux de culte, de participer aux activités qui jusqu'ici étaient réservées aux hommes comme la pêche en pirogue. Les femmes de missionnaires initient les Tahitiennes à la couture, à la confection de chapeaux et grâce à la construction des écoles, les

¹¹² Premier code de lois promulgué par Pomare II en 1819 dont plusieurs articles reflétaient le rigorisme puritain des missionnaires anglais de la L.M.S.

¹¹³ Sur ce point, lire l'ouvrage de Vāhi Sylvia Tuheiava-Richaud, *Ua mana te ture: Les premières lois de Tahiti, Mo'orea, Me'eti'a, « Anā, "Au'ura, Mātea, Teti » aroa, de Ra'iātea, Taha'a, Porapora, Maupiti et de Huahine, Mai'aoiti*, Haere Pō, Papeete, 2013.

¹¹⁴ Christine Langevin, *Tahitiennes: de la tradition à l'intégration culturelle*, l'Harmattan, Paris, 1990.

enfants sont éduqués selon les principes bibliques. Elles cousent les *tīfaifai* (couverture faite d'un drap sur laquelle on a cousu des appliques ou encore faite de morceaux de tissu assemblés¹¹⁵), héritage des femmes missionnaires qui ont emmené dans leurs malles les *patchworks*, et en ont fait un art traditionnel. À l'image des Européens, les Tahitiens s'habillent de vêtements issus du commerce tandis que les *tapa* (étoffes produites à l'aide d'écorce d'arbre) sont laissés à l'abandon.

Par ailleurs, l'alcool et les maladies, introduits vers la fin du XVIII^{ème} siècle à Tahiti par les premiers Européens, font rage dans la société tahitienne. S'ensuit alors une crise démographique pendant laquelle la mort côtoie quotidiennement les Tahitiens jusque vers la fin du XIX^{ème} siècle. Comme le souligne Bruno Saura, « *les personnes âgées étant les plus exposées, on assiste avec leur disparition à celle de pans entiers de la culture traditionnelle* » (1993 : 38). Les conséquences d'une telle perte sur la transmission intergénérationnelle de la tradition orale dans les familles sont dramatiques.

C'est pourquoi, la littérature orale s'imprègne des valeurs morales et chrétiennes : les chants traditionnels sont adaptés et chantés dans les temples protestants. Les discours oratoires engageant l'énonciation des toponymes qui lient intimement l'homme à sa terre, cotoient les joutes bibliques autour d'un verset. On peut émettre l'hypothèse que dans les fêtes de paroisse, les *'ūtē 'ārearea* parodiaient les histoires de la Bible, la tendance étant à l'adaptation de la population tahitienne au christianisme. Les changements sociaux se poursuivent à travers « la grille culturelle des Polynésiens » puisque le remplacement du dieu Oro par Jéhovah induit le passage de l'ordre politico-religieuse traditionnel à une suprématie monarchique et chrétienne à l'anglaise (Saura, 1993 : 39). Progressivement, les chefferies tahitiennes se convertissent en institutions dirigées par un *tāvana*¹¹⁶, ancien *ari'i* sous la coupole du roi Pomare II puis de ses successeurs. Ces bouleversements changent en profondeur le patrimoine tahitien.

Par conséquent, les « informations du passé », les mythes et légendes du patrimoine culturel sont, pour partie, concurrencés par les histoires de la Bible, suscitant chez les enfants comme chez les adultes un intérêt grandissant. Le sacré se trouve dorénavant dans ce nouveau support écrit et immuable, accessible à tous grâce à l'apprentissage de la lecture et de

¹¹⁵ *Dictionnaire de l'Académie tahitienne*, [en ligne], <http://www.farevanaa.pf/dictionnaire.php>, consulté le 14 juin 2013,

¹¹⁶ Vient du mot anglais "governor".

l'écriture dans les écoles missionnaires. La mémoire orale collective du passé et les porteurs de cette tradition sont dévalorisés au profit d'une société basée sur de nouveaux porte-paroles. Le passé, plus ou moins légendaire de cette société traditionnelle, s'efface pour partie, au profit d'une conception biblique de l'explication du monde plaquée sur une réalité insulaire. Aujourd'hui, les Tahitiens ont accès à ce patrimoine oral ou à ce qui en reste, grâce aux écrits de ces mêmes missionnaires qui ont favorisé sa disparition : le livre de Teuira Henry *Tahiti aux temps anciens*, rédigé à partir des notes de son grand-père missionnaire John Orsmond, celui de William Ellis *À la recherche de la Polynésie d'autrefois*, le dictionnaire de John Davies, etc.

2.1.3. Les *puta tupuna* (livres des ancêtres) : un objet transitionnel.

Gilbert Murray explique le rôle des premiers manuscrits dans une société à tradition orale. Pour lui :

« certaines cultures, en équilibre entre oralité et écriture, voient dans le « livre traditionnel » leur propre instrument pédagogique primaire, un point de repère canonique : pour cette raison ils le conservent vivants, siècle après siècle, dans la mémoire populaire, par le biais de récitation rituelle et festive, ou même par le truchement de transcription qui font autorité et auxquelles les récitations mêmes puissent faire appel ; tout en conservant leur livre traditionnel, ils l'enrichissent et le restructurent sans cesse afin de la garder approprié à leurs exigences, qui varient nécessairement avec le temps¹¹⁷ ».

À Tahiti, les *puta tupuna* (livres des ancêtres) constituent sans doute les supports charnières entre la tradition orale et la tradition écrite. L'article « Quand la voix devient la lettre, les anciens manuscrits autochtones (*puta tupuna*) de Polynésie française¹¹⁸ » de Bruno Saura, paru dans le *Journal de la Société des Océanistes* en 2008, donne une définition de ces derniers. Apparus au XIX^{ème} siècle, ils font suite à l'apprentissage de l'écriture par les autochtones dans les années 1820, sur fond de conversion chrétienne. Ils se présentent sous forme de grands cahiers cartonnés, semblables aux registres civils dans les mairies. L'apport successif des générations a contribué à enrichir la structure riche et complexe des textes, lesquels deviennent rapidement prisés.

¹¹⁷ Cité par Giovanni Cerri, *op. cit.*, p. 91 Gilbert Murray, *The rise of the creek*, Oxford, 1907, 1934.

¹¹⁸ Bruno Saura, « Quand la voix devient la lettre, les anciens manuscrits autochtones (*puta tupuna*) de Polynésie française », *Spécial environnement*, Journal de la Société des Océanistes N° 126-127, 2008, pp. 293-310.

Bien que les *puta tupuna* soient moins nombreux à Tahiti, leur quasi-similarité avec ceux des îles Sous-le-vent et des îles Australes permet de définir globalement leurs contenus. Dans ces *puta tupuna*, il y a :

- les *papara'a tupuna* (généalogies qui sont l'objet d'attention lors du rituel de l'attribution des noms de mariages ou de naissance pour les nouveaux nés - *topara'a i'oa* - ;
- les *vāna'a* (mythes de création) ;
- les *paripari fenua*, racontant et vantant la terre ;
- les recettes de familles ;
- la pharmacopée traditionnelle ;
- les chants paroissiaux ;
- les commentaires de versets bibliques...

Ne nous trompons pas : la fréquentation quotidienne de la Bible dans les milieux protestants dès le début du XIX^{ème} siècle n'est pas étrangère au passage d'une société de tradition orale à une société de l'écrit. Elle en est même le pivot central, de sorte que l'écriture est indissociable de la religion. Bruno Saura, à l'instar d'Alain Babadzan (1979 : 226), rappelle très justement le filtre volontairement posé par les auteurs eux-mêmes lors de l'écriture de ces *puta tupuna* : « même lorsqu'ils évoquent les temps pré-chrétiens, les auteurs de ces manuscrits le font en adoptant une perspective chrétienne de distanciation » (2008 : 296). À la manière de Paul Zumthor¹¹⁹, il applique la catégorisation de l'oralité et de son rapport à l'écrit, aux *puta tupuna* de la Polynésie française. Pour lui :

- aucun texte autochtone ne relève de « l'oralité primaire et immédiate » (2008 : 306). Cette première catégorie ne comporte aucun rapport avec l'écriture.

- « l'oralité mixte » regroupe des textes issus des traditions orales, l'influence de l'écrit n'étant « qu'externe, partielle et retardée » (Zumthor, 1987 : 19). Bruno Saura classe dans cette catégorie les traditions racontées sur les ondes de Radio Tahiti dans les années 1960 par Tearapo¹²⁰, personnalité culturelle reconnue en Polynésie française, ainsi que celles racontées par Émile Hiro dans les années 1980 (et publiées en 1997). Ces légendes et mythes

¹¹⁹ Paul Zumthor, *La lettre et la voix, De la littérature médiévale*, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

¹²⁰ Né en 1902, Teana Pouira, de son vrai nom, est un célèbre conteur de mythes et de légendes à Tahiti.

sont entrecoupés de certains extraits tirés du *Tahiti aux temps anciens* de Teuira Henry et des articles du *Bulletin de la Société des Études Océaniques*. Il y classe aussi les *puta tupuna* de la première moitié du XIX^{ème} siècle des îles Sous-le-vent et de la deuxième moitié des îles Australes.

- en revanche, les *puta tupuna* de la deuxième moitié du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} relèvent de « l'oralité seconde » car l'acte de recopiage de leurs détenteurs d'un moment situe les « voix » en arrière-plan, elles-mêmes n'étant plus que l'écho du texte réécrit.

2.1.4. Le statut du comique dans les écrits du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles.

Qu'en est-il de la place du comique dans ces livres « transitionnels » ? La grivoiserie étant souvent l'apanage des *'ūtē 'ārearea*, on comprend pourquoi ces derniers ne figurent pas dans les *puta tupuna*. Jugés trop obscènes, ils ne peuvent avoir leur place dans un livre où le sérieux des généalogies ou des mythes, respectivement vecteurs de l'identité d'une personne et d'une société, côtoie le puritanisme protestant. De manière générale, dans les *puta tupuna*, le comique est souvent peu considéré et *de facto*, absent des transcriptions ou des activités de recopiage.

L'apparition de l'écriture à Tahiti est intimement liée au christianisme et par conséquent, les *'ūtē 'ārearea* à tendance obscène, blasphématoire ou agressive ne peuvent y figurer. Elle induit la connaissance des codes de la référence livresque : apposer par exemple son nom sur un texte signifie en être l'heureux propriétaire. Or, lors de la transition « tradition orale – tradition écrite », les Tahitiens continuent à se situer « *dans une logique où les savoirs relatifs à leur île, leurs ancêtres, n'ont pas de véritable auteur mais appartiennent au groupe dont ils font partie et dont ils se font les porte-voix momentanés. Dès qu'on entre dans le domaine de la tradition orale, les auteurs polynésiens, qui travaillent pourtant dans l'intertextualité, ouvrent rarement les guillemets. Certains signent de leur nom personnel des textes de traditions dont ils ne sont pas les auteurs* » - (Saura 2008 : 306) -.

Certaines personnes ont ouvert des cahiers de chants de « bringue » et y ont consigné des *'ūtē 'ārearea*. Corinne Mc Kittrick par exemple s'est basée sur celui d'Odette Frogier¹²¹ pour les étudier dans son mémoire de Master de recherche¹²² mais elle n'a pu ni les analyser, ni les transcrire selon la volonté de cette dernière. L'écrit étant immuable, la censure « chrétienne » que s'imposent les auteurs reste à plus forte raison en vigueur lorsqu'il s'agit de diffuser à un large public des textes à connotation sexuelle. Toutefois, nous pensons que si les *'ūtē 'ārearea* ont longtemps résisté, c'est probablement parce que l'écrit les a longtemps ignorés. Par conséquent, leur transmission ne se faisait que dans un contexte de tradition orale, avec les moyens mnémotechniques énoncés ci-dessus, dans un cadre plutôt intimiste (lors de banquets familiaux par exemple).

De nos jours, dans le cadre des fêtes du *Heiva* de Tahiti, nous pouvons distinguer plusieurs catégories correspondant aux différents cas d'auteurs du corpus de *'ūtē 'ārearea* :

- l'auteur qui écrit au nom de la collectivité et qui n'en est que la plume. Ce cas se présente souvent pour les groupes de districts.

- l'auteur qui écrit un texte en se basant sur la tradition orale et qui le signe de son nom. En général, il est déjà connu du public, soit parce qu'il a été lauréat du prix du meilleur auteur, soit parce qu'il est déjà écrivain et qu'il s'est reconverti dans l'écriture des spectacles de danses et de chants.

- l'auteur qui écrit un texte au nom de la collectivité et qui appose son nom selon les exigences du comité organisateur du *Heiva* de Tahiti.

- l'auteur qui crée, compose et écrit un texte original. Souvent, ce cas se présente lorsque le thème dudit groupe est de l'ordre de l'abstrait : il ne s'agit plus de puiser dans la tradition orale mais de dire, montrer, danser et chanter les maux de la société contemporaine. Nous développerons cela dans le chapitre 7.

¹²¹ Un doute subsiste quant à la date d'ouverture de ce livre de chants : fin XIX^{ème} ou début XX^{ème} ?

¹²² Corinne Mc Kittrick, *Te 'ūtē, chant traditionnel*, mémoire de Master 1^{ère} année, 2004-2005.

Au *Heiva* de Tahiti de 2014, certains orateurs ou acteurs ont avoué éprouver des difficultés de mémorisation¹²³. Ils préfèrent alors s'aider des techniques de l'oralité et improviser pour déclamer leurs joutes oratoires¹²⁴. Or, si les mots de l'auteur disparaissent au profit d'un discours improvisé et d'un registre courant de la langue, la perte de la « saveur stylistique » propre à l'écriture d'un lettré reconnu est certainement à déplorer. L'acteur ou l'orateur ne vise effectivement que la compréhension du thème tandis que l'auteur est au service de « l'écrire beau ». Par conséquent, lorsque l'un met son imaginaire au service de la communication immédiate, l'autre le fait au profit de l'art des mots.

En définitive, la création reste le dénominateur commun des deux traditions. Dans une société orale, compte tenu de la simultanéité de la composition et de la prestation, le discours, le chant et la poésie nécessitent des constituants déjà établis tels que les enchaînements ou les formules stylistiques et prosodiques issues du patrimoine. L'orateur, l'acteur et le chanteur héritent d'un savoir lié à la manière de dire la tradition orale. En revanche, s'agissant de la culture de l'écrit, la création est celle de l'auteur qui la régit selon son bon vouloir tout comme l'artiste qui se l'approprie et en use comme il l'entend. Dans ce cas précis, la dimension innovante de ce dernier ne sera efficiente que s'il la nourrit en lisant, et en maîtrisant les codes inhérents à l'écrit. Comme toute prestation artistique, le travail et une once de génie sans doute, restent la pierre angulaire de l'excellence.

2.2. Le comique dans la société tahitienne au XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècles.

2.2.1. De 1767 à 1819 : les 'arïoi, une société au service du comique traditionnel.

2.2.1.1. Le statut du comique dans la société des 'arïoi.

Douglas L. Oliver¹²⁵, sur la base des écrits de James Morrison¹²⁶, John Orsmond, William Ellis et Jacques-Antoine Moerenhout, définit les 'arïoi comme un groupe

¹²³ Voltina Roomataaroa Dauphin, auteur du groupe *Pupu Tuha'a pae*, confirme les difficultés de mémorisation des acteurs. Nés dans les années 1940-1950, ces derniers lui avaient avoué en effet être incapables de dire par coeur leurs textes en raison de leur longueur.

¹²⁴ Nous avons fait partie du jury du *Heiva* en 2014 en tant que juge des textes.

¹²⁵ Douglas L. Oliver, *Ancient Tahitian society*, University Press of Hawaii, Honolulu, 1974.

¹²⁶ James Morrison est un marin britannique qui a servi sur la *Bounty* en tant que second maître. Il fut laissé à la presque île de Tahiti par Christian Fletcher où il écrivit un journal en racontant sa vie pendant dix-neuf mois.

d'individus ¹²⁷ dont les amusements et les fêtes rythment la vie quotidienne. Tantôt « guerriers », tantôt « débauchés et libertins », ils passent pour être des « *sort of strolling players* » (comédiens ambulants) ou « *a society of comedians* » (troupe de comédiens).

Les *'arioi* sont pourtant bien plus que de simples amuseurs publics pour la population tahitienne. Associés à toutes les cérémonies religieuses importantes, ils se déplacent d'île en île, de chefferie en chefferie, récitant les mythes et légendes, favorisant la venue des dieux de l'abondance et des bons présages. Ils sont, certes, une troupe de comédiens, de danseurs ou de chanteurs, mais ceux-ci sont considérés comme des *feiā mo'a rahi* (des gens très sacrés). Ils occupent des fonctions sociales et religieuses importantes. D'ailleurs, les Tahitiens pensaient que leurs danses sacrées ainsi que leurs spectacles (drama) participent du culte de la fertilité du dieu des récoltes.

L'ascendance des *'arioi* remonterait à la période du règne de Tamatoa 1^{er} au XVI^{ème} siècle¹²⁸ fervent pratiquant du culte du dieu Oro sur l'île de Ra'iatea. Les *'arioi* invoquent Romatane, fils de Oro ainsi que Uru-Tetefa et Oro-Tetefa, les deux cochons fondateurs de leur société. Ils officient dans toutes les cérémonies liées au cycle annuel des passages : mariage, naissance, investiture¹²⁹.

Huit échelons constituent le parcours des nouveaux initiés jusqu'à l'accession au titre suprême de *'arioi maro 'ura* (*'arioi* à la ceinture rouge) - (Henry, 2004 : pp. 241-242) -. Ils doivent prouver leur dévotion grâce à leurs talents artistiques, leur éloquence ainsi que leurs prouesses sexuelles. À chaque passage au grade supérieur, ils reçoivent un nouveau nom, souvent peu flatteur, qu'ils gardent jusqu'au prochain événement cérémoniel. Ces noms, parfois injurieux, poussent souvent les *'arioi*¹³⁰ à se dépasser pour pouvoir monter dans leur hiérarchie, passer dans la classe supérieure et s'en débarrasser.

¹²⁷ Mulhmann, Forsteres et Cook s'accordent à dire qu'ils étaient un millier à l'arrivée des Européens. Les hommes étaient plus nombreux que les femmes.

¹²⁸ Cité par Babadzan dans son ouvrage *Les dépouilles des Dieux* à la page 253 : « L'origine de la société remonterait selon Handy au début du XVI siècle, à l'époque du règne de Tamatoa I, ari'i de Raiatea et fondateur des '*'arioi*, 16 générations, ou environ 240 ans avant Tu de Pare qui gouvernait à l'époque de la visite de Cook en 1770 ».

¹²⁹ Sauf les cérémonies du *pa'i atua* (débourssage des *marae*, lieu de culte et de préparation pour la guerre).

¹³⁰ Comme les *'aito* (guerriers).

Christine Perez¹³¹ livre une analyse intéressante de cette pratique qu'elle assimile au rire antique des laideurs. Pour elle, le nom, injurieux par ailleurs, s'entend surtout dans les chants volontiers moqueurs d'un long héritage familial de défauts naturels¹³². Il est le « *dernier lien qui rattache le futur adulte à l'enfant qu'il était hier* » (2009 : 243). Le nom ou plutôt le changement de nom, est très important dans la société tahitienne. En effet, l'individu en change à chaque étape importante de sa vie (naissance, mariage, intronisation etc.). On peut comprendre cette volonté d'hâter le passage d'un nom à un autre si le premier est déplaisant.

Les aspirants au titre de *'arioi*, appelés aussi *faarearea*¹³³ (divertir, amuser¹³⁴), doivent acquérir, durant deux à trois ans, des connaissances dans les domaines tels que la déclamation des genres littéraires de la tradition orale, la comédie, les danses, les chants et la musique. Dès leur période d'initiation, le « faire rire » est omniprésent. En comparant les *'arioi* à l'élite grecque et romaine, Christine Perez décrit les premiers pas de ces jeunes tahitiens dans la musique : ils « *apprennent à jouer (...) d'une petite flûte, et du tambour pour chanter le ute* » (2009 : 353). Les *'arioi* sont bien les utilisateurs privilégiés des *'ūtē 'ārearea*, objets de notre corpus d'étude. C'est sans doute l'une des premières obligations liées à la fonction de *'arioi* dans leur parcours initiatique. L'art de faire rire dans l'Art constitue véritablement un point essentiel de leur identité. Malheureusement, dans le cadre de nos recherches, nous n'avons pas trouvé de *'ūtē 'ārearea* du temps des premiers contacts avec les Européens.

Dans chaque district ou île, une maison leur est destinée : les *fare 'arioi* (maison des *'arioi*) ou *fare manihini* (maison des invités), qui peuvent mesurer de soixante à quatre-vingt-dix mètres de longueur. Leur arrivée signifie une intendance et une organisation de circonstance : le stockage des mets, la préparation des repas, des maisons *des 'arioi* pour une centaine d'invités. Les gens du peuple leur donnent des mets de qualité, allant jusqu'à se priver par la mise en place de *rāhui* (interdiction imposée sur les plantes comestibles et sur la viande) pour contenter ces artistes ambulants, signes de bonne augure. Lorsque les *'arioi* partent d'une île ou d'un district, la population se retrouve souvent sans vivres pendant un long moment (Henry, 2004 : 237-248).

¹³¹ Christine Pérez, *Cultures méditerranéennes anciennes, cultures du triangle polynésien d'avant la découverte missionnaire: les formes & les pratiques du pouvoir*, Éditions Publibook, Paris, 2007.

¹³² Très souvent, les noms décrivaient leurs organes génitaux.

¹³³ Il s'agit certainement du mot *fa'a'ārearea* (amuser, divertir).

¹³⁴ Ils étaient également appelés *po'o* (qui agite les ailes) ou *'āvaevae* (prendre pied). Teuira Henry traduit *fa'are'are'a* par le mot « comparaisons ». Lors de cérémonies ou réunions, ils étaient en état de transe extrême, *nevaneva* (distrain).

La période des fêtes commence toujours par un rituel relatif au culte d'Oro sur le *marae* (lieu de culte ancien). L'échange de dons entre le chef *'arioi* et le chef du territoire est le signal du début des festivités qui commencent très tôt pour durer toute la nuit pendant plusieurs jours. Tyerman et Bennet évoquent des exhibitions de danses obscènes et des pièces de théâtre « *rudely constructed* », des récits amoureux dont les personnages principaux sont les ancêtres ou les dieux¹³⁵. Ils apportent aussi des précisions sur l'éloquence des *'arioi* en qualifiant leurs discours de très longs mais de structurés, composés de répétitions de mots ou de métaphores issues de l'imaginaire du narrateur¹³⁶. Les *'arioi* des classes inférieures se produisent régulièrement dans les spectacles de chants et de danses. Durban (2009 : 406 – 407). Ils font l'objet de toutes les convoitises, surtout lorsqu'ils sont au centre de l'attention de tout un district grâce à leurs tatouages et leurs peintures « grotesques » sur leurs visages et sur leurs corps.

Si nous connaissons l'importance qu'ils accordent à leurs corps ainsi qu'à leurs fonctions sociales, nous comprenons pourquoi les *'arioi* pratiquent l'infanticide. La contraception et l'avortement sont les premiers moyens auxquels recourent les *'arioi* pour préserver la femme des changements qui surviennent sur son corps lors de la grossesse et l'allaitement et pour échapper aux charges inhérentes à l'éducation d'un enfant. Cependant, si la grossesse atteint son terme et qu'elle est amenée à mettre au monde un enfant, celui-ci est tué si la mère veut continuer à profiter de son statut de *'arioi*. C'est d'ailleurs la principale raison pour laquelle les missionnaires sont si déterminés dans leur démarche d'éradication de cette société lorsqu'ils mettent en place le code Pomare en 1819 aux côtés du chef Pomare II. Nous détaillerons cela dans la section 2.2.1.

Lors du deuxième voyage de James Cook, Johann Reinhold Forster décrit dans son journal, une scène qui peut sans doute laisser perplexe :

« Un après-midi, nous les accompagnâmes à terre, où on joua pour nous une pièce appelée *Tamaiti haere mai*, ce qui signifie l'enfant vient. Le dénouement était l'accouchement d'une femme en plein travail. Ils firent paraître tout-à-coup sur la scène, un gros enfant, traînant après

¹³⁵ James Montgomery, *Journal of Voyages and Travels by the D. Tyerman and G. Bennet*, Westley et A. H. Davis, Londres, 1832, p. 239.

¹³⁶ « very long and regularly composed, so as to be repeated verbatim, or with such illustration only as the wit or fancy of the narrator might have the skill to introduce. »

lui un gros cochon de paille, haut d'environ six pieds, qui courut autour du tertre, suspendu par une corde à son nombril. [...] Il est impossible d'exprimer les éclats de rire des naturels, lorsqu'ils virent le nouveau-né courant sur la scène, et poursuivi par les danseuses, qui essayaient de l'attraper¹³⁷. »

Durban analyse cette scène comme étant la réponse des *'arioi* à l'enfantement. Se moquer de cette pratique revient à réaffirmer leur refus de mettre au monde, l'infanticide étant une pratique courante dans cette confrérie. Le burlesque semble être le moyen le plus adéquat pour tourner en dérision un sujet aussi sérieux. La femme jouée par un homme, l'enfant joué par un adulte, relève d'un registre farcesque qui se situe à son paroxysme, la condition *sine qua non* pour briser le tabou originel (1999 : 345). Le travestissement (homme → femme, homme → enfant) est un moyen assez récurrent pour faire rire car aujourd'hui encore, il est très présent dans les saynètes comiques, le personnage le plus connu étant Mama Roro (un des personnages principaux d'une des pièces de théâtre de notre corpus).

Johann Reinhold Forster décrit aussi un spectacle de *'arioi* en distinguant les danses exclusivement féminines des représentations théâtrales faites par des hommes :

« Les femmes ouvrent la séance, puis cinq hommes apparaissent, remuant très rapidement les jambes, les hanches et les mains. En même temps, l'un d'eux prononce des phrases, d'autres lui répondent et enfin tous parlent en chœur. L'un d'eux s'agenouille, l'autre le bat, l'attrape par les cheveux, fait la même chose avec deux ou trois autres, mais à la fin il est battu lui-même par un autre homme qui tient un bâton. Alors les femmes reprennent un autre acte, puis les hommes réapparaissent et les femmes reviennent pour leur troisième danse. Les hommes finissent leur troisième acte et les femmes terminent avec leur quatrième danse qui ressemble à la première¹³⁸ ».

Cette scène de bastonnade rappelle les spectacles de marionnettes du XIX^{ème} siècle où Guignol ou Polichinelle battait les gendarmes. Pour Aurélien Ligneux, leur finalité est de « mettre en scène des débordements à valeur de divertissement¹³⁹ », une intervention nécessaire pour prendre le dessus sur une justice agaçante et fouineuse. Dans les spectacles des *'arioi*, les relations et les démonstrations de force masculine s'inscrivent dans une logique

¹³⁷ Cité par Bengt Danielsson dans *Tahiti Autrefois*, Hibiscus Éditions, Papeete, 1981, p. 317.

¹³⁸ Cité par Anne Lavondès dans *Encyclopédie de la Polynésie*, éd. Christian Gleizal, Papeete, vol. 5, 1990, p.109.

¹³⁹ Aurélien Ligneux, « Rosser le gendarme dans les spectacles de marionnettes au XIX^e siècle : une école de rébellion ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 16 / 2, juin 2003, p. 95 - 113, [en ligne], http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_016_0095, consulté le 15 juin 2015.

de violence prédominante dans une société rythmée par des guerres de clans intestines. Celui qui tient le bâton est le seul à posséder le pouvoir. Le rire, une fois de plus, s'inscrit dans cette logique de l'ordre et du désordre.

2.2.1.2. Comique, politique et religion dans la société des 'arioi.

La dimension omniprésente du sacré chez les 'arioi induit l'idée d'un comique religieux et ritualisé dans les cérémonies et les fêtes. Plusieurs personnes, qui les côtoient lors des premiers contacts, décrivent ces scènes. Le capitaine John Wilson du *Duff*¹⁴⁰ raconte une scène théâtralisée, dans laquelle « *de nombreux acteurs à la proue des pirogues offraient en spectacle les contorsions et les grimaces les plus désagréables*¹⁴¹ ». Cette scène se produit dès que les pirogues sont visibles des plages de l'île ou du district hôte. Par conséquent, ces pitreries font partie du rituel d'arrivée des 'arioi sur une nouvelle île ou dans un nouveau district lors de leurs déplacements. En suscitant le rire, les 'arioi s'ancrent dès le départ dans ce « comique volontaire » et assoient leur statut de comédiens¹⁴².

Pendant les fêtes, le 'arioi *hi'o niao* (chef de cérémonie) se tient sur une pierre surélevée au milieu d'un cercle où se déroulent les festivités données au public. Les novices chantent les chants comiques « *le bras gauche plié et la main droite frappant le coude gauche comme une aile*¹⁴³ » tandis que les acteurs encensent ou bafouent librement qui ils veulent. William Ellis, missionnaire protestant, fait mention dans son ouvrage *À la recherche de la Polynésie d'autrefois* du fait qu'ils ridiculisent les gens du peuple et de la haute société tels que les prêtres¹⁴⁴. Les 'arioi se chargent de faire rire le peuple mais aussi de réguler la politique d'un district ou d'une île au moyen de la satire.

¹⁴⁰ Le trois mâts *Duff* débarque dans la baie de Matavai le 5 mars 1797 avec à son bord les premiers missionnaires protestants anglais de la London Missionary Society (L.M.S.).

¹⁴¹ Cité par Douglas L. Oliver dans son *Ancient Tahitian Society*, p. 268.

¹⁴² Lire la thèse de Jean-François Durban, *op. cit.*

¹⁴³ Teuira Henry, *Tahiti aux temps anciens*, Société des Océanistes, Paris, 2004, p. 237- 248

¹⁴⁴ William Ellis, *À la recherche de la Polynésie d'autrefois*, trad. Marie Sergueiew et Colette Buyer-Mimeure, Musée de l'homme, Paris, 1972, p. 159 : « *Leurs amusements publics consistaient souvent en discours qui s'accompagnaient d'une mimique expressive et d'une grande variété de gestes. Leurs représentations, en ces occasions, se rapprochaient du genre théâtral. Les prêtres et d'autres personnes y étaient ridiculisés sans pitié et on y faisait des allusions caricaturales à des événements publics.* »

James Morrison, second maître débarqué à Tahiti par les révoltés de la *Bounty* de 1789 à 1790, note d'ailleurs une scène satirique dans son journal¹⁴⁵ :

« Quelquefois, un groupe d'acteurs les remplacent et leur forme de jeu est surtout la satire, souvent au dépens de leurs chefs et ils ne manquent pas d'exposer les caractères dont ils ont connaissance ; bien que traitant leurs chefs avec grande liberté, ils ne s'attirent pas leur mécontentement du moment qu'ils s'en tiennent à la vérité. De cette façon, ils leur reprochent leurs fautes en public les ayant tout d'abord divertis pour attirer leur attention. C'est en quelque sorte une pantomime et ils excellent si bien qu'il est facile de reconnaître la personne qu'ils veulent représenter pour peu qu'on la connaisse un peu. C'est ainsi qu'une de leurs représentations, à laquelle assistait notre commandant, permit à tous les spectateurs de comprendre qu'il s'agissait de lui et qu'il y jouait d'ailleurs un rôle très distingué. » (1966 : 186).

Cette satire traduit sans doute un modèle de « *défoulement envers une structure sociale très rigide*¹⁴⁶ » ou une politique de complaisance envers les *'arioi*. Quoi qu'il en soit, ces derniers disposent du rire comme moyen efficace pour pointer du doigt les failles du chef et en filigrane, celles du système politico-religieux tahitien. Par conséquent, on aurait tort de doter les *'arioi* d'une légèreté qu'ils n'ont pas toujours, surtout si leur comique invite bien souvent à la désolidarisation de la population vis-à-vis des « vices » de son *arii*. Si Molière a choisi de magnifier son art en faisant la satire sociale de son époque, les *'arioi* quant à eux profitent d'un système social bien ancré pour châtier les mœurs en les rendant ridicules.

Une autre scène, parodique cette fois-ci, décrite par le Capitaine John Wilson, traduit l'« imitation – transformation » de Charaudeau : « *la plupart portaient des vêtements anglais et chacun avait une lance de douze à quinze pieds de longs*¹⁴⁷ ». L'incongruité de l'habillement des comédiens (vêtements et accessoires issus de deux cultures différentes) provoque le rire mais surtout démontre de ce que Durban nomme par une grande capacité d'adaptation et d'assimilation aux apports exogènes. (1999 : 341). Le mélange des genres constitue véritablement un des pivots du comique. Dans la société tahitienne d'aujourd'hui, le « franhitien » (ou le mélange français - tahitien) en illustre bien l'exemple. Nous le verrons plus en détail dans la section 7.3.1.

¹⁴⁵ James Morrison et Owen Rutter, *Journal de James Morrison, second maître à bord de la Bounty*, trad. Bertrand Jaunez, Musée de l'Homme, Paris, 1966.

¹⁴⁶ Jean-François Durban, *op. cit.*, p. 336

¹⁴⁷ Cité par Douglas L. Oliver, p.268.

Alain Babadzan¹⁴⁸ évoque quant à lui un rite d'inversion, « *la profanation ou souillure rituelle du ari'i tahitien lors de sa consécration* » où le scatologique constitue la condition *sine qua non* pour accéder au pouvoir. En effet, des gens nus dans les arbres souhaitent la bienvenue au nouveau chef en essayant de le couvrir d'excréments et d'urine. Bruno Saura explique ce phénomène par « *une logique d'instauration d'un nouvel ordre tout à la fois politique, social, religieux, et cosmique, qui passe par un moment de désordre, pour mieux imposer l'ordre. Comme le jour a besoin de la nuit pour qu'apparaisse sa clarté, son évidence, le pouvoir du chef sacré s'instaure à partir d'un chaos qui permet, par contraste, de mesurer sa grandeur* »¹⁴⁹. Ce rabaissement par la décharge scatologique rappelle nécessairement la théorie de la décharge que Schopenhauer associe au rire, un renversement¹⁵⁰ par un relâchement, qui conduit au plaisir par la supériorité des gens sur leur futur chef telle la supériorité du rire sur la cible.

Pour Vilsoni Hereniko, les *clowns* polynésiens d'autrefois sont un antidote à l'abus de pouvoir qui peut exister dans des sociétés traditionnelles très hiérarchisées. Ils amusent les chefs en rétablissant leur dimension humaine, avant leur accession à un statut sacré. Issus parfois d'un rang social inférieur, les *clowns* entretiennent des liens de proximité avec la population et sont les porte-parole des chefs¹⁵¹. Le rire, grâce à ce groupe social, est un élément de la culture politique des chefs polynésiens dans le Pacifique. À Tahiti, les *'arioi* sont souvent issus des branches cadettes des familles de chefs. Ils bénéficient par conséquent de grands privilèges dus à leur rang et à leurs fonctions politique, religieuse et sociale. C'est sans doute pour cette raison également que la satire des chefs par les *'arioi* est tolérée.

¹⁴⁸ Douglas L. Oliver, *op. cit.*, p. 11

¹⁴⁹ Bruno Saura, *Mythes et usages des mythes: autochtonie et idéologie de la Terre Mère en Polynésie*, Peeters, Paris, 2013.

¹⁵⁰ Vilsoni Hereniko précise dans son ouvrage *Woven Gods : female clowns and power in Rotuma* que le rite d'inversion existait chez les *fale aitu* des Samoa, chez les Fidjiens lors de la cérémonie de fertilité des terres par les excréments et dans les pièces improvisées des gens de Rotuma.

¹⁵¹ « These clowns amused the chiefs (and their subjects) by providing an alternative view of humanity that was normally suppressed in the interest of group harmony and cohesion. Because of their low position on the social ladder, clowns were more in touch than the chiefs with the common folk and their preferred linguistic code and down-to-earth view of society. They were able to present a populist view (humorous or absurd) that would otherwise be inaccessible to the chiefs. Through the clowns, chiefs were reminded constantly of their subjects and a part of themselves that they had rejected in favor of power and prestige ».

Ces clowns amusaient les chefs (et leurs sujets) en leur proposant une vision alternative de l'humanité qui a été en principe supprimée dans l'intérêt de l'harmonie du groupe et de la cohésion. En raison de leur statut social, d'un même code langagier et d'une vision pragmatique identique, les clowns étaient davantage en contact avec les gens du commun que les chefs. Ils pouvaient dire des choses sur un ton humoristique, inaccessible aux chefs. À travers eux, ces derniers s'occupaient de leurs sujets et d'une partie de leur identité qu'ils avaient rejetée en faveur du pouvoir et du prestige. (Traduction de nous-même).

2.2.2. De 1819 à 1842 : l'impact du Code Pomare sur le comique.

Les missionnaires de la London Missionary Society qui arrivent en 1797 dans la baie de Matavai à Pare sur l'île de Tahiti, ils sont loin d'imaginer les strates hiérarchiques complexes qui s'exercent au sein de la société tahitienne. Grâce aux circumnavigateurs, ils connaissent l'accueil et les liens privilégiés qu'entretient le chef Pomare I (de Pare, Porionuu) avec les premiers *Pōpa'a* (Blancs, Européens) tels que Samuel Wallis ou James Cook. Mais ils comprennent assez rapidement qu'il n'existe pas un pouvoir suprême sur l'île de Tahiti. En effet, quelques *ra'atira* (grands propriétaires terriens) s'opposent régulièrement aux décisions du *ari'i* (chef) et participent à établir un équilibre des pouvoirs dans chaque chefferie de l'île.

Ces missionnaires réprouvent la société des *'arioi*. Horrifiés notamment par la pratique du tatouage, des danses jugées immorales et surtout de l'infanticide¹⁵², ils s'insurgent contre ces usages traditionnels. Mais la mission d'évangélisation des missionnaires devient impopulaire auprès de Pomare I, si attaché à ces pratiques anciennes. Les missionnaires s'attirent les foudres de ce *ari'i 'arioi* (chef d'un territoire et *'arioi*)¹⁵³, qui aimait les danses, les chants et toutes les coutumes traditionnelles jugées païennes par les missionnaires.

En 1800, une deuxième vague de missionnaires débarque sur la rive de Matavai¹⁵⁴. Henri Nott et John Jefferson, de la première vague, ainsi que John Davies et William Henry sont les principaux acteurs de l'installation du christianisme à Tahiti. De 1800 à 1814, les missionnaires œuvrent en traduisant la Bible, en enseignant dans les districts en langue tahitienne, et en se manifestant auprès des gens du peuple grâce à leurs connaissances en matière de construction de maisons et de bateaux, ainsi que de médecine. Ils gagnent aussi en reconnaissance et en popularité auprès des chefs grâce notamment aux enseignements qu'ils dispensent à leurs *ha'api'i parau* (élèves)¹⁵⁵ et aux *pure atua* (nouveaux convertis au christianisme).

¹⁵² Pomare I et sa femme Itia étaient *ari'i* (chefs) mais aussi membres *'arioi*. Ils tuèrent leur ainé selon les lois en vigueur dans leur groupe.

¹⁵³ Les *ari'i* pouvaient effectivement être à la fois *ari'i* (chefs) et *'arioi*.

¹⁵⁴ Seulement sept missionnaires sur les vingt-neuf de 1797 résident encore à Matavai.

¹⁵⁵ Colin W. Newbury, *Encyclopédie de la Polynésie*, Tome 6, p. 49 : « La composition des classes d'élèves changea vers 1814. On y trouvait moins de domestiques et de jeunes et davantage d'adultes d'âge mûr et de chefs de quelque importance, venus des îles Sous-le-vent et de Tahiti, notamment Utami de Tahaa, Tamatoa de Raiatea, Paofai, Hitoti, et Teremoemoe, la femme de Pomare ».

Alors que Pomare I n'est reconnu que comme un *ari'i* (chef) puissant par les autres chefs de Tahiti, son fils Tu compte devenir le seul *ari'i rahi* (chef suprême) de Tahiti. Ce dernier se trouve rapidement en concurrence avec son père qui meurt en 1802. Dès 1803, Tu devenu Pomare II, entre en conflit avec les Teva, détenteurs d'un objet important du culte du dieu Oro, dans le but de conquérir le titre de *arii rahi* de Tahiti. Il le devient en 1815, lorsqu'il gagne la bataille de *Fe'i Pi* contre Opuhara, frère de Tati, chef du clan des Teva. Les *ari'i* des autres chefferies lui ramènent alors l'effigie du dieu Oro de Tautira (presqu'île de Tahiti) jusqu'à Pare, son lieu de résidence. En 1819, quatre ans après cet événement majeur, Pomare II se baptise et devient protestant devant des milliers de personnes. C'est également ce jour qu'est promulgué *Te ture Pōmare*¹⁵⁶ (le Code Pomare), interdisant aux *'aroi* le tatouage, signe de leur ascension dans cette société, la bigamie, le concubinage, l'infidélité et l'infanticide.

Plusieurs autres codes de lois, calqués sur le modèle tahitien, apparaissent ensuite dans les îles avoisinantes. À Huahine¹⁵⁷, une île au nord-ouest de Tahiti et dirigée par la cheffesse Teriitaria, l'article XXVIII du code de lois de 1822 interdit les déplacements sur les grandes flottilles de pirogues afin d'empêcher le rayonnement des *'aroi*. En 1835, un deuxième code est promulgué dans lequel les chants et danses sont purement et simplement interdits. En 1836, c'est au tour des îles de Raiatea¹⁵⁸ (de Tamatoa IV), l'île de Tahaa (du chef Tāpoa II, couronné sous le nom de Teariimaevaua, également chef de Bora-bora et Maupiti) d'inscrire dans son code de lois ces interdictions.

L'article XXX du code Tamatoa et Teriimaevaua de 1836, dont le titre est « du fait de résonner la flûte nasale et d'exécuter les danses¹⁵⁹ » établit :

« Quiconque joue de la flûte nasale, d'un instrument en bambou, et participe à toutes sortes de divertissements accompagnés de musique et de danse, qu'un de ceux présents se lève et se livre à la danse, doit être passible de jugement et condamné à faire cinquante brasses de chemin ; à défaut de chemin à aire, il doit fournir trois porcs : deux pour le *ari'i* et un pour le chef

¹⁵⁶ Le premier article du code Pomare de 1819, conçu et rédigé par les missionnaires, porte sur l'infanticide et le meurtre. Les *'aroi*, dont les lois de confrérie imposaient qu'on tue les nouveaux nés de leurs membres, étaient bien évidemment les premiers concernés. La peine de mort en était la sentence.

¹⁵⁷ Située à 175 mètres au nord-ouest de Tahiti

¹⁵⁸ Située à 210 kilomètres au nord-ouest de Tahiti.

¹⁵⁹ Traduction de Vāhi Sylvia Richaud dans son ouvrage *Ua mana te ture, les premières lois de Tahiti-Moorea-Me'eti'a-Ānā-'Au'ura-Mātea-Teti'aroa de Ra'iatea-Taha'a-Porapora-Maupiti et de Huahine-Mai'aoti, 1819 – 1842*, Haere Pō, Papeete, 2013, p. 199.

surintendant. La femme qui commet ce délit est condamné à fournir dix brasses d'étoffe : cinq brasses pour le *ari'i* et autant pour le chef surintendant ». (Richaud, 2013 : 199)

Cet article de loi fait suite en 1833 à l'exil de Tahiti vers leurs îles natales des principaux protagonistes du culte *māmāia*, originaires des îles Sous-le-vent. Ce mouvement synchrétique naît en 1826 en réaction à la sévérité extrême du Code Pomare de 1819 concernant les pratiques traditionnelles '*arioi*. Vraisemblablement, les premiers signes annonciateurs du culte *māmāia* se déroulent au temple de Paofai, lorsque les visions de Maruae, membre de cette communauté, le conduisent à prédire la survenue d'une trombe d'eau sur Papeete à cause des péchés de ses habitants¹⁶⁰. Mais, c'est surtout Teao et Hue, tous deux originaires de Raiatea et *peropheta*, (prophètes) qui sont à l'origine de ce mouvement¹⁶¹. Les *Māmāia* se distinguent des *tūtae 'āuri* (qui les précèdent de 1818 à 1827) : alors que ces derniers s'improvisent danseurs et chanteurs en quête d'un passé festif et jouissif dans les vallées intérieures de Tahiti, les *māmāia* s'organisent en une réelle structure hiérarchique de groupe dont les *peropheta* (prophètes et adeptes de ce nouveau culte) sont pour la plupart des chefs '*arioi*. Ils cherchent des similarités entre les pratiques de l'Ancien Testament et celles de l'ancienne société tahitienne telle la polygamie ou les danses et les chants d'antan. Mais la politique répressive du chef Tati (du clan des Teva ; frère de Opuhara) a raison des *māmāia*.

Après la mort de Pomare III en 1827 des suites d'une maladie, sa sœur Aimata, fille de Pomare II, accède au pouvoir sous le nom de Pomare IV. N'ayant pas grandi comme son frère dans les principes missionnaires protestants, elle pratique régulièrement la danse et les divertissements divers encouragés par les *māmāia*. Mais vers 1830, sous la pression politique de certains chefs de district de Tahiti, elle se voit contrainte d'interdire du Code Pomare ce qu'elle affectionne. Le point 4 de l'article VI « *de l'interdiction des réjouissances inconvenantes* » proscrit entre autres : « *l'invitation, la présentation publique d'offrandes faite en l'honneur du chef, [...], la préparation et la cuisson de nourriture pour de grands festins* » mais aussi l'émission « *de bruits sourds dans des chants en chœur sur des rythmes saccadés, jouer toutes sortes d'instruments en bambou, jouer de la guimbarde de bois* » (Richaud, 2013 : 199). Ces précisions rappellent les grandes fêtes organisées par les

¹⁶⁰ Niel Gunson, « La Mamaia : origines et évolution », *Encyclopédie de la Polynésie*, éd. Christian Gleizal, Papeete, vol. 6, 1990, p.126.

¹⁶¹ Niel Gunson, *Histoire de la Mamaia ou hérésie visionnaire de Tahiti*, 1826 – 1841, BSEO N°143 – 144, 1963, p. 242-243.

différentes communautés qui accueillait les *'arioi* ainsi que les *'ūtē 'ārearea* dont le *vivo* (flûte nasale fabriquée en bambou) était l'instrument privilégié.

Les codes de lois Pomare sont une arme redoutable pour éradiquer définitivement la société des *'arioi*. Dépouillés de leur sacralité, il ne reste plus de leurs pratiques anciennes que l'ambiance des fêtes et des grands banquets. Les chants et danses survivent puis connaissent des interdictions périodiques sous la période du protectorat de 1842 pour finalement être réhabilités en 1881 par l'État colonial français.

2.2.3. De 1842 à 1880 : le comique sous le protectorat français.

Les années 1840 sont une période noire pour les Tahitiens. En 1842, année de la signature du Protectorat français, l'amiral Abel Aubert du Petit-Thouars et le gouverneur Armand Joseph Bruat s'installent à Tahiti en employant la force militaire et la confiscation des terres. L'île connaît les rébellions de certains chefs tahitiens contre le pouvoir français qui s'établit. Toutefois, en parallèle des incursions qu'il mène contre les insurgés indigènes, Bruat conduit une opération de séduction auprès des chefs tahitiens en célébrant plusieurs fêtes et concerts de la Marine dans la ville de Papeete. Selon Yves Leloup¹⁶², il connaît la portée politique des fêtes et en use pour établir les sociabilités mises à mal par la fuite de la Reine Pomare IV vers les îles Sous-le-vent pendant les premières années du Protectorat. Il organise plusieurs festivités de nature patriotique : notamment le 1^{er} mai (fête du roi Louis-Philippe), le 29 juillet (fête de la Monarchie de Juillet) et le 7 janvier (fête du Protectorat). Les autochtones ne sont pas conviés aux festivités, exceptés les chefs de district de Tahiti. Dans les années 1842-1844, ce sont les quelques sous-officiers français qui investissent et animent la salle de spectacle après les banquets donnés par la Marine¹⁶³ (Leloup, 2009 : 48). Pourtant, malgré toutes ces opérations de séduction, la situation devient de plus en plus explosive entre les partisans de Pomare IV et les Français, et aboutit à la guerre franco-tahitienne de 1844 à 1846.

Le 17 décembre 1846, au terme d'une attaque surprise des Français contre les insurgés autochtones, Pomare IV signe une convention qui divise le pouvoir législatif et exécutif. Dès lors, deux cours de justice s'établissent : celle des autochtones qui gère les affaires courantes

¹⁶² Yves Leloup, « Fêtes nationales et animations sportives dans les Etablissements français d'Océanie (1842-1895). Vers de nouvelles sociabilités ? », *Outre-mers*, vol. 96 / 364, 2009, p. 37-60.

¹⁶³ Description du docteur Lesson d'une fête donnée par la Marine.

tandis que les Français s'occupent des affaires criminelles graves. Le Code Pomare de 1842 est simplifié et l'Assemblée tahitienne continue à se réunir jusqu'en 1866. L'emprise et le rigorisme des missionnaires sur la population s'amenuisent au profit d'un État colonial français partagé entre l'instauration des bonnes mœurs et la liberté d'expression.

De 1850 à 1880, la présence française, guidée par une politique coloniale d'assimilation¹⁶⁴, modèle le visage des grandes fêtes publiques à Tahiti. Visiblement, les *'ūtē* ne résonnent que dans les événements familiaux, dans l'intimité des mariages, des anniversaires et des rencontres entre amis. Ce n'est qu'à partir de 1881, au lendemain l'annexion de Tahiti et de ses dépendances, qu'ils réinvestissent la place publique à l'occasion de la fête nationale du 14 juillet. Nous développerons ce sujet dans le chapitre 6 de la thèse. La comédie en langue tahitienne quant à elle devra attendre près d'un siècle avant de renaître, en 1972, à travers la pièce *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* de Maco Tevane.

2.2.4. De nos jours : le comique et la langue tahitienne

Nous allons opérer un grand saut dans le temps pour nous attacher ici à la situation actuelle du rapport du comique à la langue tahitienne.

Sous la colonisation française s'exerce une politique d'assimilation culturelle et langagière forte. L'idée d'un quelconque effet néfaste des langues régionales sur la langue de la République provient d'une politique intérieure et d'une colonisation extérieure d'uniformisation menée en 1880 par l'État colonial français. Elle s'impose par le décret de 1932, qui relègue les langues régionales au statut de langues étrangères dans les Établissements Français de l'Océanie (E.F.O.) et se traduit dans les classes par la pratique punitive du « coquillage¹⁶⁵ » dont on connaît aujourd'hui les effets subversifs sur les représentations mentales. (Tetahiotupa, 2004 : 143)

¹⁶⁴ En 2008, dans son ouvrage *Tahiti Mā'ohi*, Bruno Saura précise que la France colonisatrice s'impose par la force et la soumission de l'autre pour ensuite servir l'acculturation voire l'assimilation culturelle. La démarche consiste en l'anéantissement de l'identité de l'un pour ne revêtir que celle de l'autre. Jusqu'à aujourd'hui, s'agissant de la disparition progressive de la langue tahitienne et de la place de la langue française, « les dirigeants "autonomistes" de la Polynésie française restent cantonnés à un optimisme béat qui n'est lui-même que la conséquence d'un réalisme obligé face à l'idéologie assimilatrice de la république française, dont ils ne peuvent remettre en cause les valeurs fondamentales qu'au risque de s'en exclure. », *op. cit.*, p. 338 – 339.

¹⁶⁵ Dans les années 1950-1960, il était d'usage d'attribuer un symbole (un coquillage de type porcelaine) aux enfants qui parlaient en tahitien à l'école. À la fin de la journée, on comptait le nombre d'élèves qui l'avait eu dans les mains et ils étaient « invités » à accomplir des tâches ménagères ou autres selon les écoles.

Malgré l'image d'un peuple riche de son patrimoine culturel grâce notamment à la danse tahitienne, force est de constater que la situation linguistique de Tahiti se résume en ces quelques lignes de Bruno Saura : « [...] il suffit d'entendre parler les jeunes tahitiens dans la rue ou à la télévision pour se rendre compte des difficultés immenses de la plupart d'entre eux de s'exprimer dans une langue dont on peut douter qu'elle soit encore leur langue maternelle » (Saura, 2008 : 338). En effet, le constat est plus qu'alarmant si on adhère à une politique de préservation de la langue tahitienne. Or, les familles ne se préoccupent pas de la mission de transmission intergénérationnelle du patrimoine linguistique et la considèrent comme n'étant que l'apanage du *ha'api'ira'a tāpati* (école du dimanche¹⁶⁶) ou de l'école républicaine.

En s'appuyant sur les chiffres de 2012 de l'Institut de la Statistique de Polynésie française (ISPF), le linguiste Jacques Vernaudo¹⁶⁷ souligne ce paradoxe dans le domaine des pratiques langagières en Polynésie française : les gens déclarent connaître (comprendre, parler, lire, écrire) une langue polynésienne mais ne la pratiquent pourtant pas au sein de leur foyer. Les chiffres sont probants : à l'époque de cette enquête, seuls 17% des 15 à 19 ans parlent couramment une langue polynésienne. Les raisons de cette situation résident dans l'histoire de la langue tahitienne. Edgar Tetahiotupa¹⁶⁸ note, en effet, qu'en dépit d'une politique linguistique très active et prometteuse depuis le début des années 1970 (création d'une Académie tahitienne en 1974, formation des instituteurs à partir de 1975, officialisation de la langue tahitienne en 1980, enseignement obligatoire en 1982, création d'un CAPES tahitien-français en 1997, révision des programmes en langues polynésiennes en 2006, nouveaux programmes en 2012), les représentations mentales du statut de la langue tahitienne n'ont guère évolué. Pour les Tahitiens, les langues polynésiennes nuisent fortement à l'apprentissage du français.

De nos jours, les jeunes n'accordent, en général, que peu d'importance aux langues polynésiennes, si ce n'est dans le cadre d'une quête identitaire à l'occasion notamment du *Heiva* de Tahiti. Pour accéder à leur culture, ils apprennent surtout à danser. Dans un contexte

¹⁶⁶ Chez les Protestants, enseignements prodigués avant le culte du dimanche.

¹⁶⁷ Jacques Vernaudo, « Le tahitien entre l'école et la famille : représentations et pratiques contemporaines des enfants en Polynésie française », rapport de recherche, UPF, Papeete, 2014.

¹⁶⁸ Edgar Tetahiotupa, « Les langues polynésiennes : obstacles et atouts », *Le Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 119 | Année 2004-2, mis en ligne le 01 décembre 2007, URL : <http://jso.revues.org/128>, consulté le 19 octobre 2012.

linguistique où les langues en présence se retrouvent en contexte diglossique¹⁶⁹, le comique, verbal notamment, s'érode. On ne peut plus faire l'économie d'une interrogation sur les capacités de la nouvelle génération à comprendre et chanter les *'ūtē 'ārearea* ou à jouer les pièces de théâtre en langue tahitienne.

Raymond Mesplé est un des premiers à noter, en 1986, des usages et coutumes de transmission intergénérationnelle dont l'imprégnation selon les principes de l'oralité est le pivot central. En effet, il n'est pas rare de voir dans un groupe de chant traditionnel « *la présence de bébés dans les bras d'une « huti » [voix de femme] ou d'une « parauparau » [voix de femme], celle d'enfants s'amusant tout près, et l'intégration d'adolescents pour faire la partie « ha'u » [voix d'hommes]*¹⁷⁰ ». Les enfants, dès leur plus jeune âge, sont baignés dans cette musicalité de la langue tahitienne, condition *sine qua non* pour accéder aisément aux chants traditionnels. Depuis les années 1960-1970, les jeunes générations, étant de moins en moins exposés à la langue tahitienne comme aux chants traditionnels, éprouvent de grandes difficultés lors des concours de *'ūtē 'ārearea* car il est, en effet, très difficile de développer des compétences vocales exceptionnelles, des attitudes et une gestuelle appropriées en un laps de temps très court. L'incompréhension de la langue tahitienne et des chants traditionnels poussent souvent le public à désertter les gradins durant les soirées de concours du *Heiva* de Tahiti. Lorsque certains prennent leur pause cigarette, d'autres se dirigent vers les nombreux snacks alentours pour s'épargner ces longues mélodies qu'ils jugent atones et répétitives. Nul doute que face à la méconnaissance grandissante des Tahitiens, au désintérêt, voire au déni des gens, les auteurs et interprètes des *'ūtē 'ārearea* récidivent en sur-jouant davantage dans leurs spectacles et en introduisant le mélange « français-tahitien » dans leurs textes.

Dans les années 1990, Papa Rai, de son vrai nom Roland Tautu, un des auteurs compositeurs et interprètes les plus connus à Tahiti, use déjà du mélange « français-tahitien », voire même de l'anglais, dans les discours de présentation de ses chants, pour attirer l'attention du public et s'assurer l'adhésion du jury. Cette inter-langue, preuve d'une incompetence langagière et par conséquent d'une certaine « laideur » culturelle, devient un objet risible dans la pièce de théâtre *Te Manu Tāne* (Monsieur l'oiseau) de John Mairai. Dans

¹⁶⁹ Au sens où les langues, sur une même zone géographique, ont une valeur inégale : langue dominante *versus* langues minoritaires.

¹⁷⁰ Raymond Mesplé, *Les Himene en Polynésie française*, sous la direction de Manfred Kelkel, Université de Lyon 2, U.E.R. de Musicologie, 1986, pp. 211-212.

cette adaptation du *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, il attire l'attention du public tahitien sur ce défaut, en ayant pour vœu pieux de « corriger les mœurs ».

2.3. Le comique et les genres « de prestige » de la tradition orale.

Nous regroupons sous cette appellation tous les genres de la tradition orale qui suscitent un intérêt particulier auprès de la population tahitienne. De nos jours, en dépit d'une grande déperdition de la littérature orale sans doute due à l'absence de transmission intergénérationnelle, ces genres sont toujours sources de « communion » entre les *tupuna* (ancêtres) et les Tahitiens lors des diverses cérémonies officielles. Dans cette section, nous tâcherons de définir comment le comique s'inscrit dans ces discours, en considérant son caractère ponctuel et transversal.

2.3.1. Le comique et les déclamations oratoires : *vāna'a*, *rautī tama'i*, *paripari fenua*, *fa'atara* et *fa'ateni*.

2.3.1.1. Les *vāna'a*.

Les *vāna'a* désignent à la fois le discours et l'orateur qui dit avec éloquence les mots du sacré¹⁷¹. Dans le panthéon tahitien, Vanaanaa, une des vieilles femmes protectrices du monde, incarne la déesse de l'éloquence et de l'aptitude à bien dire les mots (Teuira Henry, 2004 : 431). Attribuer une divinité à la performance oratoire et stylistique prouve l'importance qu'accordent les anciens Tahitiens au « bien dire » le sacré. John Franck Stimson, dans son dictionnaire des langues *pa'umotu* de l'archipel des Tuamotu, note le caractère occulte des connaissances transmises, celles des dieux et des esprits, cachées et gardées jalousement dans les familles. Au XIX^{ème} siècle, les *vāna'a* combinent à la fois l'éloquence et le sacré, le bien-dire et les choses cachées et réservées à une élite¹⁷².

Lorsqu'en 1972, l'Académie tahitienne choisit de retenir comme nom tahitien *fare vāna'a*, elle le fait en référence aux lieux d'instruction d'antan dans lesquels se rendaient les jeunes pour apprendre des anciens les « légendes de l'île ou du district, [les] généalogies des chefs ». En mémorisant les traditions de leur peuple, les jeunes apprenaient également l'art de

¹⁷¹ Cf Dictionnaire de l'Académie tahitienne

¹⁷² Fils de chefs

l'éloquence¹⁷³. Ainsi, les *vāna'a* appartiennent à un genre littéraire « sérieux », qui associe les connaissances, le sacré et l'éloquence.

Pour Jean-Marc Defays, « *ce qui est comique ne l'est pas dans l'absolu, mais toujours par rapport au sérieux dont il est censé être le contraire* » (1996 : 9). En sachant que le sacré ne laisse pas de place au rire mais qu'il propose toujours une réalité « sérieuse », il est *de facto* très difficile d'y trouver du comique.

2.3.1.2. Les *vāna'a tama'i* ou *rautī tama'i*.

Il existe toutefois un sous-genre du *vāna'a*, les *vāna'a tama'i*, qui pourrait laisser entendre un rire cynique. Plus communément appelés *rautī tama'i*, ils sont définis par Marc Chadourne en ces termes :

« [...] Déclamés au front des batailles en présence comme préliminaire nécessaire à la bataille, par les poètes orateurs les plus puissants en stature et en faconde, ils exhortent les dieux et les combattants, célèbrent les victoires anciennes, appellent aux présages, jettent le défi aux adversaires, et font monter de part et d'autre la colère, la soif du sang ennemi et toutes les fumées guerrières, élevant sur la bataille qui va suivre un nuage sacré. Avec leurs images eschyléennes, leurs vocables antiques, leurs métaphores et leurs symboles, les « raouti » nous montrent sous ses couleurs primitives les plus hautes et dans sa forme la plus ample, le lyrisme des Tahitiens¹⁷⁴. »

Ainsi, jusqu'au début du XIX^{ème} siècle (fin des guerres entre chefferies), les *vāna'a tama'i* ou *rautī tama'i* sont des discours prononcés dans un face à face avec l'ennemi, par les orateurs spécialistes entre autres, pour provoquer l'adversaire avant, pendant et après une bataille. Prenons pour exemple cet extrait tiré du livre de Teuira Henry *Tahiti aux temps anciens* (1951 : 311) :

¹⁷³ L'académie tahitienne a choisi comme nom tahitien *fare vana'a* (maison des traditions orales)

¹⁷⁴ Marc Chadourne, « Le lyrisme des Tahitiens », *Bulletin de la société des études océaniques* N° 248, Papeete, 1922, p.109-113

<i>Version tahitienne</i>	<i>Traduction originale (de Teuira Henry)</i>	<i>Traduction de nous-même :</i>
<p>Pa'ipa'i te rima a huha</p> <p>A fava ei puaa tote</p> <p>Auaa i ape au nei i te ra'o</p>	<p><i>Frappe les mains sur les hanches</i></p> <p><i>Fonce la tête en avant, comme un cochon enragé</i></p> <p><i>Une mouche ne me fait pas hésiter</i></p>	<p><i>Frappe tes mains sur tes cuisses,</i></p> <p><i>Fonce donc comme un cochon enragé !</i></p> <p><i>Pourquoi éviterais-je une mouche ?</i></p>
<p>A ta'i te toa</p> <p>A ta'i te nuanua i virohia (virihia)</p> <p>A ta'i i te a'e</p>		<p><i>Pleurez guerrier</i></p> <p><i>Pleurez ceux de la première rangée</i></p> <p><i>Pleurez vos morts</i></p>
<p>Ei roimata te haumanava</p>		<p><i>Que les larmes soient votre festin !</i></p>

L'orateur utilise ici des figures de style comme les métaphores (cochon qui charge, mouche pour désigner l'adversaire), les comparaisons (foncer comme un cochon), les anaphores (pleurez etc.), les antithèses (larmes, festin) mais aussi les procès à valeur désidérative (pleurez), lorsqu'il souhaite le malheur de l'autre. Grâce à l'infantilisation de l'adversaire (pleurez guerriers), la réduction de l'autre à l'état de chose, la moquerie des défauts (pâles et mous) et la tendance freudienne « agressive », le rire transparait dans chaque recoin de ce discours. Nous retrouvons cette éloquence qui prédomine dans les discours du XIX^{ème} siècle, et le rire n'échappe pas à cette exigence.

Remarquons aussi que le recours à l'environnement naturel immédiat (ici le monde animal) régit le discours. Au XIX^{ème} siècle, Jacques-Antoine Moerenhout¹⁷⁵ notait déjà cette particularité dans les épithètes homériques tahitiens¹⁷⁶. Grâce au système agglutinant des

¹⁷⁵ Jacques Antoine Moerenhout, *Voyages aux îles du Grand Océan, contenant des documents nouveaux sur la géographie physique et politique, la langue, la littérature, la religion, les mœurs, les usages et les coutumes de leurs habitants et des considérations générales sur leur commerce, leur histoire et leur gouvernement, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours 1796-1879*, A. Bertrand, 1837, Maisonneuve, Paris, 1959.

¹⁷⁶ *Pūrau tū 'āivi* (tiens toi debout comme les hibiscus tillaceus des crêtes) ; *tāpe'a tutua maite* (tiens fermement comme le crabe)

langues polynésiennes, la création des mots du rire fait intégralement partie de la composition des discours oraux. Certaines expressions perdurent dans le temps et sont encore utilisées aujourd'hui¹⁷⁷.

Cette tradition d'harangueur persiste jusqu'au début du XX^{ème} siècle ; par exemple, lorsque Temaeva, présentateur des matchs de boxe à Papeete, déclame un *rautī tama'i* pour Tote et Silmar¹⁷⁸. Voici les discours prononcés, extraits du journal numéro 4 du *Ve'a mā'ohi* de 1930 :

¹⁷⁷ *'A ta'i rā* (pleure désormais) est souvent utilisé par les jeunes d'aujourd'hui pour se moquer de quelqu'un qui se retrouve dans une situation inconfortable malgré les nombreuses mises en garde de ses proches.

<i>Version originale en tahitien</i>	<i>Traduction du Ve'a mā'ohi</i>
<p>Teie te Pehepehe no Tote E Silmar e ! Tiatia i nia ! A manava i te toa o Tahiti Rahi Ia Totenui i Paofai E ere i te tii e, e tii atu rā I te raau ra o Teihimatoa E tii atu rā i to taa e pana ! E poi ei vae, ei taere pā No te pahi ra o Hotutahi Ei faautaraa i te iā ra e oopu</p> <p>Teie te Pehepehe no Silmar E Tote e ! A mau ! E ia mau maitai I te humeraa i to Maro Uratea A pau ia Silmar i te aito oopu E oopu puai-tahi, e oopu haehaa ete no Fenuaura No'na te niho ei honihoni i te taere o Hotutahi E ia pararahia to puahi i te ahi tū i Toareva E otia no Vero. E miti 'a 'iriraa oopu na Vahitūiterai E pouri hoi te rai e e mateatea ia Silmar</p>	<p><i>Voici le discours à l'attention de Tote</i> <i>Silmar ! Lève-toi !</i> <i>Accueille le champion de Tahiti la grande</i> <i>Le grand Tote de Paofai</i> <i>Ce n'est pas une statue, il s'emparera</i> <i>Du bâton de Teihimatoa</i> <i>Pour te soulever la mâchoire</i> <i>Et l'utiliser comme attache, bordure, quille</i> <i>Du bateau Hotutahi</i> <i>Qui transporte les poissons d'eau douce</i></p> <p><i>Voici le discours à l'attention de Silmar</i> <i>Tote ! Accroche toi ! Et ceins fermement ta</i> <i>ceinture Maro Uratea,</i> <i>Tu pourrais perdre devant Silmar le héros,</i> <i>poisson d'eau douce</i> <i>Poisson à la force unique, des bassins de</i> <i>Fenuaura qui mordille la quille de Hotutahi</i> <i>Que s'éteigne ta chaleur grâce au feu de</i> <i>Toareva,</i> <i>Qu'elle s'arrête grâce à la tempête Vero.</i> <i>En mer, grâce au banc de poissons de</i> <i>Vahituterai.</i> <i>Le ciel sombre s'éclaircira grâce à Silmar.</i></p>

À l'image des danses *haka* maori de Nouvelle-Zélande, ces discours encourageant ou provoquent l'un et l'autre en se moquant de ses défauts grâce aux figures stylistiques (polysémie des mots : *ti'i*, qui veut dire « statue » mais également « chercher », comparaison : challenger via les petits poissons *'ō'opu*, anadiplose : *eere i te tii e, e tii atu rā*, anagramme : *niho ei honihoni*). La présence d'épithètes homériques comme *Tote nui i Pa'ofa'i* (Tote le grand de Pa'ofai), ou *Sylmar i te aito oopu* (Sylmar le héros, poisson d'eau douce) rappelle encore une fois ces éléments de l'oralité qui perdurent. Le champ lexical tourne autour des

armes d'antan (*ta'a*, mâchoire, arme et cible à la fois) ou les *maro*, (ceinture, symbole du pouvoir de certains grands chefs tahitiens). Les protagonistes sont réduits aux choses insignifiantes de l'environnement naturel. On parie sur l'avenir, en assurant à l'autre une fin tragique. Jacques-Antoine Moerenhout décrivait déjà cette éloquence dans les harangues de guerre, apparat des grands chefs, et qui s'en ressent jusque dans ce comique rhétorique de provocation :

« Mais c'est surtout dans les discussions publiques sur la guerre, dans les harangues des chefs ou des généraux à leurs armées, que se reproduisaient ces élans d'éloquence vraiment entraînants. La passion et le besoin du moment leur inspiraient, sans doute, ces traits de feu par lesquels ils savaient si bien communiquer à leur auditoire et leur ardeur et leur ressentiment ; mais leurs comparaisons n'en étaient pas, pour cela, moins justes ; et leurs images, prises dans la nature et parmi les êtres et les objets qui les entouraient, témoignaient toujours de la plus grande justesse d'esprit et de l'instinct d'observation le plus délicat. Quelques exemples en feront mieux juger que tout ce que j'en pourrais dire ». (1957 : 406-407)

Haranguer, inciter aux troubles, à la guerre était tellement usuel, qu'au XIX^{ème} siècle, le chef Pomare II, soutenu par les missionnaires protestants, inscrivit l'interdiction de cette pratique dans son code de lois de 1819. Encore de nos jours, les Tahitiens se décrivent souvent comme des gens qui aiment se moquer des autres.

2.3.1.3. Les *paripari*, *fa'atara* et des *fa'ateni*.

Voici trois genres de la tradition orale qui souvent sont présentés, de nos jours, comme les discours principaux du *'ōrero* (déclamation, art oratoire). Les *upu* (prières), les mots du sacré étant quasiment occultés, la transmission orale des *paripari*, *fa'atara* et des *fa'ateni* se sont poursuivis dans le temps, notamment à l'occasion du *Heiva* de Tahiti.

Le comique peut difficilement figurer dans un *paripari fenua*, ce « chant évoquant les affaires et les qualités d'une terre¹⁷⁹ », élément primordial de l'identité du tahitien. Pour Sylvia Tuheiava Richaud, la « forme d'expression orale du *paripari fenua*, appelé chant ici, est plus à comprendre comme une manière particulière de prononcer les paroles, à l'image du mouvement de la vague qui arrive et qui enflé jusqu'à toucher terre et ainsi de suite, dans

¹⁷⁹ John Davies, *A Tahitian and English dictionary: with introductory remarks on the Polynesian language and a short grammar of the Tahitian dialect*, Éditions Haere Pō, Papeete, 1985.

le seul but de glorifier et de rendre hommage à la terre à qui l'on doit reconnaissance et respect¹⁸⁰ ». Cette description si poétique de la manière de dire les mots définit finalement l'éloquence, celle-là même revendiquée dans les *vāna'a*, et qui devient aux oreilles d'un non initié ou d'un étranger, un « chant ». Vaihere Cadousteau quant à elle réduit le *paripari fenua* à la seule « identification d'une terre ou d'une montagne », à un « genre déictique à volonté pédagogique¹⁸¹ ».

Le *fa'atara* s'inscrit aussi dans l'ambiance belliqueuse des *vana'a tama'i*, sans toutefois recourir aux champs de bataille. Il s'agit d'un discours qui consiste à provoquer l'autre, à lui prouver sa supériorité par le biais « d'une expression du visage beaucoup plus froide voire fière ou menaçante, un comportement relativement agité ou violent et un ton rude¹⁸² » lors des cérémonies officielles. Si le comique s'invite parfois, le rire reste moqueur et rappelle l'ironie socratique, celle qui renvoie à l'ignorance de l'autre¹⁸³. La provocation engendre le comique en participant pleinement à la fonction que s'attribuent ces discours de « guerre ».

Le *fa'ateni* quant à lui est un discours où l'homme « se vante [...], se glorifie [...] soi-même ou glorifie [...] sa terre ou sa propre lignée¹⁸⁴ ». Vaihere Cadousteau le dissocie du *paripari fenua* à cause de sa fonction laudative. Pour elle, l'orateur vante les beautés d'une terre, d'un homme ou d'un événement. Quant à Sylvia Richaud, elle l'associe à un « immense cri de fierté et d'orgueil d'une personne qui se rend hommage à elle-même en glorifiant ses ascendants dans ce qu'ils ont de plus beau et de noble en même temps que la terre dont ils sont originaires » (1999 : 45). Toutefois, le *fa'ateni* faisant également l'éloge des héros de chaque district, il suffirait que le personnage ait un quelconque défaut pour que le rire éclate.

De nos jours, la rencontre territoriale annuelle pour l'art déclamatoire des écoles primaires de la Polynésie française fait découvrir à la jeune génération ces trois genres

¹⁸⁰ Sylvia Richaud, *Essai d'analyse de la Parole, Parau, dans l'univers de l'île de Maupiti, en Polynésie française*. Un premier champ de construction ethno-linguistique, Mémoire de DEA, présenté par Sylvia Richaud, sous la direction des Professeurs Louise Peltzer et Paul de Deckker, Punaauia, 1999, p. 45.

¹⁸¹ Vaihere Cadousteau, « Le orero, le renouveau d'un antique art oratoire », [en ligne], <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/pacifique/orero.html>, consulté le 12 décembre 2014.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Nous retrouvons par exemple dans le *fa'atara* de Lazare Paia¹⁸³ déclamé par Grégorio Tekopunui, âgé de 8 ans lors du concours de l'art oratoire en 2011 à Tahiti, une réplique adressée aux experts en langues polynésiennes dans une prestation digne des plus grands orateurs : « *E te mau 'aivana'a o te reo mā'ohi, e aha atu ra te parauparau i teie nei 'āru'i ?* » (Vous, spécialistes en langues polynésiennes, que pensez-vous de ma prestation de ce soir ? Traduction de nous-même)

¹⁸⁴ Davies, *op.cit.*

littéraires. Initié en 2008 par le Ministère de l'Éducation polynésien, sous l'égide de Jean-Marius Raapoto, ministre, linguiste et fervent défenseur des langues polynésiennes, cet évènement met en scène des élèves de cycle 3 (CE2, CM1, CM2) psalmodiant sur le thème '*A 'ōrero mai i tō 'oe 'āi'a*' (déclame ta terre). Dans un entretien avec Lazare Paia, auteur des textes des élèves de la commune de Tapuamu (de l'île de Tahaa, aux îles Sous-le-vent) et dont l'expertise est particulièrement appréciée à Tahiti, celui-ci notait la trop grande importance que les enseignants accordaient à la mise en scène lors d'une déclamation au détriment de l'Art de dire les mots. Bien vite, il comprit la nécessité de simplifier la gestuelle afin d'attirer l'attention du public sur les mots.

Pour plaire au public, le rire volontaire s'invite souvent dans ces rencontres territoriales de '*ōrero*' (déclamation, art déclamatoire). Il s'agit effectivement de séduire et de gagner l'estime de l'auditoire en maniant les mots, même ceux du comique volontaire, avec éloquence.

2.3.2. Le comique et les récits : les '*ā'ai*'.

Les '*ā'ai*' sont des récits qui content les légendes et les histoires issues du patrimoine culturel tahitien. Selon Vāhi Sylvia Richaud, le mot '*ai*' (manger) aurait subi la coutume du '*pi'i*' (tabou sur les mots) puis été remplacé par '*amu*' (manger). En notre début du XXI^{ème} siècle, le mot '*ā'ai*' revêt une aura particulière auprès des Tahitiens car il se réfère à un passé légendaire idéalisé tandis que le mot '*ā'amu*' raconte les histoires des gens du commun. L'Académie tahitienne se rapproche aussi de cette définition des '*ā'amu*' : ce sont des « récit(s), des conte(s), des sonnettes, des légende(s) », imaginaires ou réels. John Franck Stimson¹⁸⁵ quant à lui, l'associe à l'avidité de l'absorption des mots, supposant un attachement viscéral aux traditions orales.

Comme pour les '*vāna'a*', le comique parcourt ces histoires. Il pimente le récit, tient en éveil celui qui l'écoute et participe à l'adhésion de l'auditoire. L'oralité permet de raconter un passage sur un ton léger qui se prêtera davantage au rire, tandis qu'un ton sérieux donne lieu à réfléchir ou à déclencher la peur, l'angoisse... Considérons par exemple Hiro, personnage

¹⁸⁵ John Frank Stimson, *A dictionary of some Tuamotuan dialects of the Polynesian Language*, The Peabody Museum of Salem, Massachusetts and Het Koninklijk Instituut, The Hague, 1964, p. 623.

traditionnel dont la renommée facétieuse dépasse les frontières tahitiennes¹⁸⁶. Dans un extrait de *Tahiti aux temps anciens* de Teuira Henry¹⁸⁷, son désir d'apprendre coûte que coûte, jusqu'à se cacher sur une poutre de l'école Tapuata-i-te-rai pendant une nuit pour « absorber » tout le savoir qui s'y trouvait, témoigne de l'éveil précoce de Hiro-enfant. Son esprit critique se développe pour ensuite s'affirmer en s'opposant aux conseils de son grand-père Ana sur la nécessité d'une vie conjugale bien rangée pour accéder au bonheur en couple (1993 : 551-559). Il choisit alors la vie d'un voleur, la trouvant bien plus exaltante que celle d'un simple époux soumis au dur labeur au sein d'une maisonnée.

2.3.3. Le comique et la danse : le *pā'ō'ā*.

Si le thème d'un spectacle porte sur un fait ou un héros comique, le *pā'ō'ā* semble être le support privilégié de son expression. Il s'agit d'une danse traditionnelle, chantée et rythmée au moyen de frappés sur les cuisses, les protagonistes étant assis en demi-cercle et scandant les paroles du chant, tandis qu'au milieu dansent des couples. Les réjouissances à l'occasion d'une fête associent le comique et bien souvent, les *pā'ō'ā* participent à faire rire les danseurs et le public. Dans cet extrait¹⁸⁸ d'un groupe du district de Punaauia (île de Tahiti), on se moque de Tuatau, un héros déifié qui a une grosse tête et qui hante la vallée de Punaruu :

Tuatau e, e upoo rahi (Tuatau à la grosse tête)

Erā mai nei tā 'u ma'a 'ōhure (Regarde mon postérieur)

Tāora te 'ōfa'i ([Va... ou je vais te] chasser avec des cailloux)

Le comique, dans cet extrait, repose sur le défaut physique de Tuatau (grosse tête) mais il tourne aussi en dérision les peurs enfantines qui perdurent parfois jusqu'à l'âge adulte (peur des fantômes) et les pratiques qui permettent d'y faire face (les chasser en montrant son postérieur et en lançant des cailloux). Le nom de Tuatau est souvent accompagné du qualifiant *upo'o rahi* (grosse tête) ce qui en fait un épithète homérique (section 2.1.1) adéquat pour se moquer des garçons natifs du district de Punaauia.

¹⁸⁶ On parle de Hilo aux Îles Hawaii.

¹⁸⁷ Teuira Henry, *Tahiti aux temps anciens*, trad. Bertrand Jaunez, Musée de l'homme, Paris, 2004.

¹⁸⁸ Annexe 1.1. : version complète et originale du *pā'ō'ā* de Punaauia

Le *pā'ō'ā* est un des vecteurs privilégiés du comique dans la danse mais il peut aussi véhiculer de la joie, du dynamisme et de l'enthousiasme dans l'exécution des travaux quotidiens de la société traditionnelle.

La grivoiserie y est très souvent présente comme dans cet extrait d'un groupe du district de Papenoo¹⁸⁹ :

Pā'ō'ā nō te hīra'a varo (paoa de la pêche à la squille), traduction : version originale.

Varo-varo-patata (squille de mer qui frétille)

Varo-varo-patiti (squille de mer qui sautille)

O tane iti ae pee ae nia (le mâle qui sursaute)

Varo-varo-patata (squille de mer qui frétille)

Varo-varo-patiti (squille de mer qui sautille)

O vahine iti oe pee ae nia (la femelle sursaute)

Ua patu, ua amu ua mau te tohe (le postérieur est mis de côté, mangé et pris)

Ua mau te tohe ! (le postérieur est pris)

Ua mau te tohe ! Hi ! (le postérieur est pris)

Ua mau te nave ! (le plaisir est là)

Ua mau te nave ! Ha ! (le plaisir est là)

Les allusions (le *varo* a une queue qui se mange comme la langouste), associées au rythme entraînant du chant et de la danse, provoquent le rire. Ce double langage, ce que Freud désigne par la « matérialité du mot », offre la possibilité d'accéder aux sens des mots du comique qui sous-tendent ce chant dansé. Nous tenterons de définir dans les chapitres 10 et 11 les mots qui sont choisis en ce qu'ils relèvent d'une certaine « tendance freudienne ».

2.3.4. Le comique et les chants scandés : les *pāta'u*.

Au XIX^{ème} siècle, Edmond de Bovis notait que le *pāta'u* faisait « la satire [sur le] du prince ou de quelque membre de la famille princière, satire dont les couplets respiraient plus de liberté qu'on ne pourrait le croire au premier abord de la part d'un peuple qui avait tant de

¹⁸⁹ Annexe 1.2 : version complète et originale du *pā'ō'ā* de Papenoo.

respect pour la caste supérieure¹⁹⁰. » Ce dernier point rappelle une des fonctions du rire dont les *'arioi* se servaient vis-à-vis du *ari'i* (chef) pour réguler les mœurs sociales, politiques ou culturelles.

De nos jours, le *pāta'u* désigne à la fois celui qui mène le chant scandé et le chant lui-même. Souvent utilisé dans les tâches quotidiennes¹⁹¹, il revêt une dimension pédagogique propre à la tradition orale. En effet, en associant un mot à un geste, l'apprenant mémorise mieux les pratiques et usages culturels¹⁹². Pour Patua Colin, de son vrai nom Mama Vaetua, le *pāta'u* a pour but premier l'amusement¹⁹³. Dans les fêtes, son caractère parfois obscène déclenche souvent le rire. Considérons, par exemple cet extrait¹⁹⁴ :

Pāta'uta'u o te 'ōura (chant scandé de la crevette) :

Version tahitienne de Zaza Poroi, traduite par Edith Taputea Maraea

Pa'i'uma a vau (je monte)

Pīhae a vau (je déchire)

Ha'une au (je tresse)

'Ōura itara e pati e (- itara – variété de chevrette sautillante)

Pati ana'e i rapae au (elle sautillante hors de la rivière)

Nā tō rāpae patapata noa mai (ceux de l'extérieur tapotent)

'Auē 'ua rata (ah ! Elle est apprivoisée)

Rori e ou (bis) (biche de mer (bis))

Haere mai uta (allons à l'intérieur (dans la vallée))

Paniani tāua (- pas traduit dans l'extrait - [accouplons-nous])

E rori (biche de mer)

'Ōtohe tohe e rori (recule, recule biche de mer)

'Ōtohe tohe e rori (recule, recule biche de mer)

'Ōtohe fa'ahou e rori (recule encore biche de mer)

¹⁹⁰ Edmond de Bovis, *Etat de la société taitienne à l'arrivée des Européens*, 1909, Papeete, p. 11.

¹⁹¹ Par exemple, dans la préparation du *poi* (pâte fermentée à base de fruit) ou le halage d'un arbre.

¹⁹² Comme lorsqu'on apprend l'alphabet ou ses tables de multiplication.

¹⁹³ Tiarenuï Edith Taputea, sous la direction de Jean-Michel Charpentier et Bruno Saura, *Le pāta'uta'u: chant scandé à Tahiti et dans les archipels de la Polynésie française*, Polynésie française, 2005.

¹⁹⁴ Extrait tiré du mémoire de master de première année de Tiarenuï Edith Taputea Maraea.

Cette dernière strophe met en scène le *rori* (biche de mer), qui par sa forme phallique, rappelle le sexe de l'homme, mais également fait référence à l'action de « remuer son postérieur¹⁹⁵ ». Les *pā'ō'ā*, comme les *pāta'u*, ont recours également aux éléments de l'environnement naturel en tant que métaphores d'objets commettant des agissements d'actes sexuels.

2.3.5. Le comique et les proverbes : *les parau pa'ari*.

Si les *parau* désignent de manière générique les paroles, les *parau pa'ari* signifient les paroles sages. John Mairai racontait qu'un jour, après avoir pris sans prévenir la motocyclette de son grand-père, il eut un accident et abandonna le véhicule dans un caniveau¹⁹⁶. Son père et son grand-père la retrouvèrent après une longue période de recherche. Ils surent immédiatement qui était le coupable. Son grand père lui dit alors :

Johnson, tenā pa'i ne'one'o tō 'oe, e'ita e tauhia e te ra'o.

(Johnson - vrai nom de John Mairai -), la puanteur que tu dégages n'inciterait même pas une mouche à se poser [sur toi]).

Remarquons encore une fois que l'environnement naturel animal sert à dire le comique. La métaphore se construit sur une des propriétés de la mouche pour illustrer les leçons que l'on voudrait transmettre. Ces images participent au comique et contribuent à l'éducation de la jeune génération. Bien souvent, ceux qui sont présents légitiment ces dires en disant :

E parau pa'ari terā.

Ça, c'est un proverbe !

¹⁹⁵ Académie Tahitienne - « Dictionnaire en ligne Tahitien/Français », [en ligne], consulté le 7 août 2015, <http://www.farevanaa.pf/dictionnaire.php>.

¹⁹⁶ Lors d'un entretien informel le 20 février 2015 à la suite d'une conférence sur la transmission des langues polynésiennes organisée par le Ministère de la culture.

2.4. Le comique et les genres « comiques » de la tradition orale.

2.4.1. Les épithètes homériques.

Selon Milman Parry¹⁹⁷, les épithètes homériques participent de cette tradition qui consiste à caractériser un héros. Les noms adjuvés de qualificatifs élogieux permettent de reconstituer son épopée au moyen d'expressions épithétiques récurrentes et systématiques. Ce système formulaire offre aux aèdes de l'Antiquité grecque de se souvenir des récits épiques, sans avoir recours à l'écrit : c'est « la théorie de l'oralité ».

En Polynésie française, ces épithètes homériques ont la même fonction mais peuvent servir également à railler l'autre et provoquer le rire moqueur, notamment dans le contexte des rivalités « claniques » qui existaient et existent toujours entre communautés. En voici quelques exemples, recueillis auprès des habitants de chaque île ou village :

Tahiti fanau 'eve (Tahiti né rejeton) : désigne les habitants de Tahiti qui ne sont que les rejetons de l'île de Raiatea, centre politique et religieux d'antan. Cette expression homérique rappelle à Tahiti son statut inférieur à celui de Raiatea.

Moorea 'āvae fe'efe'e (Moorea aux gros pieds atteints par la maladie de l'éléphantiasis) : désigne les habitants de Moorea, île sur laquelle il y avait le plus grand nombre de personnes atteintes de la maladie de l'éléphantiasis.

Ra'iatea pure tūtae moa (Raiatea qui prie [sous les] excréments de coqs ou de poules) : désigne les premiers chrétiens de l'île de Raiatea qui priaient sous des arbres d'où déféquaient les coqs et les poules qui y étaient perchés.

Maeva, 'amu ta'ata (Maeva cannibale) : désigne les habitants du village de Maeva de l'île de Huahine, réputés pour être de fervents cannibales.

¹⁹⁷ Milman Parry, *op. cit.*

Reao 'amu tīa'a (Reao mangeur de chaussures) : désigne les habitants de l'île de Reao dans l'archipel des Tuamotu, qui utilisaient la peau du *'ō'opu hue* (poisson) pour en faire leurs chaussures¹⁹⁸.

Fa'a'ā taora 'ōfa'i (Faaa lanceur de pierre) : désigne les habitants de la commune de Faaa réputés agressifs.

Aujourd'hui, les appellations, formées sur des mots génériques ou sur le nom de leur île, sont également courantes. Ces mots, souvent connotés, posent une autochtonie réduite à un trait de langue, ridicule aux yeux (et aux oreilles) de l'autre :

- *Kanahau* (beau, belle) pour désigner les Marquisiens.
- *Kaina* (terre d'origine) pour désigner les *Pa'umotu*, habitants des *Tuamotu*.
- *Pa'au* (chose) pour désigner ceux de *Rurutu*, île de l'archipel des Australes.
- *Ga'ivavae*, *Ra'ivavae*, habitants de Raivavae aux Australes qui ont le son [g] dans leur dialecte.
- *Maupiki*, *Maupiti*, habitants de l'île de *Maupiti* qui ont le son [k] dans leur dialecte.

2.4.2. Les devinettes, *piri*.

Dans son article intitulé *Façon de dire, manière de penser. Les piri – devinettes - de Tahiti*¹⁹⁹, Bruno Saura, après avoir défini le *piri* comme étant l'« évocation métaphorique d'un objet familier, à l'aide d'une ou deux ou trois de ses propriétés », cherche à l'aborder de l'intérieur pour essayer de transcrire une pensée et une logique autochtone. Grâce à un corpus d'énoncés, il présuppose que ces devinettes se placent davantage dans le domaine du ludique que du rire. Ces *piri* (devinettes) sont souvent considérés comme des « amusements », des « distractions joyeuses » auprès des enfants. Intéressons-nous à une des devinettes qui provoqua dans notre entourage un rire franc et sonore :

¹⁹⁸ Olivier Babin, « Reao, les mangeurs de savates », *Tahiti Heritage*, 2014, [en ligne], <http://www.tahitih heritage .pf/reao-mangeurs-savates>, consulté le 15 février 2015.

¹⁹⁹ Bruno Saura, « Façon de dire, manière de penser. Les piri – devinettes - de Tahiti », 2000, *Journal de la Société des Océanistes*, 2000-01, pp. 36-47

Nō te aha 'o Iesu i pātīhīa naerohia i ni'a i te tatauro ?

(Pourquoi Jésus a-t-il été cloué sur la croix ?)

Réponse : *'eiaha 'oia 'ia topa* (pour ne pas qu'il tombe)

La principale cause du rire repose sur le décalage qui existe entre la dimension sacrificielle que l'on attribue au calvaire et le renvoi brutal vers ce qu'il y a de plus commun et pratique dans la réponse. La loufoquerie est au rendez-vous, accentuant la tension et la surprise avant le rire. Remarquons toutefois que cette devinette ne provient évidemment pas du patrimoine culturel traditionnel, auquel cas, elle serait plus brève et fonctionnerait, comme l'a souligné Bruno Saura, sur un rythme binaire.

2.4.3. Les histoires drôles.

En dépit d'un patrimoine collectif narratif et comique que l'on soupçonne riche, les histoires drôles n'ont pas réellement fait l'objet de transmission, ni de transcription au sein des familles ou des communautés, celles-ci les délaissant au profit des histoires bibliques ou des mythes et légendes, bien plus sérieux et prestigieux. Aujourd'hui, les quelques histoires drôles que l'on connaît ont été récoltées et/ou écrites par John Mairai dans les journaux de la place.

Rédacteur et journaliste du bi-bimensuel *Te reo o te fenua* au début des années 2000, celui-ci consacre quelques pages à l'histoire de Ripo. Ce dernier est nommé chef de l'île de Tetiaroa par le roi Pomare II dans les années 1815-1821, lorsque la société traditionnelle bascule vers un nouvel ordre sociopolitico-religieux après la bataille de *Fē'ī Pī²⁰⁰*. Originaire du district de Papenoo, Ripo suscite encore le rire aujourd'hui dans la population tahitienne. Le texte que nous analyserons dans cette section s'intitule : ... *puta te mea o Rīpō* (les attributs de Ripo éclatèrent). Sa structure narrative est ponctuée de *pāta'u* (chants scandés), tels les légendes ou les mythes qui mêlent narration et chant. Cette manière de raconter permet au conteur de se remémorer les moments clés de l'histoire, les piliers narratifs. Bien souvent, les *pāta'u* (chants scandés) sont primordiaux car ils permettent de justifier l'authenticité d'un fait ou la vérité de l'existence d'un guerrier par exemple.

²⁰⁰ Cette bataille opposa Pomare II aux chefferies de Oropaa et Teva (adeptes de la religion traditionnelle).

L'histoire de Ripo pourrait correspondre à de l'humour morbide à tendance freudienne obscène²⁰¹. Il s'agit effectivement de ce chef de district noyé par les habitants de Tetiaroa à cause de ses attributs éloquents. Son corps, abimé par le sel et les roulis des vagues sur le récif, dériva jusqu'à l'île de Tahiti. On raconte que les frégates, le confondant dans un premier temps avec des flotteurs de pêche, ne s'en approchèrent pas à cause de l'odeur insupportable de putréfaction de ses fameux attributs. Le *pāta'u* (chant scandé) suivant chante cette partie de l'histoire : « *hurihuri noa te 'ōtaha, te ri'ari'a 'ōtohe-ma-'ite-'ō* » (la frégate le survola, mais prit peur et recula en le voyant). L'esprit de Ripo, qui suivit cette masse corporelle jusque sur le récit de Orofero dans le district de Papenoo, reconnut également cette odeur nauséabonde et fut très triste de ne pouvoir y retourner. Il chanta alors cette comptine :

²⁰¹ Allusion grivoise. Cette notion sera développée en section 5.2.1.

(Version réécrite avec la graphie de
l'Académie tahitienne)

*Tāvana hua rahi Rīpō
tāne nō Teti'aroa
Hurihia i te tai 'ava'ava ē
Māuruuru a'e tō Teti'aroa
i te rave a te ari'i e
Huria Rīpō i te tai 'ava'ava ē
Pāinu nā tua o Rīpō
Hurihuri noa te 'ōtaha
Te ri'ari'a 'ōtohe ma 'ite 'ō.
Tahi 'ori iti nō Rīpō
Piti 'ori iti nō Rīpō
Putā te mea o Rīpō tāne
I te tai 'ava'ava
Ta'ahuri ē ta'ahuri ē
Ta'ahuri mea titō-tō
Putā ra iti a horo
Tōtō iti tō Vaihi
Tōtō iti tō Vaihi
Tōtō fa'ahou tō Vaihi*

(Traduction de John Mairai)

[Chef] Ripo aux gros attributs
[Homme] de l'île de Teti'aroa
Malmené par la mer salée
Ceux de Teti'aroa furent
Mécontents du choix du roi²⁰²
Le jetèrent à la mer salée
Ripo dériva au large
La frégate le survola
Prit peur puis repartit en le voyant
Voici le premier roulis de Ripo
Le deuxième de Ripo
Les « choses » de Ripo crevèrent
À cause de la mer salée
Il tourna puis se retourna
Il se retourna en se remplissant
Et creva
Ceux de Vaihi [le] frappèrent
Ceux de Vaihi [le] frappèrent
Ceux de Vaihi [le] frappèrent

encore

²⁰² Les habitants de Tetiaroa étaient mécontents du choix de Pomare II qui avait désigné Ripo comme chef de leur île.

Cette histoire tragi-comique rappelle l'importance qu'accordaient les populations locales au physique des chefs et le sort qu'elles leur réservaient si cela leur portait préjudice, ne pouvant supporter les railleries et les moqueries qui leur seraient associées. Toutefois, cette partie de l'histoire est souvent occultée au seul profit du comique engendré par l'évocation des attributs de Ripo. De nos jours, dès que les mots *tāvana* (chef d'un village, d'une ville) et *hua* (beaucoup, trop ou sexe, parties génitales) dans l'expression de bienvenue *Mānava hua e te tāvana* (bienvenue aux chefs) sont prononcés dans un discours, ils provoquent l'hilarité comme dans l'histoire de Ripo²⁰³.

2.4.4. Les comédies.

Nous avons déjà évoqué les *'arioi*. Nous nous attacherons ici seulement à décrire les pantomimes²⁰⁴ que James Morrison décrivit dans son journal. Apprécions cet extrait :

« Lorsque les femmes se retirent pour se reposer, elles sont remplacées par la musique et les chanteurs ; ces derniers sont loin d'être déplaisants car leurs chants, lorsqu'on les comprend, sont doux et agréables. Quelquefois, un groupe d'acteurs les remplacent et leur forme de jeu est surtout la satire, souvent aux dépens de leurs chefs et ils ne manquent pas d'exposer les caractères dont ils ont connaissance ; bien que traitant leurs chefs avec grande liberté ils ne s'attirent pas leur mécontentement du moment qu'ils s'en tiennent à la vérité. De cette façon, ils leur reprochent leurs fautes en public les ayant tout d'abord divertis pour attirer leur attention. C'est en quelque sorte une pantomime et ils y excellent si bien qu'il est facile de reconnaître la personne qu'ils veulent représenter, pour peu qu'on la connaisse un peu. »
(2003 : 186)

Au vu du peu de connaissances en langue tahitienne des premiers navigateurs, les observations rapportées dans les manuscrits du XVIII^{ème} siècle tiennent plutôt du « comment » que du « quoi ». Les mots utilisés dans les pièces de théâtre n'ont pas fait l'objet de transcription, une compréhension globale du thème leur paraissant suffisant.

²⁰³ Le double sens du mot *hua* sous-entend que les chefs de village ont des parties génitales difformes.

²⁰⁴ Pièces de théâtre muettes

2.4.5. Les 'ūtē 'ārearea (chants comiques).

2.4.5.1. Définition et historique.

Définir le mot composé 'ūtē 'ārearea suppose d'étudier les deux mots, séparément dans un premier temps, afin d'établir grâce à leurs sens conjugués sa valeur sémantique. Sous la plume de John Davies en 1851 dans son *A Tahitian and English Dictionary*, le 'ūtē signifie un « chant ou petit chant indigène » et souligne son caractère autochtone. Sous celle de Tepano Jaussen²⁰⁵ en 1861, il devient une « chanson, ou bien le verbe chanter ». Quant à Yves Lemaître²⁰⁶, il précise, en 1972, l'appartenance du 'ūtē au patrimoine musical tahitien dans son *[Le] lexique du tahitien contemporain : Tahitien-Français – Français-Tahitien*²⁰⁷ en le définissant comme « un des styles traditionnels de chant ». En 1974, l'Académie tahitienne relève également son appartenance aux « formes traditionnelles du chant », en l'opposant au mot *hīmene* (littéralement, hymne) issu de l'anglicisme *hymn* qui veut dire « chant » sous sa forme générique.

Quant au terme 'ārearea, il est composé du préfixe 'ā (faire en sorte d'aboutir à ce qui esst exprimé par le mot base – Peltzer, 1996 : 360 -) et du mot base *rea*²⁰⁸ (ce qui est « agréable²⁰⁹ ») converge vers le sens que donne Yves Lemaître au mot 'ārearea, lorsqu'il le définit par le fait de « s'amuser, se divertir, être gai » ou être « gai, divertissant » ou encore un « divertissement ». John Davies apporte une précision sur les modalités pragmatiques du 'ūtē se réalisant exclusivement en groupe²¹⁰ afin d'aboutir à une liesse populaire. Pour l'Académie tahitienne, 'ārearea est ce « qui provoque le rire » proposant ainsi une définition plus proche de ce qu'est le comique pour Jean-Marc Defays. Le 'ūtē 'ārearea est par conséquent un chant comique traditionnel qui a pour intention de faire rire et d'amuser un public, un auditoire. Il est le genre du comique par excellence dans la tradition orale.

²⁰⁵ Etienne-Florentin Jaussen dit Tepano Jaussen, premier vicaire apostolique de Tahiti, veut enseigner la langue française aux Tahitiens et pour cela, étudie la langue tahitienne. Dans cet objectif, il publie plusieurs ouvrages dont le premier dictionnaire franco-tahitien en 1861.

²⁰⁶ Yves Lemaître, linguiste de l'Office de la recherche scientifique et technique outre-mer (O.R.S.T.O.M.), est le premier chercheur à avoir publié un dictionnaire qui donne la prononciation correcte des mots en tahitien en usant des signes diacritiques polynésiens.

²⁰⁷ Yves Lemaître, *Lexique du tahitien contemporain: tahitien-français, français-tahitien*, Éd. de l'Orstom, Paris, 1972, 1986, 1995.

²⁰⁸ *Re'a* ou *reka* en langue *pa'umotu* ou *ma'areva*, langue de l'archipel des Tuamotu ou des Gambiers en Polynésie française.

²⁰⁹ Bruce Biggs, Pollex on line, [en ligne], <http://pollex.org.nz/>, consulté le 15 février 2015

²¹⁰ *ute* : To be diverted or pleased by company. Cheerful, gay, through the presence of company.

En 1771, James Cook est l'un des premiers navigateurs occidentaux à relater dans *A journal of a voyage round the world*²¹¹ le fait que les Polynésiens soient friands de divertissements car « à n'importe quelle heure de la journée, quand ils n'ont rien à faire, ils s'amuse à chanter ces couplets, mais surtout après la tombée du jour, à la lueur de leurs chandelles ». Il associe *de facto* le chant à une activité distractive et l'on peut aisément imaginer que le 'ūtē 'ārearea en fait partie.

La même année, Louis Antoine de Bougainville dans *Voyage autour du monde par la frégate La Boudeuse et la flûte l'Etoile*²¹² relate qu'un homme « chanta lentement une chanson, sans doute anacréontique » (1997 : 135). Tout comme son prédécesseur anglais, il note le plaisir et une certaine légèreté dans les chants. Mais il remarque aussi que la langue de l'île de Tahiti est assez riche car « Aotourou²¹³ a mis en strophes cadencées tout ce qui l'a frappé. C'est une espèce de récitatif obligé qu'il improvisait. Voilà ses annales : et il nous a paru que sa langue lui fournissait des expressions pour peindre une multitude d'objets tous nouveaux pour lui » (1997 : 169, 170). Lors du deuxième voyage de Cook en 1779, il apparaît que « des réjouissances étaient données (sur la plage) au cours desquelles les Tahitiens, hommes et femmes, dansaient le heiva (amusement) accompagnée de tambours, de flûtes et de chants comiques, improvisés en l'honneur des étrangers et où revenait souvent le nom de Tute qui avait été donné à Cook » (1997 : 31).

Près de cinquante ans plus tard (1834), Jacques-Antoine Moerenhout rapporte dans *Voyage aux îles du Grand Océan* le caractère plaisant et divertissant de certaines activités des Polynésiens. En effet, il souligne qu'ils ne « prenaient pour sujets de leurs chants, [...] bien plus souvent encore, [...] l'amour et ses plaisirs » et que « les rapports existant entre le langage et les mœurs des habitants des différents îles de l'Océan Pacifique, semblent se reproduire dans le caractère de leur poésie et de leurs chants [...] Il y avait, dans les poésies légères de ces derniers peuples, une douceur, une simplicité touchantes » (1959 : 126).

Nous pouvons supposer que les textes et les attitudes, les mimiques, les gestes sous-tendent le comique car ils engendrent le rire ou du moins, le sourire des chanteurs et des

²¹¹ James Cook, *A Journal of a voyage round the world in H.M.S. Endeavour 1768-1771*, Da Capo Press, New York, 1967.

²¹² Louis Antoine de Bougainville et Louis Constant, *Voyage autour du monde: par la frégate « La Boudeuse » et la flûte « L'Étoile »*, la Découverte, Paris, 1997.

²¹³ Tahitien connu pour son voyage en Europe sur *La Boudeuse*.

auditeurs. Toutefois, Moerenhout (comme Bougainville) perçoit déjà au travers de ses observations sur la langue et des figures de style, car :

« ce sont, à chaque instant, des allégories, des métaphores ; et quoique les comparaisons y soient toujours tirées d'objets présents et communs, cette manière de s'exprimer ne laisse pourtant pas que d'être très poétique.[...] La passion et le besoin du moment leur inspiraient, sans doute, ces traits de feu par lesquels ils savaient si bien communiquer à leur auditoire et leur ardeur et leur ressentiment ; mais leurs comparaisons n'en étaient pas, pour cela, moins justes ; et leurs images, prises dans la nature et parmi les êtres et les objets qui les entouraient, témoignaient toujours de la plus grande justesse d'esprit et de l'instinct d'observation le plus délicat ». (1959 : 406, 409)

Les premiers écrits ethnologiques sur le *ude*, très certainement pour *'ūtē*, sont transcrits par William Ellis, missionnaire anglais de la *London Missionary Society*, qui observe les mœurs et les coutumes des anciens polynésiens dans les années 1816-1824. Dans son *Polynesian Researches* ou *À la recherche de la Polynésie d'autrefois*, il le désigne comme un chant que l'on « enseignait très tôt aux enfants [...] ». Beaucoup de leurs chants se rapportaient aux hauts faits de leurs dieux, certains, aux exploits de leurs héros traditionnels et de leurs chefs légendaires. D'autres étaient d'un caractère plus grossier. Les *ude* étaient

« déclamés à l'occasion de réunions publiques. Ils étaient souvent accompagnés d'une mimique correspondant à l'événement décrit et en des occasions publiques, le jeu devenait une espèce de pantomime. Ils avaient un chant pour le pêcheur et un chant pour le constructeur de pirogues, un chant pour couper un arbre et un chant pour mettre une pirogue à l'eau. Mais à peu d'exception près, ces *ude* étaient païens ou déshonnêtes. Ils furent, par conséquent, abandonnés lorsque le peuple renonça au culte des idoles » (1972 : 140).

Ellis décrit les circonstances dans lesquelles se chante le *'ūtē* devant un public, souligne la scénique du chant et à travers le filtre puritain, perçoit le panthéon des dieux tahitiens mais aussi les allusions grivoises, les sous-entendus libertins ainsi que les insinuations satiriques qui provoquent le rire des spectateurs.

Quant à Teuira Henry, elle retranscrit, dans son *Tahiti aux temps anciens*²¹⁴, les souvenirs de son grand-père, le révérend John Orsmond décédé en 1856. Grâce aux notes de ce dernier, elle décrit « des chants *ute* ou *pahi* [qui] étaient improvisés pour l'occasion,

²¹⁴ La version originale a été publiée en 1928 par le Bishop Museum d'Honolulu.

d'autres [qui] étaient des chants historiques destinés à certaines personnes et pour certaines cérémonies bien définies. Les indigènes ont gardé le goût de la poésie et du chant, mais actuellement ce sont des chants Européens que l'on utilise avec des paroles tahitiennes. Le mot « himene » (hymne) a passé dans la langue » (2004 : 284). En un siècle de présence des missionnaires à Tahiti, le chant devient objet syncrétique, conservant de manière inhérente des caractéristiques d'une tradition passée, l'improvisation pour les chants de circonstance par exemple, mais évoluant également vers l'intégration d'éléments nouveaux comme l'ajout de sons plus mélodieux.

De manière générale, les circumnavigateurs ressentent la poétique de la langue : pour certains de manière intuitive, pour d'autres, par la transcription d'énoncés. En 1855, Edmond de Bovis fait également mention dans son *Etat de la société tahitienne à l'arrivée des Européens* des chants satiriques improvisés dont « *les couplets respiraient plus de liberté qu'on ne pourrait le croire au premier abord de la part d'un peuple qui avait tant de respect pour la caste supérieure* » (1978 : 12).

Bjarne Kroepelien quant à lui raconte une scène qui se passe dans les années 1918-1919, où :

« une femme renversa la tête et commença à chanter [...]. Toutes les femmes et quelques hommes chantaient avec elle, pendant que d'autres, assis, scandaient l'accompagnement habituel. Un homme prit un bidon à essence vide entre ses genoux et le frappa de sa main et de son coude. Les *'ute* se succédaient et peu à peu l'ambiance s'échauffa. Les premières danses étaient une sorte de pantomime dont les mouvements montraient qu'ils pagayaient, jetaient leurs javelots, frappaient le tapa avec leurs battoirs, nageaient et allaient à la chasse. Un danseur était le *pua'a 'oviri*, le cochon sauvage que les autres poursuivaient, frappaient et blessaient. Il montrait que ses blessures étaient mortelles en tournoyant entre les danseurs et, la tête en arrière, il titubait. Puis, il s'écroula et tous se précipitèrent. La nuit arriva, un feu de palmes de cocotier éclairait à peine l'obscurité autour de nous. Les dernières strophes d'un *'ute* venaient de s'éteindre mais, dans l'air, il y avait comme l'attente d'un événement ».

Pour Raymond Mesplé dans son mémoire *Les Himene en Polynésie française*²¹⁵ (1986), le *'ūtē 'ārearea* se chante lors des bringues ou des fêtes et contient des paroles «

²¹⁵ Raymond Mesplé, *Les Himene en Polynésie française*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Manfred Kelkel, 1986.

comiques qui provoque le rire des auditeurs » (1986 : 42). Les autochtones le désignent comme un chant comique qui présidait les fêtes.

Ainsi, le *'ute 'ārearea* se définit comme un chant traditionnel qui a pour intention de faire rire dans des occasions publiques et festives, souvent dansé et improvisé et par ailleurs, poétique et léger dont les thématiques prônent l'amour et ses plaisirs. Enseigné très tôt aux enfants, il est un des supports populaires les plus représentatifs du comique d'antan.

2.4.5.2. La composition musicale du *'ūtē 'ārearea*

Raymond Mesplé note l'utilisation des instruments mélodiques²¹⁶ et d'un chœur accompagnant d'un *ostinato* le ou les solistes d'un *'ūtē 'ārearea*. Il précise l'existence d'une base musicale qui traverserait le temps en s'enrichissant des apports extérieurs, « *un chant syncrétique [qui] peut, par exemple, conserver les mêmes types de chorales, les mêmes dispositions et attitudes, mais modifier le rôle de chaque voix. Dans le fond, les procédés de construction polyphonique propres à une tradition orale peuvent être gardés, alors que les mélodies, les ambitus, les rencontres harmoniques, la forme, les timbres mêmes sont copiés sur des modèles extérieurs* » (1986 : 168).

Jean-Paul Berlier, professeur référent de musique à la Direction de l'Enseignement Primaire et personnalité reconnue de l'enseignement de la musique en Polynésie française, précise la micro et la macrostructure du *'ūtē* : c'est un « *chant court dans un tempo rapide avec des éléments musicaux et textuels très caractéristiques, [...] une composition tripartite, avec un taret, une introduction, le chant et une conclusion, [dont] la « carrure rythmique de phase est de 8 temps*²¹⁷ » Un ou deux solistes se relayent, en général, dans l'émission des phrasés²¹⁸, accompagnés d'un chœur qui alterne chant et sons gutturaux. On peut également relever « des effets vocaux du soliste comme le *glissando* vers le grave ainsi qu'une « opposition rythmique entre la liberté cadentielle de l'introduction et de la conclusion (solo), la rigueur du chant proprement dit (solo et chœur). Toutefois, le débit rapide du texte, sur un tempo modéré, donne lieu à un dessin rythmique accéléré et donc, à un jeu oratoire

²¹⁶ Dans les années 1950-1960, les instruments utilisés pour le *'ūtē* étaient l'harmonica, l'accordéon. Aujourd'hui, on utilise les instruments à corde (guitares, ukulele) et à percussions (tambours).

²¹⁷ Annexe 1.3

²¹⁸ Possibilité de tuilage (chevauchement des phrasés musicaux) comme Penina Itae-Tetaa et son acolyte dans leur *'ūtē* de 1990 sur le thème du bombardement de Papeete le 22 septembre 1914.

exceptionnel, où l'habileté des solistes est mise à l'épreuve et appréciée. Ainsi, le *'ūtē* présenterait selon lui, une structure musicale simple, la langue et sa manipulation, étant le maître mot de ce chant.

Pour Tom Urima, musicien traditionnel renommé à Tahiti, on ne chante pas un *'ūtē, e mea fa'aru'eru'e noa*, on « lâche progressivement » les syllabes selon un rythme soutenu, sans jamais buter sur les mots. Effectivement, un bon soliste se reconnaît à sa capacité à chanter les *'ūtē* de manière très saccadée, à son jeu de scène exceptionnel et à la qualité de son texte. Par ailleurs, John Mairai définit son rôle dans *Les Nouvelles* du lundi 19 juillet 2010²¹⁹ :

« L'auteur ne peut se contenter d'un pâle reflet d'un paripari fenua, il se doit de le transformer pour épouser le rythme et la cadence débridée d'un bon « 'ute ». La texture des voix est claire et haut perchée, et les voix sourdes et « qui ne montent pas » sont à éviter. Dès lors, on recrute les voix de « 'ute » dans les gammes de « perepere » et des « maru teitei ²²⁰ ». Mais la qualité de la voix ne suffit pas : il faut encore le talent qu'il faut pour interpréter la magnificence d'un paripari fenua ou d'un fa'atara, la grâce et le relâchement nécessaires aux fioritures d'un comique de situation ou à la mésaventure de celui qui est pris et qui croyait prendre : bref la maîtrise de l'art lyrique doublé d'un sens aigu du spectacle et de la scène. »

Le *'ūtē 'ārearea* combine donc des qualités exceptionnelles d'éloquence, de chant mais aussi de jeu d'acteur et de scène. Le ou les solistes doivent maîtriser toutes ces caractéristiques qui s'acquièrent sur de longues années d'entraînement et d'endurance.

2.4.5.3. La dialectique du *'ūtē 'ārearea* .

Corinne Mc Kittrick note l'improvisation lors du dialogue des solistes qui cherchent à se convaincre mutuellement (2006 :12). Pour elle, il faut une bonne maîtrise de la langue tahitienne et une aptitude à penser rapidement, l'entraînement et la répétition des mots et des expressions étant des moyens efficaces pour lutter contre l'esprit d'escalier. Elle qualifie ce comique de cocasse, qui monte en *crescendo* lorsque l'on approche de la fin du chant, provoquant l'admiration des spectateurs présents. Le comique des *'ūtē 'ārearea* se traduit de

²¹⁹ *Les Nouvelles de Tahiti* du lundi 19 juillet 2010, p.18.

²²⁰ Les voix de *perepere* et de *maru teitei* sont celles qui sont les plus aigues dans les chants traditionnels. Elles sont les meneuses du groupe.

ce fait à travers un discours riche d'énoncés rhétoriques destinés à « dire mieux que l'autre ». Par ailleurs, l'aspect dialectique, '*aro'arora'a* (bataille) est un des critères de notation dans les grilles du *Heiva* de 2014²²¹. Pour John Mairai, les groupes de chants traditionnels font souvent l'impasse sur le '*aro'arora'a* (dialogue rhétorique) qui rend pourtant ce chant si particulier :

« un vrai *ute* est en fait un dialogue où chacun des solistes répond à l'autre, et non pas comme on le voit hélas où le second soliste répète, ou plutôt ahane la phrase de son prédécesseur. Un vrai *ute* qui s'appelait autrefois *pehe pupiti* - chant à 2 pôles - nous fait vivre un aller-retour d'un soliste à l'autre pour suivre une histoire, une légende, un chant de glorification de la terre (*ute paripari*) ou encore découvrir les rebondissements d'une drôle d'histoire ou tout simplement d'une histoire drôle, dont le comique jamais ne frise le mauvais goût ou la grossièreté, quand bien même on vient à écorcher la pudibonderie bourgeoise ou religieuse. C'est ici, dès le départ que le *ute* repose sur la qualité du texte. (*Ibid* : 18)

En somme, le '*ūtē 'ārearea* se compose d'une compétition entre des « parleurs » et participe à la dialectique en tahitien dont le comique constitue la principale caractéristique. Mairai laisse entrevoir l'existence d'un comique subtil et fin qui repose sur des mots choisis de manière réfléchie. Le '*ūtē 'ārearea* est le support privilégié de la tradition orale pour l'analyse du comique. Il induit trois dimensions, le verbal, le visuel et l'audio, impliquant un cadre conceptuel qui prend en considération leur interaction, ce que nous développerons dans la deuxième partie de cette thèse.

2.4.5.4. La structure narrative du '*ūtē 'ārearea* .

Les '*ūtē 'ārearea* racontent souvent une histoire drôle ou plutôt une narration avec plusieurs rebondissements, des pivots qui font rire et qui se succèdent au fil du chant. Ils sont accompagnés de sons gutturaux émis par les solistes eux-mêmes et le chœur constitué des musiciens. Prenons comme exemple ce '*ūtē 'ārearea* de 1993 de Papa Rai sur une grande surface commerciale de la place, *Euromarché* :

Avant sa prestation, il présente le '*ūtē* dans ce mélange de français - tahitien, propice au déclenchement du rire et devenu sujet à rire dans la pièce de théâtre *Te manu tāne* de John

²²¹ Annexe 1.4.

Mairai, adaptation du [*Le*] *Bourgeois gentilhomme* de Molière, en 1992. C'est d'ailleurs le seul moment où le rire est issu de l'effet produit par cette « langue ». Dans l'introduction, amorce du chant, les expressions populaires, les slogans, les figures de style d'opposition font office d'accroches. Cette entrée en matière met immédiatement le spectateur en situation de rire, grâce aux codes culturels communs ou encore aux jeux littéraires forts. C'est le cas de cette antithèse dans l'énoncé suivant :

Mana 'o nei au haruru pātiri, nō fea pō'ō'ā aratita.

Je pensais entendre le tonnerre mais ce n'était que le bruit d'une arachide [en parlant de son véhicule. On peut penser que c'est un bolide mais au bruit qu'il fait, ce n'est qu'un vieux tas de ferraille].

Ou encore de ce slogan de publicité pour la grande surface « Euromarché », diffusé sur les chaînes de télévision et de radio de l'époque :

Euromarché, marū roa

Euromarché, tout y est facile !

Commence ensuite cette narration composée de plusieurs rebondissements, des pivots qui font rire et qui se succèdent au fil du chant (cf. sections 1.3.1 et 1.3.2.)

La conclusion ressemble à l'amorce car elle finit par des expressions et des mots percutants, allant des insinuations jusqu'à la mise en garde ou à l'expression du mépris. En effet, dans le 'ūtē « *Euromarché marū roa* », Papa Rai, grâce à son titre de lauréat, se permet de se moquer de son ancien acolyte du groupe *Tamarī Tīpaerui* lors de la compétition de 'ūtē 'ārearea au Heiva en 1992. En faisant référence au fait qu'il ait gagné, il compare cette victoire à la morsure du diodon sur son adversaire principal :

Hōhoni tōtara iā Edmond

Edmond (son concurrent et ancien co-équipier) a été piqué par le diodon (Papa Rai).

2.4.5.5. La transmission du 'ūtē 'ārearea .

Le 'ūtē 'ārearea se transmet en principe dans les familles, notamment lors des banquets dominicaux ou des fêtes qui ponctuent l'année. Ce savoir-faire exige une immersion dès le plus jeune âge, eu égard aux voix quasi-nasillardes requises, au rayonnement du soliste auprès de son public mais aussi aux subtilités du comique verbal ou scénique. Le 'ūtē 'ārearea doit s'inscrire dans cette tradition orale issue de la famille, noyau de la société, auquel cas il ne pourrait être à la hauteur de ce que les spécialistes considèrent comme tel. Il s'acquiert avant tout par mimétisme, en renouvelant génération après génération les mêmes gestes, les mêmes thèmes, la même ambiance. Jacquot Tiatia, petit-fils de famille de chanteurs de 'ūtē déplore le recours trop facile des groupes de chant au *Heiva* de Tahiti à la vulgarité²²² pour faire rire. Pour lui, le comique repose, par exemple, dans une scène de séduction, thème assez récurrent, sur les mots propres à la manière d'approcher sa « proie », à l'attraper dans ses filets. Il s'agit une façon d'être, de parler, de se comporter dans une situation particulière.

Il constitue un genre littéraire oral, transmis au XIX^{ème} siècle aux enfants au même titre que les 'ūtē *paripari*, qui relatent des discours plus nobles (Ellis, 1972 : 140). Le comique de ces chants incarne alors une discipline assez importante pour être enseignée aux générations futures qui accèdent *de facto* aux « ressorts cachés de son discours culturel²²³ ». Bien que le conservatoire artistique de la Polynésie française propose l'apprentissage des chants traditionnels dans son programme annuel, les 'ūtē 'ārearea ne sont que ponctuellement enseignés aux élèves. Le 'ūtē 'ārearea étant le support par excellence du comique issu de la tradition orale, sa disparition causerait certainement un manque à gagner colossal dans l'appréciation du rire. Toutes ces raisons nous mènent à le choisir comme corpus de référence dans le cadre de cette thèse.

²²² *tō ni'a i te parauparau, 'eiaha terā pōro tautau, tūi tārere, e'ere i te 'ūtē 'ārearea, 'ei ha'amā'aura'a ia nā rātou* (ce sont les mots qui sont importants, pas « les couilles ou les seins qui pendent », ce n'est pas un 'ūtē 'ārearea, ils se fourvoient, ceux-là.)

²²³ Rémi Savard, *Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui*, L'Hexagone, Montréal, 1977, p. 69.

2.5. Synthèse du chapitre 2

L'effondrement de la société des *'arioi* au XIX^{ème} siècle a entraîné une perte considérable des données linguistiques, littéraires et civilisationnelles du comique. De cette tradition orale riche et complexe, il ne reste plus que quelques genres mineurs qui perpétuent encore le rire en langue tahitienne. L'installation de l'État français fut aussi une des causes de l'acculturation des populations locales et donc, indirectement, de l'érosion du comique et de la tradition orale. Toutefois, l'État colonial a le mérite de tenir le bon rôle *a posteriori* lorsqu'en 1881, il introduit les chants et danses tahitiennes dans les célébrations de la fête nationale du 14 juillet.

La question qui se pose concerne les invariants qui ont pu se transmettre de génération en génération dans le cadre de ces fêtes de juillet mais également les constituants qui ont évolué avec le temps. De nos jours, le comique traditionnel que l'on retrouve dans les chants *'ūtē 'ārearea* subit un désintérêt grandissant de la part de la jeune génération. Si la situation linguistique diglossique de Tahiti participe à détourner cette dernière du rire issu du patrimoine oral, la mondialisation (le temps passé sur internet, qui diffuse d'autres musiques, d'autres goûts artistiques) en est aussi autant responsable. Nous ne pouvons alors que nous interroger sur l'avenir des *'ūtē 'ārearea* et des pièces de théâtre en langue tahitienne.

CHAPITRE 3 : Le comique dans la littérature contemporaine tahitienne

3.1. Contexte historique et social d'une littérature contemporaine tahitienne.

3.1.1. L'affranchissement politique et religieux comme prétexte à l'écriture.

Dans le Pacifique Sud²²⁴, la littérature autochtone, qu'elle soit écrite en langues européennes (anglais ou français) ou en langues vernaculaires, se révèle engagée dès ses débuts. Après avoir été pendant près de deux siècles exotique, mythique et essentiellement occidentale, la littérature est appropriée d'auteurs dont les profils divers mènent à une créativité plus abondante. Quoi de plus normal qu'une littérature qui accompagne un pays dont l'affranchissement des grandes puissances coloniales à partir des années 1960 jusqu'au début des années 1990²²⁵ devient source d'affirmation de l'autochtonie. Éprouver le besoin de le témoigner, notamment dans sa littérature, revient à prendre conscience de sa différence et à vouloir se distinguer de l'Autre, individu venu d'ailleurs, ressenti comme un imposteur qui occupe un espace d'expression qui ne lui appartient pas.

Cette littérature débute en 1969²²⁶ à l'Université du Pacifique Sud puis se développe en 1971 grâce à sa publication dans le journal *Mana, A South Pacific Journal of Language and Literature*, le mensuel australien *Pacific Islands Monthly*, les magazines *Te Ao Hou*, (Le Nouveau Monde) et *Te Maori* (Le Maori). Dès lors, des ouvrages de littérature autochtone en langue anglaise et française apparaissent dans les librairies : *Pounamu Pounamu* en 1972 et *Tangi* en 1973 de Witi Ihimaera²²⁷, écrivain maori qui relate, sur fond d'histoires d'amour entre des personnages emblématiques, les grands mouvements de contestations de l'installation du pouvoir colonial britannique. En 1973, *Sons For The Return Home* d'Albert Wendt²²⁸ plante le décor de l'archipel des Samoa en proie à des changements politiques et sociétaux profonds dus au transfert de gouvernance allemande vers une gouvernance néo-zélandaise. En 1978, *Mutuwhenua : the moon sleeps* de Patricia Grace²²⁹ conte l'histoire

²²⁴ Nous entendons par Pacifique insulaire, la Mélanésie, la Micronésie et la Polynésie.

²²⁵ En 1962, Samoa ; 1968 : Nauru ; 1970 : Tonga – Fidji, 1975 : Papouasie Nouvelle Guinée, 1978 : Tuvalu, Salomon ; 1979 : Kiribati ; 1980 : Vanuatu ; 1986 : Iles Marshall ; 1994 : Palau.

²²⁶ Lire l'ouvrage de Subramani, *South Pacific Literature* (1985) sur l'émergence de la littérature insulaire du Pacifique Sud. University of the South Pacific.

²²⁷ Écrivain maori d'expression anglaise. Dans les années 1970, il travaille comme diplomate à l'ONU. À partir de 1990, il enseigne à l'Université d'Auckland. En 2005, il reçoit la médaille de l'Ordre du mérite en littérature de Nouvelle-Zélande.

²²⁸ Poète et écrivain samoan. Albert Wendt est professeur émérite de l'Université d'Auckland. En 2013, il fut nommé membre de l'Ordre du mérite en Nouvelle-Zélande.

²²⁹ Écrivaine maori. Patricia Grace est une figure incontournable de la littérature maori.

d'une Maori qui se marie à un *Pakeha* (occidental) et dont la quête identitaire s'affirme au fil du temps malgré les barrières culturelles.

Si en Polynésie occidentale et en Nouvelle-Zélande, la littérature écrite a besoin de s'affirmer « autochtone », sans doute à cause de l'utilisation de la langue du colonisateur, à Tahiti, elle l'est *de facto* grâce au poète Henri Hiro²³⁰. En effet, quoi de plus autochtone qu'une littérature écrite en langue tahitienne. Elle naît dans les années 1970 grâce aux interrogations sur des thèmes communs à cette partie du monde : la recherche identitaire, la colonisation, l'acculturation religieuse, la perte des valeurs traditionnelles... Toutefois, à Tahiti, les causes de cette émergence diffèrent singulièrement de celles des pays voisins. Tandis que les îles de la Polynésie Occidentale, sans réelle importance stratégique pour les grandes puissances colonisatrices, devenaient progressivement indépendantes, la Polynésie française était choisie par un homme d'État pour être le lieu privilégié de la démonstration de persuasion nucléaire française. En ce sens, l'émergence de cette littérature tahitienne s'illustre comme une résistance autochtone aux ambitions politiques et militaires du Général de Gaulle, lesquelles avaient conduit la France à installer en 1966 le Centre d'Expérimentation du Pacifique (C.E.P.) sur les îles de Hao, Moruroa et Fangataufa dans l'archipel des Tuamotu

Repéré puis choisi par l'Église évangélique protestante pour partir suivre des études théologiques en 1968 en France, Henri Hiro n'est plus le même homme lorsqu'il revient à Tahiti en 1972²³¹. L'éloignement et les événements étudiants de Mai 1968 le pousse à méditer sur la situation politique de la Polynésie française et son rapport à la religion. Il se pose alors comme natif et différent de l'Autre, revendiquant son *mā'ohira'a*²³² (autochtonie) dans son sens le plus noble (Saura, 2008 : 59). Cette identité autoproclamée confirme un attachement profond à sa terre et à cette nature empoisonnée et maltraitée par les essais nucléaires français. En 1973, il devient membre fondateur de la première association tahitienne de protection de l'environnement à laquelle il donne le nom de *'Ia ora te natura* (que vive la nature). Son objectif premier est de dénoncer les méfaits des tirs nucléaires sur l'environnement naturel et humain de la Polynésie française. Comme tous ces auteurs

²³⁰ L'absence de publication n'empêche pas l'existence d'une littérature autochtone écrite dans les foyers grâce aux *Putatupuna*, livres des anciens, où sont regroupés tous les noms des grandes familles de l'île, les mythes, les légendes, les chants et même les recettes.

²³¹ Pour connaître sa biographie, lire l'ouvrage de Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun, *Henri Hiro, Héros polynésien*, Puna Honu, Moorea, 2010.

²³² Bien que le mot *mā'ohi* pour les personnes âgées de l'époque ne signifie pas plus que la variété la plus commune d'une plante ou d'un animal.

contemporains du Pacifique Sud dont la prise de conscience d'une histoire volée, foulée et détruite par le colonisateur mène à l'écriture engagée, il s'oppose « à l'identité française » dans ses écrits mais aussi à « l'identité tahitienne car sa [leur (en parlant de Henri Hiro et Duro Raapoto, son ami poète)] vision est nationaliste, relevant du global, tandis que l'identité tahitienne relève du local, du fragmentaire » (Saura, 2008 : 59). Il mène une politique de généralisation de l'identité *mā'ohi* (autochtone) à toute la Polynésie, laquelle recrée les liens interinsulaires pré-européens. En choisissant d'écrire en langue tahitienne, le débat, si débat il y a, se pose moins entre le colonisateur et le poète qu'entre celui-ci et les natifs, lesquels comprendront bien mieux dans leur langue un sujet cher à Henri Hiro : leur enlèvement dans une politique d'assimilation à l'identité française depuis 1842. Dans ses écrits, il dénonce l'omerta et la complicité des « castes dominantes issues de l'alliance entre les grandes familles aristocratiques et les premiers colons occidentaux » puis prône l'émancipation politique et religieuse de son peuple (Pambrun, 2010 : 151).

Publié en 1976 dans le magazine *Tauhiti Tahiti Reflets* N°16 de la Maison des Jeunes-Maison de la Culture (MJMC) et republié en 1979 dans le volume 4 du journal *Mana, A South Pacific Journal of Language and Literature*, son premier poème *Ōihanu ē!* (dieu de la culture) traduit le désir de réappropriation d'un patrimoine ancestral sacré²³³. Cette ode reflète un rapport à la religion traditionnelle qui est perçu comme un retour au paganisme par les grandes instances de l'Eglise Evangélique Protestante. D'autres poèmes suivront également ce cheminement : *Aitau* (Le temps parasite) en 1977, *E poroi na tāu rūāu* (Message à mon père) en 1978 (publiés en 1982 dans *Mana*). Tous ces écrits seront ensuite regroupés dans *Pehepehe no tāu nūaa* (poèmes pour mon peuple) paru en 1990 aux Éditions Tupuna Productions (puis chez Haere Po en 2004²³⁴).

Deux autres poètes, Charles Manutahi et Hubert Brémond, s'inscrivent aussi dans cette lutte antinucléaire. Selon Robert Nicole dans son *The word, the Pen and the Pistol : literature and power in Tahiti*²³⁵, le premier, dans son poème *Pora Pora i te hoe mamu* écrit 1978 mais publié en 1979, proteste contre :

²³³ Ce poème a reçu le premier prix de la poésie tahitienne du concours de la Société des Arts Créatifs du Pacifique Sud.

²³⁴ Henri Hiro, *Pehepehe i tāu nūaa*, Tupuna Productions, Papeete, 1990, Haere po, Punaauia, 2004.

²³⁵ Robert Nicole, *The word, the pen, and the pistol: literature and power in Tahiti*, State University of New York Press, Albany, 2001.

« L'étranger est venu te dépouiller. [l'étranger est venu (chez toi) et il t'a dépouillé]
Tes lagons, tes plages sont pollués.
Dans les *motu* (îlots), tes *marae* (lieux de culte anciens) sont détruits,
Tes *tūpapa 'u* (esprits) même se sont enfuis.²³⁶ » (Traduction de Charles Manutahi)

« *Ua haere mai te ratere e ua hohora ia oe.*
To oe moana e to oe tahatai, ua î i te ino.
I roto i te mau motu, ua vavahihia te mau marae.
Tae noa 'tu i te mau tupapau ua mahau anaè ». (Version originale)

En 1982, Hubert Brémond, dans son poème *Porinetia*²³⁷, décrit l'installation du C.E.P. et compare les Français à des « oiseaux qui ont apporté les pleurs ». Nostalgiques d'un temps idyllique mais révolu, il dénonce la destruction des sites naturels et l'effondrement de la culture autochtone.

Cette littérature tahitienne a trouvé en une grande dame de la langue tahitienne, une voix et une figure culturelle incontournable : Flora Devatine. En juin 1976, à l'occasion de l'arrivée de la grande pirogue double hawaïenne *Hokulea*, cette dernière écrit et gagne le premier prix du concours de chants traditionnels organisé par l'Association Tainui et la Maison des Jeunes – Maison de la Culture de Paofai. Elle continue d'écrire en tahitien des « *pariparifenua, fa'atara, fa'ateni, pata'u, rauti, ute, ... chantés en tarava, en ru'au, en ute* »²³⁸ pour les concours du *Tiurai*, fêtes folkloriques du mois de juillet, renommées en 1985 *Heiva i Tahiti - Fêtes de Tahiti* -. En 1977, elle mène le combat pour la préservation et la transmission du patrimoine autochtone dans son article « Problèmes rencontrés en Polynésie pour la conservation du patrimoine culturel et le développement des cultures océaniques : évaluation et propositions », écrit pour l'UNESCO et publié dans le N° 206 du *Bulletin de la Société des Etudes Océaniques*. Sous le pseudonyme de Vaitiare, elle écrit des poèmes jusqu'en 2001²³⁹, puis crée en 2002 l'association *Littérama'ohi* dont la principale préoccupation est de donner la plume aux auteurs autochtones en les publiant.

²³⁶ Charles Manutahi, « Te parau itea ore hia, poèmes, pehepehe », *Te hiroà maohi tumu*, Papeete, 1979, p. 11 et 13.

²³⁷ Hubert Brémond, « Porinetia », *Mana a South Pacific Journal of language and litterature*, vol 7 N°1, 1982.

²³⁸ Flora Aurima Devatine dans son article biographique de la revue N°1 *Littérama'ohi*, p. 148.

²³⁹ De 1976 à 2001, Flora Devatine écrit *Les tablettes : Te Hiapo*.

Flora Devatine écrit en français et en tahitien des textes poétiques sur des faits de la vie au quotidien. En faisant ce choix, elle engage irrémédiablement avec l'Autre le débat sur les sujets polémiques de l'identité, de la colonisation, de la perte des valeurs. Femme dont la tradition orale tahitienne imprègne les écrits, elle croit fermement au pouvoir salvateur de l'écriture, lequel peut libérer du joug de l'enlèvement et de la léthargie pour créer « *une nouvelle identité [qui] se forge et se noue, témoin d'une modernité culturelle où la conscience individuelle, parfois atypique, se réalise* » (Margueron, *Littérama'ohi* N°8 : 170). Elle incite à cette prise de conscience de sa culture et marque ses écrits d'une oralité retrouvée.

La littérature autochtone en langue tahitienne des années 1980 à 2000 révèle surtout au grand public le poète Duro Raapoto. En 1981, il adapte les fables Jean de la Fontaine dans son livre *Te tahi tau fapura* et écrit, pour les classes de 6^{ème}, des saynètes qui décrivent les us et coutumes des Tahitiens. Il rédige en 1984 le recueil de poèmes *Te pīna'ina'i o te 'ā'au*²⁴⁰ (l'écho du cœur) dont la portée philosophique pousse à la réflexion sur l'identité du *mā'ohi* (de l'autochtone). Dans son poème *E reo to ù* (J'ai une langue), il rattache son peuple à sa terre et dénonce la spoliation des terres par l'étranger. Il accuse la léthargie des autochtones et appelle à l'éveil (Raapoto : 17). Dans des poèmes plus frontalement vindicatifs, *Te hau metua* (La mère patrie) ou *29 nō tiunu 1880* (29 juin 1880, date de l'annexion de Tahiti et de ses dépendances), il rappelle aux Tahitiens l'imposture de la présence en Polynésie française de l'État français en tant que grande puissance dirigeant un pays qui ne lui appartient pas. Il publie aussi en 1989 un recueil de poèmes, *Tama*²⁴¹, pour l'école primaire dans le but de fournir des supports pédagogiques aux maîtres et aux élèves.

Louise Peltzer publie, sous son nom de jeune fille Rui a Mapuhi en 1985, *Pehepehe, Te hia'ai-ao*²⁴² (poèmes, le désir d'un « nouveau » monde), un recueil dans lequel elle s'interroge sur le phénomène d'acculturation en Polynésie française. Pour elle, la langue et la culture sont les balanciers de sa pirogue dans un monde moderne où le progrès est omniprésent. Elle s'illustre également comme un être en équilibre entre deux mondes, celui de ses ancêtres, véritable socle de sa vie, et celui de l'Ailleurs que l'on ne peut aujourd'hui nier pour la réussite sociale des générations futures. En ce sens, son approche est davantage tempérée et ouverte que celles prônées par Henri Hiro ou Duro Raapoto.

²⁴⁰ Duro Raapoto, *Te pinainai o te aau, Pehepehe*, Tupuna Production, Papeete, 1984.

²⁴¹ Duro Raapoto, *Tama: e mau pehepehe rii tei fatuhia na te tamarii*, Punaauia, 1989.

²⁴² Louise Peltzer, *Te hia'ai-ao*, Polycop, Papeete, 1985.

3.1.2. Écrire en langue tahitienne : une littérature vouée aux gémonies ?

À partir des années 2000, la littérature écrite et publiée en langue tahitienne n'est presque plus qu'issue de concours littéraires ou pour répondre à un besoin d'ordre pédagogique. Elle révèle l'écrivain Patrick Amaru en 2001 grâce à son livre *Te Oho nō te tau 'auhunera'a*²⁴³ (Les prémisses de l'abondance), gagnant du « [Le] prix du Président », lancé par Louise Peltzer, Ministre de la Culture de l'époque. Il est un des seuls auteurs à continuer à publier en langue tahitienne, son dernier livre étant *Vaianu*²⁴⁴ paru en 2009 et relatant la vie d'un jeune homme, Tinomana, en proie à des questions sur son identité, sa culture, sa vie, dans un monde en perpétuelle évolution.

Bien que la population tahitienne soit de plus en plus consciente du danger qui guette les langues polynésiennes²⁴⁵ grâce notamment à des linguistes comme Mirose Paia et Jacques Vernaudon²⁴⁶, elle reste très largement étrangère à la littérature tahitienne en tant « qu'Art des mots ». Ainsi, faute de public, cette dernière n'est que très peu publiée. En terme de rentabilité, les éditeurs affirment que les livres écrits en tahitien ne sont pas vendeurs²⁴⁷ car le lecteur tahitien connaît de moins en moins sa langue, ne la parle pas dans son cocon familial, ne s'en préoccupe pas vraiment et ignore sa littérature qu'il considère comme une sous-langue et une sous-littérature (pourtant valorisée dans les universités du monde !). Il existe donc une corrélation étroite entre le statut d'une langue dans une société et celui de sa littérature.

Le livre, comme support pédagogique ou religieux²⁴⁸, semble être le seul moyen d'expression des auteurs désireux d'écrire en langue tahitienne. Grâce notamment aux programmes scolaires du primaire qui préconisent l'apprentissage du tahitien à raison de deux heures trente hebdomadaire, la littérature enfantine survit afin d'offrir aux élèves un *minima* de connaissances littéraires. Celle-ci ne permet pas à la langue d'être au sommet de son art, en

²⁴³ Patrick Araia Amaru, *Te Oho nō te tau « auhuneraa*, Tā'atira'a Hitimano 'Ura, Papeete, 2001.

²⁴⁴ Patrick Araia Amaru, *Vaianu : des mots pour soigner les maux*, Éd. des Mers Australes, Papeete, 2009.

²⁴⁵ Suite à un séminaire sur la promotion des langues polynésiennes et aux messages d'alerte lancés par les linguistes, plusieurs chefs de troupes de danses folkloriques comme Tiare Trompette ou encore Jean-Marie Biret prennent pour fers de lance la défense de la pratique de la langue tahitienne au sein de leur école ou leur spectacle.

²⁴⁶ Jacques Vernaudon et Mirose Paia sont tous deux docteurs en linguistique et enseignants-chercheurs à l'Université de la Polynésie française.

²⁴⁷ Lors du séminaire des langues polynésiennes organisé par la Ministère de la Culture de la Polynésie française en février 2015, Christian Robert, un des éditeurs de la place, précisait que seuls trente exemplaires du livre *Te pauma a Taaroanui* de l'auteure autochtone Édith Maraëa est vendu par an.

²⁴⁸ L'Église Protestante Maohi (E.P.M.) publie souvent des ouvrages en langue tahitienne, le public visé étant ses fidèles.

ce sens où elle est en premier lieu un outil d'apprentissage avant d'être un Art. Les livres du Centre de Recherche et de Documentation Pédagogique de la Polynésie française (C.R.D.P.), écrits par la cellule « production » ou la cellule des « Langues et de la Culture Polynésiennes » à des fins pédagogiques fournissent une littérature fonctionnelle. Elle déclenche et suscite souvent du plaisir chez les enfants qui la découvrent. Ce sont des outils destinés à apprendre à parler, avec des structures répétitives propres à développer chez l'enfant une écoute des phonèmes et une découverte des graphèmes de la langue. Plusieurs d'entre eux rappellent aussi les éléments culturels de la Polynésie mais sont parfois influencés par la littérature enfantine occidentale.

Seule la revue *Littéramā'ohi : ramées de littérature polynésienne*²⁴⁹ donne encore la possibilité aux auteurs autochtones de langue tahitienne d'être publiés, sans être soumis à des contraintes commerciales. Bien que les textes soient éclectiques, caractéristique qui pourrait rebuter certains lecteurs, ils offrent un panel large de compétences littéraires propres à cette partie du monde. L'association *Littérama'ohi* a pour seule politique de publier des auteurs dont les racines se trouvent ancrées dans cette terre. Présidée depuis 2002 par Flora Devatine puis en 2010, par l'écrivaine Chantal Spitz²⁵⁰, elle s'autofinance et vend elle-même ces revues attendues deux fois dans l'année. Les auteurs qui écrivent dans cette revue relatent leurs souvenirs, leurs idées, leurs combats... Ils n'ont pas forcément envie de publier seuls, préférant être dans un collectif où ils se sentent davantage protégés des critiques. Depuis sa création, plus d'une centaine de personnes ont été publiées.

3.1.3. De la nécessité à affirmer son « autochtonie ».

Comme le précise si justement Déborah Walker-Morrison, écrire et traduire dans la langue des colonisateurs (français et anglais) dans le Pacifique insulaire est aujourd'hui un moyen privilégié de communication entre les communautés autochtones²⁵¹. De nos jours, l'expression d'une littérature écrite en français par les Tahitiens est par conséquent indéniable,

²⁴⁹ *Littérama'ohi*, Papeete, Tahiti, Polynésie française, Littérama'ohi, 2002.

²⁵⁰ Chantal Spitz est la première romancière tahitienne. Dans son livre *L'Île aux rêves écrasés* publié en 1991, elle dénonce les dérives de la classe politique dirigeante locale et le néo-colonialisme français.

²⁵¹ Déborah Walker-Morrison, « Mon Whare, ton Faré : building a common house through translation in Pacific Literatures », *Littératures du Pacifique insulaire*, Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor Oriental, Approches historiques, culturelles et comparatives, sous la direction de Jean Bessière et Sylvie André, Honoré Champion, Paris, 2013, p. 232 : « the languages of colonizer have also enabled communication within and between indigenous communities »

voire nécessaire, au vu de la place qu'occupe aujourd'hui cette langue en Polynésie française. Celle-ci permet effectivement l'existence d'une littérature « véhiculaire » à Tahiti mais également dans le Pacifique insulaire.

La littérature autochtone tahitienne en langue française commence avec le manuscrit d'Ernest Salmon (1888-1961), *L'île parfumée*, achevée en 1919. Fils de Marau Taaroa Salmon, il est le premier auteur autochtone à décrire l'âme tahitienne, la flore et la faune en s'arrogant les règles de la métrique poétique. Retrouvé par hasard dans une librairie parisienne, son manuscrit est publié en 2013 par l'association *Littéramā'ohi*, dans un numéro hors série de sa revue littéraire. Ainsi débute cette volonté de dire avec ses mots et dans un style qui rend justice à une réalité souvent travestie, la littérature autochtone.

Cinquante-sept ans plus tard, l'écrivaine Flora Devatine écrit la première collection de livrets bilingues (français - tahitien) *Les tablettes : te hiapo* sous le pseudonyme de Vaitiare. Elle y scande ses premiers poèmes, dévoilant une oralité tahitienne qui rythmait les *pāta'u* d'autrefois, lesquels étaient omniprésents dans sa famille. En réponse à l'affirmation d'une littérature pauvre voire inexistante en Polynésie française²⁵², Flora Devatine crée l'association *Littérama'ohi : ramées de littérature polynésienne* en 2002 puis recense dans cette première revue tous les ouvrages publiés ou non depuis 1972. Elle tient à dissocier l'écriture de la publication car pour elle, ne pas publier ne signifie pas l'absence de littérature. Le statut d'auteur (qui ne publie pas forcément), différent de celui d'écrivain (qui publie) caractérise ceux qui écrivent et constituent la littérature. Le Tahitien écrit depuis que l'écriture est arrivée à Tahiti au XIX^{ème} siècle. Elle rappelle le fort taux de participation aux concours lancés par l'Académie tahitienne depuis 1976 (36 auteurs pour 60 manuscrits sur une période de 14 ans) et par la Présidence de la Polynésie française de 2000 à 2003 (29 ouvrages pour 26 auteurs) et tient à affirmer l'intérêt pour l'écriture existant à Tahiti et dans ses îles.

Chantal Spitz, première romancière autochtone de la Polynésie française, va jusqu'à dénoncer les préjugés qui sous-tendent cette question et incite les auteurs à la publication :

²⁵² S'intéressant dans un premier temps à l'abondance livresque, Sonia Lacabanne en 1992 constatait dans son ouvrage *Les premiers romans polynésiens: naissance d'une littérature de langue anglaise* une profusion littéraire plus fournie en Polynésie occidentale qu'en Polynésie orientale grâce à des auteurs comme Albert Wendt aux Samoa ou Epeli Hau'ofa aux Fidji. Pour elle, seule la Nouvelle-Zélande produit une littérature assez abondante dans un contexte de « politisation du mouvement visant à reconnaître, à préserver le droit maori » (Lacabanne, 1992 : 9)

« Publier pour éteindre les restrictions de « la littérature polynésienne existe-t-elle » autrement dit « les Polynésiens sont-ils capables d'écrire » pour taire les « peut-on écrire dans une société de tradition orale » autrement dit « les Polynésiens sont-ils assez civilisés pour accéder à la culture de l'écrit » ». (*Littérama 'ohi N°1*, Spitz, 2002 : 109).

Bien souvent, la poésie en tant que genre d'une littérature écrite trouve un écho privilégié auprès des auteurs autochtones. S'intéressant à la littérature polynésienne, Sonia Lacabanne²⁵³ établit le lien entre une tradition orale, toujours très vivante dans cette zone du Pacifique et une littérature autochtone contemporaine en langue anglaise. Pour elle, pour qu'il puisse réellement être question d'un « *courant littéraire polynésien* », il est absolument nécessaire de « *percevoir dans la narration anglaise un ensemble de caractéristiques qui soient étrangères à la tradition culturelle anglo-saxonne. Un système idéologique, un réseau métaphorique, un ensemble de références à ce qui constitue une culture donnée, en l'occurrence la culture polynésienne, doivent être du moins perceptibles, reconnus par le lecteur.* » (Lacabanne, 1992 : 14)

Cette définition, presque qu'évidente, de la littérature de cette région du monde, s'applique dans tous les pays où deux langues et cultures se sont rencontrées, souvent affrontées et opposées, parfois tendent vers des consensus obligés pour un climat et un espace plus supportables voire partagés. Les auteurs autochtones se sont tout simplement approprié cette langue du « dominant », l'ont apprivoisée puis dominée selon leur bon vouloir. Comment ne pas exsuder une satisfaction toute insolente lorsque les rapports de force sont inversés ? La victoire sur l'autre au moyen du « parasitage » de Sa langue ne peut que soulever une revanche toute autochtone sur l'histoire d'un peuple colonisé.

Pour Chantal Spitz, « il n'y a pas mieux que la langue tahitienne pour parler de ce pays²⁵⁴ », et écrire en français n'est que la conséquence directe de l'histoire sur la littérature. Comme elle le déclarait sur les ondes d'une radio locale :

« on écrit en français, avec le français qu'on parle NOUS. Il faut qu'on arrête de dire que le français, c'est pas notre langue. C'est devenu une de nos langues, et on l'a prise puisqu'on nous l'a imposée, on se l'est appropriée et maintenant, on la manipule comme on veut. Alors

²⁵³ Sonia Lacabanne, *Les premiers romans polynésiens: naissance d'une littérature de langue anglaise, 1948-1983*, Musée de l'homme, Société des océanistes, Paris, 1992.

²⁵⁴ Interview de Chantal Spitz sur les ondes de Polynésie 1ère dans le Journal Télévisé du 16 octobre 2015.

après, on dira que c'est pas du français classique, c'est correct, mais alors ça, c'est vraiment pas un problème parce qu'au contraire, on enrichit la langue française²⁵⁵ »

La langue française devient le vecteur de la littérature et de la pensée autochtone. Dans une société où règnent encore les rapports de force dominant-dominé, les écrivains développent une imagination plus qu'abondante pour dire qui ils sont, pour dire leur identité. Le roman de Chantal Spitz, *L'île des rêves écrasés*²⁵⁶, qui parut en 1991, raconte l'acculturation d'un peuple, ses tourments et ses questionnements sur ce qu'il est, sur son avenir. À travers trois générations d'hommes, une famille, forte de l'amour qui existe en son sein, est confrontée à des questions comme la spoliation des terres, le comportement des dirigeants locaux assoiffés de pouvoir, la lubricité des hommes et femmes venus d'Ailleurs, l'enrôlement des jeunes Polynésiens dans l'armée d'une Terre lointaine, le nucléaire.

En 2002, *Hombo, transcription d'une biographie*²⁵⁷ retrace la vie d'un jeune homme, Ehu, qui apprend auprès de ses grands-parents tout ce qui le rattache à ses aïeux, le travail de la terre, le travail dans les champs de vanille. L'école, lieu de promotion de la langue et de la culture française, s'inscrit dans sa vie non pas comme un vecteur de réussite mais comme le début de sa déchéance, de son échec social. On lui dit d'apprendre le français pour réussir, que le tahitien ne sert à rien, que tout ce qu'il a appris auprès de ses grands-parents ne vaut rien. La mort de son grand-père l'entraîne dans un engrenage qui finalement le transforme en *paria*, oublié de la société.

En 2006, Chantal Spitz publie *Pensées insolentes et inutiles*²⁵⁸, un livre regroupant ses interventions dans des colloques et les conférences, ses idées qui souvent choquent et secouent ceux d'ici et d'ailleurs mais si révélatrices d'un néo-colonialisme existant dans son pays.

En 2011, *Elles, terres d'enfance, roman à deux encres*²⁵⁹ est un hommage à toutes les femmes polynésiennes, représentées par une nourrice et la fille dont elle s'occupe. Chantal

²⁵⁵ Émission "Parau tumu" sur les ondes de Radio Tefana le 2 octobre 2013.

²⁵⁶ Chantal T. Spitz, *L'île des rêves écrasés*, Au vent des îles, Pirae, 2003.

²⁵⁷ Chantal T. Spitz, *Hombo: transcription d'une biographie*, Éd. Te Ite, Papeete, 2002.

²⁵⁸ Chantal T. Spitz, *Pensées insolentes et inutiles*, Éd. te Ite, Papeete, 2006.

²⁵⁹ Chantal T. Spitz, *Elles, terre d'enfance: roman à deux encres*, Au vent des îles, Pirae, 2011.

Spitz est assurément une écrivaine engagée pour qui le combat pour des idées se transmet aussi par l'écriture.

Dans son livre *Mutisme*²⁶⁰, l'écrivaine Titaua Peu en 2002 décrit la vie des bas-fonds de la société polynésienne et surtout l'*omerta* autour de la violence, la pauvreté, la déchéance qu'on y trouve, conséquences d'une fracture sociale en Polynésie française. Elle dénonce l'enlèvement dans cette certitude toute souveraine d'un statut inférieur des autochtones par rapport à l'Autre. La lecture de cet ouvrage violent et torturé ne peut que sortir d'une léthargie bien ancrée une population engourdie dans cet oubli d'elle-même.

En 2000, Célestine Hitiura Vaite écrit en anglais, puis publie en français²⁶¹ en 2002, *L'arbre à pain*²⁶², le premier tome d'une trilogie. Il sera suivi du deuxième tome *Le frangipanier*²⁶³ en 2006 puis du troisième, *La tiare*²⁶⁴ en 2008. À travers ces livres défile l'histoire d'une femme de Faaa (commune de Tahiti), Materena, courageuse et admirable face aux épreuves de la vie.

En 2007, Moetai Brotherson dans son livre *Le roi absent*²⁶⁵ relate la vie d'un jeune homme des îles Marquises, Vaki, surdoué aux échecs et génie en mathématiques, modèle de réussite sociale aux prises avec les vicissitudes de la vie.

Philippe Neuffer en 2011 publie *Les gens 2 la folie*²⁶⁶, un recueil de nouvelles écrit à la première personne, où l'on rencontre au fil des pages un clochard de Papeete qui affronte la vie comme il peut, un manutentionnaire qui travaille sur les bateaux cargos de Motu Uta, port principal de Papeete²⁶⁷, un danseur qui se méfie des journalistes en mal de détails croustillants sur sa vie d'artiste.

Nathalie Salmon en 2012 écrit *Je suis née morte*²⁶⁸, une autobiographie dont le titre attrape le Polynésien par les tripes et lui permet de découvrir le monde du handicap en

²⁶⁰ Titaua Peu, *Mutismes*, Haere Po, Papeete, 2002.

²⁶¹ Traduction d'Henri Theureau.

²⁶² Célestine Hitiura Vaite, *L'arbre à pain*, trad. Henri Theureau, Au vent des îles, Pirae, 2002.

²⁶³ Célestine Hitiura Vaite, *Frangipanier*, trad. Henri Theureau, Au vent des îles, Pirae, 2006.

²⁶⁴ Célestine Hitiura Vaite, *Tiare*, trad. Henri Theureau, Au vent des îles, Pirae, 2008.

²⁶⁵ Moetai Brotherson, *Le roi absent*, Au vent des îles, Pirae, 2007.

²⁶⁶ Philippe Temauarii Neuffer, *Les gens 2 la folie*, Au vent des îles, Pirae, 2011.

²⁶⁷ Îlot à l'entrée de la rade de Papeete

²⁶⁸ Nathalie Salmon-Hudry, *Je suis née morte*, Au vent des îles, Pirae, 2012.

Polynésie française. Nous ne pouvons rester insensibles à l'histoire de cette jeune femme pleine d'audace, d'humour et d'optimiste face aux épreuves de la vie.

La littérature écrite autochtone permet d'avoir une vision endogène du Verbe, lequel porte la marque d'un peuple de tradition orale mais aussi les joies et les maux de la société tahitienne d'aujourd'hui.

3.2. Le comique en langue tahitienne : un fait trop rare en littérature.

3.2.1. Transversalité d'un comique satirique et farcesque dans le Pacifique Sud.

Dans le Pacifique Sud, Epeli Hau'ofa, né en Papouasie-Nouvelle-Guinée en 1939 de parents originaires de Samoa, est un des écrivains les plus emblématiques. Résidant aux îles samoanes puis fidjiennes durant plusieurs années, il fait entendre dans ses ouvrages un rire blasphémateur, irrévérencieux, loufoque, parfois grossier et souvent satirique. Cet auteur manie une écriture comique dont l'autodérision est le pilier principal. Son ouvrage, *Tales of Tikongs*, publié pour la première fois en 1983 et traduit de l'anglais par Manuel Benguigui en 2006 sous le titre *Les Petits contes du Pacifique*²⁶⁹, réunit plusieurs récits comiques dont les thèmes offrent à voir une société « pieuse » mais paresseuse, qui use de procédés divers pour justifier ses quelques vices. Appréciations par exemple cet extrait :

« Quand Jéhovah créa l'Univers en six jours et se repose le Septième, Il vit que cela était bon et que l'Homme devait organiser ses périodes de travail et de repos sur ce modèle. Les enfants d'Abraham respectèrent la règle, et les chrétiens font de même partout ; plus précisément, partout sauf dans la petite contrée de Tiko, en dépit de ses lois d'observance stricte du dimanche. Cela ne signifie pas qu'à Tiko on travaille sept, ou même cinq jours par semaine. Non. Pour comprendre comment fonctionne Tiko, il faut d'abord découvrir la voie qu'emprunte le Seigneur puis penser à la direction opposée. Le Seigneur va dans un sens, suivi par tous les chrétiens, et Tiko va en sens contraire, toute seule. Ainsi, puisque le Seigneur travaille six jours et se repose le Septième, Tiko se repose six jours et travaille le Septième. »
(Hau'ofa, 2006 : 7)

²⁶⁹ Epeli Hau'ofa, *Petits contes du Pacifique*, trad. Manuel Benguigui, Ed. de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2006.

Isabelle Proust dans son mémoire *Epeli Hau'ofa : engagement et satire dans la littérature du Pacifique Sud contemporain*²⁷⁰ démontre l'évolution de cette littérature qui révèle des dysfonctionnements profonds liés aux « *rappports de forces internes et externes que connaissaient les sociétés du Pacifique Sud Insulaire* ». Par la satire, Epeli Hau'ofa offre un rire qui affirme une littérature engagée, laquelle « *rend compte des bouleversements profonds qu'ont connus de petites communautés insulaires qui ne sont sorties de la tutelle britannique que pour connaître une nouvelle forme de colonialisme, lié aux nécessités de leur développement économique dans un cadre régionale et mondial* » (Proust, 2002 : 153). Usant d'un comique farcesque et scatologique, lequel rappelle étrangement les *'ūtē 'ārearea*, il se distancie par une écriture légère d'une réalité difficile à surmonter en tant qu'homme et autochtone. Grâce aux jeux de mots, à l'inversion carnavalesque et au rire, il met en place des espaces de rencontre possibles entre lui et l'Autre, entre son pays et le monde.

Ce comique se rapproche des histoires drôles de Tihoni et Paraita qui sont les seuls supports comiques publiés à Tahiti. Écrits par John Mairai²⁷¹ dans les journaux *Reo fenua*, *Te reo fenua* puis dans *Les Nouvelles de Tahiti*, ces récits content les aventures de deux compères qui servent de personnages types au comique tahitien depuis le retour au Pays du bataillon du Pacifique après la Seconde Guerre mondiale. Ces militaires revenaient avec dans leurs histoires, deux joyeux lurons de Marseille, Marcus et Olive, allergiques au travail, et fans de football et des bars du Vieux port. Depuis, Tihoni et Paraita font partie du patrimoine comique tahitien. À l'instar de Laurel et Hardy aux Etats-Unis, le personnage de Paraita désigne celui qui est intelligent et qui considère Tihoni comme son souffre-douleur. Parfois, cette distribution s'inverse, Tihoni étant celui qui dirige et prend les décisions tandis que Paraita devient le simplet²⁷². L'expression la plus populaire dont ils sont les héros, et qui souvent, sert de dicton aux Tahitiens reste : « *'Amu'amu noa Tihoni mā, hi'ohi'o noa Paraita mā* » (Tihoni et compagnie se régalaient tandis que Paraita et ses proches ne peuvent que les regarder). Pour Simone Grand, anthropologue tahitienne, cette formule informe « *d'une blessure infligée, d'une injustice commise* », car « *ces vers, chantonnés comme une comptine, pipine, ou une devinette, piri, sur un ton enjoué, amer ou fataliste, étaient énoncés par qui assistait à l'éviction partielle ou totale de quelqu'un ou d'un groupe ayant aidé à préparer des*

²⁷⁰ Isabelle Proust, sous la direction de Sylvie André, *Epeli Hau'ofa: engagement et satire dans la littérature du Pacifique Sud contemporain*, Université de la Polynésie française, 2002.

²⁷¹ Célèbre dramaturge, comédien, critique et auteur renommé en Polynésie française.

²⁷² En 1973, Jacques Tiatia, marionnettiste à la Maison de la culture – Maison des Jeunes, animait également en français *Johnny et son livre de savoir*, un remake du personnage de Tihoni.

*réjouissances en cours*²⁷³. » Construite sur un rythme binaire, elle constitue en un raccourci aisé pour exprimer une critique de la société tahitienne afin de désigner les mêmes qui s'enrichissent et ceux qui sont laissés à l'écart de l'abondance. John Mairai utilise également ces personnages emblématiques dans ses chroniques journalistiques. Dans son article des *Nouvelles* du 10 juillet 2007, il met en scène Tihoni et Paraita afin d'illustrer les querelles récurrentes et incessantes de l'après-*heiva*. Dans le numéro 4 du journal *Te reo fenua de 2004*²⁷⁴, il se moque de « *Ferepo* », Frebault, un syndicaliste accusé d'être le pantin de l'ancien Président de la Polynésie française, Gaston Flosse. Les histoires drôles de Tihoni et Paraita, font intégralement partie aujourd'hui du comique tahitien.

3.2.2. Le comique de l'absurde : le non-sens.

Selon Jacquot Tiatia, la comédie farcesque et satirique déplace bien plus de spectateurs que l'absurde. À l'initiative d'Henri Hiro, la pièce *I tai* (Au large), une adaptation de la comédie *En pleine mer* de Slawomir Mrozek est jouée en novembre 1976 à la Maison des Jeunes – Maison de la Culture (MJMC). Cette pièce de théâtre symbolise « *le point de départ du théâtre d'avant-garde hiroïen, c'est-à-dire porteur d'interrogations et d'interpellations sur la condition humaine de la société polynésienne afin de sortir celle-ci du carcan colonial dans lequel elle est enfermée depuis 150 ans* » (Pambrun, 2010 : 179). En 1977, Henri Hiro met en scène une autre pièce, *Pua'a taetaevao* (Cochon sauvage), une adaptation de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, qui tente également d'éveiller par l'absurde les consciences. Jugées trop sérieuses, souvent incompréhensibles, ces pièces attirent peu de monde lors de leurs représentations.

3.3. Le comique tahitien et les nouvelles technologies : la diffusion d'un comique en perpétuelle évolution.

Les nouvelles technologies sont aujourd'hui d'une importance capitale dans la diffusion du comique auprès du public. Grâce à internet, les Tahitiens côtoient chez eux des classiques comme les saynètes de Papa Penu et Mama Roro ou de Matez mais aussi les sketches de comédiens plus jeunes comme *Hiro's* ou *Ra'i et Mana*. Par ailleurs, le concours

²⁷³ Simone Grand, *Tahiti Pacifique Magazine*, n°155, mars 2004.

²⁷⁴ John Mairai, « Aamu rii no Tihoni e Paraita », *Te reo fenua* N°4, 2004, p. 10

Pūtē 'Ata (sac à rire) qui a été mis en place par la Maison de la Culture est diffusé sur internet depuis 2014.

3.3.1. Les sketches de Matez de l'émission télévisé « LM show » : une méthode de travail à l'ancienne.

Le comédien Matez, de son vrai nom Marcel Taamino, se produit tous les mois dans le show télévisé orchestré par l'animateur vedette Mario Brothers sur les ondes de Télé Polynésie 1^{ère}. Il fait partie des artistes tahitiens dont les méthodes de travail rappellent celles des *'orero* (orateur) ou des protagonistes des spectacles de danse des groupes des îles. Il se base sur un canevas structurel pré-établi et s'appuie sur sa connaissance du comique en tahitien pour, parfois, improviser. Matez joue en puisant dans un patrimoine mnémonique collectif des saynètes qui se rapprochent de la farce. Maître de ses prestations, il est libre de changer ses textes comme son jeu d'acteur, écoutant, jouant et s'adaptant aux spectateurs.

Matez use aussi du rire social. En effet, dans plusieurs de ses *one man show*, il devance le public en riant le premier de ses jeux de mots, en affichant une mimique faciale assez caractéristique. Son accoutrement vestimentaire fait également partie de son personnage : short enfilé sur un pantalon, tricot troué, chapeau en fibre végétale et un panier sur le bras, défini comme le personnage type du comique, caricature du Tahitien dont on peut se moquer. D'un pas claudiquant, il avance sur scène avec son air niais, le visuel devançant les mots et déclenchant le rire.

Grâce aux nouvelles technologies, les internautes peuvent apprécier la progression des saynètes qui passent d'un comique farcesque, parfois inintéressant pour certains, à un comique plus satirique²⁷⁵.



²⁷⁵ Annexe 3.1.

3.3.2. « Hiro's », « Ra'i et Mana » et « Méga la blague » : des séries comiques à la télévision et sur le web.

3.3.2.1. « Hiro's ».

« Hiro's » est une série comique diffusée quotidiennement sur la chaîne télévisée locale Tahiti Nui Télévision depuis septembre 2012. Pendant quatre à six minutes, elle met en scène deux dieux polynésiens, Tu et Oro, fils du dieu créateur Taaroa, envoyés sur Terre pour être confrontés à la vie quotidienne des Tahitiens. Les rôles principaux sont joués par Rainui Teriirere et Tepa Teuru, de jeunes comédiens qui connaissent ces dernières années un succès fulgurant. Grâce à leurs talents de comique, ils séduisent le public polynésien en mêlant des situations qui traitent de sujets divers comme la mythologie tahitienne, le statut des langues en présence en Polynésie française, le tatouage, la drogue, etc.

Ces comédiens abordent ces thématiques avec l'audace et l'impertinence que leur permet leur statut de comiques. Ils démystifient un passé souvent idéalisé en nommant d'abord leur série « Hiro's », un jeu de mots qui fait référence au héros navigateur polynésien Hiro ou au dieu des voleurs du même nom mais aussi au mot anglais *heroes* (héros). Ils n'hésitent pas non plus à affirmer que « la langue tahitienne n'est pas belle²⁷⁶ » et montrent l'attrait de la jeune génération pour la langue anglaise malgré un apprentissage scolaire jugé souvent inefficace²⁷⁷. Ces épisodes mettent en scène des manières de parler, de se comporter et d'appréhender la vie. Grâce à plusieurs procédés comme le « franhitien²⁷⁸ », le recours à des expressions figées et à des slogans, ainsi que l'utilisation des stéréotypes du comique tahitien²⁷⁹, les « Hiro's » diffusent du rire dans toute la Polynésie française et au delà de ses frontières (au moyen de la télévision et du *replay* sur internet).



²⁷⁶ Voir en annexe 3.2. l'épisode 32 de la saison 1 "Do you speak English ?" sur <https://www.youtube.com/watch?v=zolEfYvxb0>.

²⁷⁷ En effet, en utilisant une courbe intonative proche de celle que l'on entend dans les cassettes d'apprentissage de l'anglais en classe, Oro parodie les cours dispensés à l'école.

²⁷⁸ Mélange du tahitien et du français

²⁷⁹ Par exemple, pour leur saison 3, la femme tahitienne autoritaire qui mène son monde au doigt et à l'oeil et celle qui est belle, qui ne connaît rien aux travaux ménagers mais qui profite de son mari.

3.3.2.2. « Ra'i & Mana ».

« Ra'i & Mana²⁸⁰ » est une série comique diffusée pour la première fois sur internet le 29 août 2013 puis quotidiennement, sur une chaîne télévisée locale. Dès le lendemain, les épisodes font le buzz et propulse Édouard Malakai et Marii Dany sur le devant de la scène tahitienne. Originaire de Bora-Bora aux îles Sous-le-vent, ces deux comédiens, avec l'aide de leur ami Sadry Ghacir, concepteur et réalisateur, font la parodie des us et coutumes de la vie polynésienne. Désireux de plaire à en premier lieu aux Polynésiens mais de s'exporter également à l'étranger, nos trois comparses imaginent des scènes en tahitien et en anglais dont l'organisation structurelle est la suivante²⁸¹ :

1. présentation de chaque personnage (Rai et Mana) et des liens qui les unissent (fraternels dans un rapport de dominant-dominé).
2. présentation du thème et de la problématique de l'épisode
3. développement
4. chute.

Ils font apparaître des stéréotypes comme l'homme travesti en femme, la femme autoritaire, le Polynésien en perte d'identité et de culture, etc. Cette série dévoile des manières d'être, propres aux habitants de Bora-Bora, telle l'aisance dans l'utilisation de l'anglais du fait de la forte fréquentation touristique de cette île ainsi que du tahitien grâce à son éloignement de la zone urbaine.



²⁸⁰ Lire l'article du 15 septembre 2013 de *la Dépêche de Tahiti*, pp. 4 et 5.

²⁸¹ Annexe 3.1.

3.3.2.3. « Méga la blague »

« Méga la blague²⁸² » constitue sans doute la série comique télévisée qui dévoile le mieux des manières d’être, de parler, de vivre de la plupart des adolescents de Tahiti. Diffusée quotidiennement depuis le 9 septembre 2013 sur Polynésie 1^{ère}, elle met en scène Toto et ses acolytes sous un abri de bus dans des dialogues drôles et souvent cocasses. Véritable reflet de cette partie de la population, la série, conçue et réalisée par Manuarii Bonnefin, propose des situations variées auxquelles sont confrontés ces jeunes. Le jeune Maui Tufakaru incarne le rôle principal. Il est entouré de plusieurs autres de ses caramades qui n’ont pas peur de l’auto-dérision et de la loufoquerie.

Le « franhitien » est le principal moyen de communication utilisé dans les épisodes de cette série. Ainsi, contrairement aux séries « Hiro’s » et « Rai & Mana », le comique ne découle pas que de quelques énoncés en français-tahitien qui dénotent parmi ceux qui sont en français ou en tahitien « normé²⁸³ ». Il est surtout issu de situations grotesques, ainsi que d’expressions « à la mode » chez les jeunes comme « Gin, ti iā ‘oe ra te pactole ! (Frangin, tu détiens le pactole !) ». Cette série présente un intérêt certain pour des recherches sur le comique engendré par le « franhitien ». Elle est le reflet de l’évolution de la langue de communication des jeunes Tahitiens d’aujourd’hui.



²⁸² Lire le dossier de presse de Polynésie 1ère sur le site de http://la1ere.francetvinfo.fr/polynesie/sites/regions_outremer/files/assets/documents/dp_mega_la_blague.pdf

²⁸³ Voir l’annexe 3.4.

3.3.3. Le concours du « Tahiti Comedy Show *Pūtē 'ata* »

Organisé depuis 2014 par la Maison de la Culture en collaboration avec l'Union Polynésienne pour la Jeunesse, le « Tahiti Comedy Show *Pūtē 'ata* » est un concours annuel placé sous le signe du rire. Après une série de casting, les candidats présentent lors d'une finale en soirée leurs deux prestations :

- s'ils sont inscrits en catégorie « stand up », ils ont à présenter un sketch sur un fait d'actualité et un sujet libre.

- s'ils le sont en catégorie « open », ils devront créer une saynète sur un mot en tahitien imposé par le jury et une autre sur un sujet libre. Les sketches peuvent être joués en tahitien ou en français. Le jury est composé de 5 personnes avec à la clé des prix à gagner.

L'édition de 2016 vit le jeune Teraimana Reid, alias Mana remporter le grand prix de la catégorie « stand up » grâce à ses sketches sur les attentats terroristes et l'avenir des enfants polynésiens. Ce concours reflète une société hétéroclite, soucieuse de son avenir et ouverte sur ce qui se passe dans le monde.

3.4. Synthèse du chapitre 3

Hormis les histoires drôles de Tihoni et Paraita, le comique tahitien n'est finalement pas visible que sur scène, grâce notamment au web, aux chaînes télévisées locales et aux concours. Il évolue vers de nouvelles formes d'expression, puisant essentiellement dans la langue de communication de la population pour se construire et établir ce qui le caractérise. Il existe, par conséquent, une corrélation entre le comique et le discours, l'un se nourrissant de l'autre et vice-versa. Ainsi, de nos jours, trouver des livres écrits en tahitien et de surcroît comiques semble relever de la gageure. Il serait intéressant de mener des travaux de recherche sur ce comique émergent, en essayant de distinguer ce qui relève d'un patrimoine ancestral des apports exogènes.

RÉCAPITULATIF DE LA PREMIERE PARTIE

Le comique en langue tahitienne survit encore aujourd'hui sur la place publique grâce aux *'ūtē 'ārearea* dans le cadre des fêtes du *Heiva* de Tahiti. En effet, il n'existe pas d'autres espaces où cette langue sert de support au rire, si ce n'est dans l'espace intimiste des familles des districts éloignés de la capitale de Papeete. De nos jours, le comique évolue vers de nouvelles formes d'expression qui mériteraient d'être étudiées et analysées pour du moins comprendre et accepter la perte d'un patrimoine ancestral au profit d'élaborations d'un nouveau type.

PARTIE II : Cadre méthodologique de la recherche.

Nous concevons cette recherche dans le cadre d'une analyse dont le principal objectif réside dans la caractérisation d'un comique propre à la tradition orale et la littérature tahitiennes contemporaines. Par conséquent, l'approche exposera des appareils conceptuels issus de disciplines différentes qui nourriront l'étude au fil de nos analyses ainsi que des outils méthodologiques divers pour souligner l'existence d'une large palette du comique. Cette deuxième partie s'emploiera à définir au travers de trois chapitres le cadre méthodologique de cette recherche.

Le chapitre 4 rendra compte du contexte situationnel historique et social du *'ūtē 'ārearea* restreint au *Heiva* de Tahiti ainsi que de celui des pièces de théâtre de notre corpus. Cette délimitation amènera le lecteur à mieux comprendre le cadre de cette analyse, étendue sur la période du début de l'archivage des films, en 1986, jusqu'en 2014 pour les chants comiques traditionnels et aux années 1970 et au début des années 1990 pour les comédies.

Le chapitre 5 exposera les concepts sémio-linguistiques et psychocritiques utiles à l'analyse des corpus. Cette étude aboutira à la détermination des critères du comique tahitien obéissant à des dynamiques internes de signifiante. L'étude des « fantaisies de triomphe » et des « tendances freudiennes » opérant dans les supports comiques de la tradition orale et de la littérature contemporaine tahitienne enrichira notre travail.

Le chapitre 6 reviendra en détail sur les objectifs de la thèse et le corpus choisis pour l'analyse du comique. Il explicitera les méthodes et les techniques utilisées ainsi que les dimensions de recherche et les variables issues d'une approche empirique des disjoncteurs du rire.

CHAPITRE 4 : Contexte situationnel de l'objet d'étude.

4.1. Contexte situationnel du 'ūtē 'ārearea au Heiva de Tahiti.

4.1.1. De 1880 à aujourd'hui.

Les Tahitiens reconnaissent au 'ūtē 'ārearea son statut privilégié de « chant comique traditionnel », entonné lors des bringues, des grands banquets et pendant la fête du « *Heiva i Tahiti* » - Fêtes de Tahiti - au mois de juillet. Suite à l'annexion du 29 juin 1880, par la loi du 6 juillet 1880²⁸⁴, l'administration coloniale instaure des festivités pour célébrer comme il se doit le 14 juillet à Tahiti et dans d'autres îles ou districts de ce qui est aujourd'hui la Polynésie française. On y voit l'apparition timide de concours de chants lors de la cérémonie de distribution solennelle des prix obtenus par le meilleur élève du cours de langue française et tahitienne et du meilleur agriculteur et éleveur. Des prix d'encouragement et d'incitation à la fête sont distribués aux groupes de chants, monnayant la somme de 500 francs pour le lauréat, puis respectivement 300 francs et 200 francs pour le deuxième et le troisième groupes²⁸⁵. Cette tradition des « prix à gagner » perdure et constitue toujours de nos jours une grande motivation à la participation au *Heiva* de Tahiti pour les groupes de chants.

En 1881, les fêtes du 14 juillet laissent libre cours à une grande liesse grâce à la venue massive des chefs et des habitants des îles Sous-le-vent, invités pour l'occasion par le gouverneur de l'époque. À Papeete et dans les différents districts de Tahiti, des comités de fêtes de proximité sont institués : le *Tiurai*, ancêtre du « *Heiva i Tahiti* » - Fêtes de Tahiti -, est né. On parle alors de « chants larges, sonores et puissantes... car tous ont été remarquables par leur justesse, leur diction et surtout la variété de leur accompagnement²⁸⁶ ». À Moorea, l'île voisine de Tahiti, le comité de chants fait le tour de l'île pour écouter les groupes de chaque district, une pratique qui perdure jusque dans les années 1980. Le jury se déplace jusque dans les chefs-lieux éloignés pour donner des conseils aux différents participants du concours. L'objectif est de gagner le concours de chants à la fête du 14 juillet à Papeete.

²⁸⁴ JOEFO du 19 juillet 1888 : « La fête nationale vient d'être célébrée à Tahiti pour la huitième fois, depuis son institution par la loi du 6 juillet 1880 ».

²⁸⁵ *Messenger de Tahiti* du 9 juillet 1880.

²⁸⁶ *Messenger de Tahiti* du 29 juillet 1881

D'après Jeff Stookey, le *Tiurai* comme l'entendent aujourd'hui les Tahitiens, commence en 1882²⁸⁷ grâce au rhum des contrebandiers que l'administration française saisit dans les eaux territoriales. En vendant le stock de 13 265 litres retrouvé dans les cales des navires, l'État gagne au change et participe à rendre plus gaies les fêtes du 14 juillet en distribuant de l'alcool aux participants. Rappelons néanmoins qu'à l'arrivée des premiers Européens, les Tahitiens étaient déjà décrits comme un peuple naturellement gai mais que suite à une longue période de léthargie et de mélancolie due aux nombreux interdits instaurés par les missionnaires, ils s'enferment et se referment sur eux-même. L'alcool désinhibe sans doute à ce moment là les blocages, les gênes et les peurs et participe à rendre aux Tahitiens leur âme festive.

En 1883, le comité organisateur de la fête nationale ressent la nécessité d'instaurer un programme officiel des festivités. Dès 1886, on voit apparaître les mots *Arearea rahi*²⁸⁸ – la grande Fête sur les affiches, suivis du descriptif des moments forts. Les chœurs français et tahitiens concourent alors dans la même catégorie, malgré une différence évidente entre les deux types de chant. Le *Messenger de Tahiti* fait remarquer que cette initiative est « tout aussi raisonnable que le serait celle de faire courir un lapin et une carpe vers un but commun. Il serait mieux à notre avis, d'établir deux catégories, avec chacune un prix différent²⁸⁹ ». Ces modalités durent ainsi jusqu'en 1895, lorsque les groupes atteignent un nombre important de participants²⁹⁰ qui « n'avaient fait le voyage que dans un seul but et une seule idée : remporter le plus de prix possible ». Ils concourent alors dans deux catégories : l'air européen et l'air tahitien. Le *'ūtē* apparaît pour la première fois cette même année, toutefois couplé avec la flûte nasale dans le concours de *'ofe patapata 'e te 'ūtē* (concours de flûte nasale et de chants *'ūtē*).

Victime de son succès, le *Arearea rahi* (grande fête) rencontre des problèmes d'hébergement des groupes des îles dans les écoles. Pour garder cet engouement, le comité de fêtes se voit obliger de garder les chants malgré un succès moins retentissant auprès des Européens résidant à Tahiti. Il propose de conserver les *himene*²⁹¹, craignant de voir les Tahitiens, qui ne peuvent s'en passer, leur faire grise mine. La première commission spécifique de chants et de danses est créée en 1905 et en 1912, le *'ūtē* est répertorié dans la

²⁸⁷ Jeff Stookey, *It's all began in 1882 and it's still going on, Fête*, 1969.

²⁸⁸ *JOEFO* de 1886.

²⁸⁹ *Messenger de Tahiti* du 22 au 29 juillet 1893

²⁹⁰ Vingt et un groupes de chants

²⁹¹ Vient du mot *hymn*, hymne et désigne aujourd'hui les chants.

catégorie des danses *'ōte'a* et *maha'u*. Ce chant traditionnel ne trouve pas encore sa place dans cette grande fête, passant du statut de chant au statut de chant d'accompagnement des danses. Il faut attendre 1934 pour voir apparaître le premier concours de *'ūtē* en tant que tel, consacrant le district de Tautira (premier lauréat du prix de *'ūtē*).

La Seconde Guerre mondiale ne permet pas au comité des fêtes d'organiser le *Arearea rahi* (Grande fête). Ce n'est qu'en 1951 qu'il reprend l'organisation de cet événement en proposant un programme où le nombre de participants au concours du *'ūtē* est restreint à dix, accompagné d'instruments non traditionnels (guimbarde, harmonica, accordéons etc.). En parallèle existe aussi une autre catégorie où le *'ūtē*, chanté par deux personnes au son du *vivo* (flûte nasale) puis en 1956, par quatre personnes²⁹². La configuration que l'on connaît actuellement commence à se mettre en place.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, les prix passent subitement de 1000 et 500 F CFP à 5.000 et 2.000 F CFP. La manne financière du Centre d'Expérimentation du Pacifique (C.E.P.) contribue à cette période de faste et permet de rétribuer les groupes de manière conséquente. Les chanteurs, qui sont également les danseurs des différents concours, s'habillent uniquement de costumes tahitiens anciens les plus beaux (*tapa*, *more*, *fara*, *bambou*). Par ailleurs, en 1966, la commission des danses *'ōte'a*, *pā'ō'ā* et *hivināu* se distingue de celle des *hīmene*, *'ūtē - vivo*²⁹³. Ainsi, le concours du *Arearea rahi* se professionnalise au fil des ans.

Dans les années 1970, le *'ūtē*, et de manière générale, les chants traditionnels, souffrent d'une certaine impopularité auprès des médias de l'époque. La tendance est à l'appréciation des danses tahitiennes des *vahine* (femme) et des *tāne* (homme). Plusieurs personnalités culturelles étaient pourtant représentatives du *'ūtē* à son apogée : Mama Tanoa, Mama Vehia, Penina et Tite Itae-Tetaa (tous originaires de l'île de Huahine aux îles Sous-le-vent), Firipa du district de Papara sur l'île de Tahiti, Edil Taputuarai et bien d'autres encore.

Au lendemain du 6 septembre 1984, date à laquelle la Polynésie française se voit dotée d'une autonomie interne, nous observons une « territorialisation » des manifestations culturelles locales, qui se distancient de leurs liens avec la France. Ainsi, les compétitions folkloriques

²⁹² Fonds du gouverneur, 48W203

²⁹³ Fonds du gouverneur, 48W1866

du *Arearea rahi*, appelées « *Tiurai* »²⁹⁴ par la population tahitienne, deviennent « *Heiva i Tahiti* » - Fêtes de Tahiti -. Le coup d'envoi du premier *Heiva* de Tahiti est lancé le 29 juin, jour anniversaire de l'annexion de Tahiti et de ses dépendances à la France. Si un lien avec la Métropole est toujours formellement affiché, en pratique, le *Heiva* n'est plus la célébration du 14 juillet, et fait même ombrage à celle-ci²⁹⁵. Cette aura culturelle plus partisane a un impact considérable sur l'écriture des textes en catégorie danse. Le groupe Temaeva de Coco Hotahota propose dorénavant des thèmes sur la revendication identitaire issue du renouveau culturel *mā'ohi* (autochtone), mouvement induit par des penseurs comme Henri Hiro ou Duro Raapoto. En revanche, les chants comiques traditionnels ne suivront pas cette mouvance, continuant à proposer des thèmes burlesques et farcesques.

En effet, dans les années 1980-1990, le '*ūtē 'ārearea*', qui connaît pourtant un essor considérable grâce à Roland Tautu, plus connu sous le nom de Papa Rai, se limite aux déboires du quotidien de personnages du commun. À croire que la revendication identitaire est un thème trop éloigné de ce qu'on pourrait considérer comme étant risible dans le cadre des '*ūtē 'ārearea* au *Heiva*. Quoiqu'il en soit, Papa Rai devient l'égérie de la population tahitienne et passe pour être la référence dans le domaine du chant comique traditionnelle.

En 1997, le '*ūtē 'ārearea* est interdit au *Heiva* suite au chant du groupe Hei tiare jugé trop obscène en 1996²⁹⁶. Il est réhabilité en 2005 mais, par manque de candidat, n'est effectif qu'en 2006. L'Établissement Public à caractère Industriel et Commercial (E.P.I.C.) « *Heiva Nui* », créé en 2002 par le gouvernement de la Polynésie française gère alors cette grande manifestation culturelle. L'esplanade de Toata est inaugurée pour devenir la place privilégiée de cet événement. Les documents tels que les textes de '*ūtē 'ārearea* sont consultables au Service du Patrimoine Archivistique et Audiovisuel (S.P.A.A.) de la Polynésie française grâce à un dépôt régulier depuis 2000. En 2012, la Maison de la culture redevient la gestionnaire exclusive du « *Heiva i Tahiti* ».

²⁹⁴ Terme qui vient de l'anglais *July*

²⁹⁵ Nous renvoyons ici aux travaux passés de Bruno Saura et à ceux en cours de la doctorante Marion Fayn.

²⁹⁶ Dans le journal *Les Nouvelles* du lundi 5 juillet 1999, John Mairai explique cette censure en ces mots : « jusqu'en 1996, les groupes pouvaient présenter deux types de ute. Le ute paripari qui relate la vie quotidienne ou les beautés d'un district et le ute arearea, chanson comique voire triviale. Depuis 1997, ce dernier ute est interdit par le règlement. « Il y avait une dérive, les paroles étaient de plus en plus vulgaires » nous avez expliqué un membre du jury. C'est le groupe Hei Tiare qui en 1996, devait convaincre les responsables du concours d'en supprimer le ute arearea. Cette année là, le groupe de chant s'était inspiré de l'araignée de la chance, un jeu de grattage. Mais pour Hei Tiare, ce n'était plus le carton qu'il fallait gratter mais la poitrine d'une des interprètes. La scène avait déclenché l'hilarité du public mais depuis il n'y a plus de arearea à Vaïete. »

4.1.2. Les critères de notation.

Deux types de *'ūtē* sont chantés au concours du *Heiva* de Tahiti :

- le *'ūtē paripari*²⁹⁷ cite les toponymes, les héros et leurs exploits, les légendes et les mythes d'un district. Il revêt un caractère noble grâce à des thèmes en lien avec le patrimoine culturel traditionnel.
- le *'ūtē 'ārearea* est facultatif. Il ne doit pas dépasser trois minutes et peut être accompagné d'instruments de musique « non traditionnels » tels la guimbarde, la guitare, le ukulélé, l'harmonica, l'accordéon, le violon et la « basse tura²⁹⁸ ». Le *hue* (fruit du *Lagenaria Siceraria*, calebasse) est le seul instrument interdit. Le nombre d'interprètes prenant part au concours se situe dans une fourchette de cinq à huit personnes. Par ailleurs, le texte doit être « humoristique et sans vulgarité », sans *parau faufau*²⁹⁹ (paroles obscènes), pour ne garder qu'une éloquence métaphorique ou métonymique. Le concours de chant du *'ūtē 'ārearea* porte le nom de « Papa Rai » en hommage à ce grand homme disparu en 2002.

4.1.3. Des prestations de moindre qualité.

La session de 2014 révèle un changement significatif dans le concours de *'ūtē 'ārearea*. Nous remarquons une baisse de la qualité des prestations sans doute due au fait que la jeune génération ne soit plus réellement imprégnée de ces chansons issues du patrimoine dès leur plus jeune âge.

²⁹⁷ *Pari* : Montrer du doigt, accuser quelqu'un d'une action ou d'un fait.

²⁹⁸ Instrument de musique servant de basse et fait à l'aide d'une poubelle, d'un manche à balai et d'une corde.

²⁹⁹ Entretien avec Jacquot Tiatia : pour lui, il faut dire autrement que par des pitreries lubriques convenues.

4.2. Contexte situationnel des pièces de théâtre

4.2.1. Le théâtre des années 1970 : la satire du quotidien

En dépit de leur popularité, les textes écrits des pièces de théâtre en langue tahitienne n'ont jamais été publiés. Il n'existe à ce jour qu'un support DVD d'*E'ita ïa* et un document internet de *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Roro*.

À Tahiti, deux temps forts ont marqué l'histoire du genre comique contemporain : celui de 1970, et celui des années 1980 que nous développerons dans la section 4.2.2.

Le premier mouvement remonte donc au début des années 1970, lorsque par un rire farcesque, Maco Tevane, dans ses pièces *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Roro* (les disputes incessantes de *Pāpā Pēnū 'e Māmā Roro*) et *Te hunoa mana'o 'ore hia* (le genre auquel on n'avait pas pensé), s'impose comme un créateur populaire. Il les produit à la Maison des Jeunes – Maison de la Culture (MJMC), créée par l'État en Polynésie française. Là, Maco Tevane met en scène Papa Penu et Mama Roro, Taote (docteur) et Papa Tetu. Par conséquent, son théâtre traite du quotidien des Tahitiens, de la violence conjugale, de l'alcool et du statut du *Pōpa'a* (blanc) dans la société tahitienne.

Cette pièce avait d'abord été jouée dans la salle de spectacle « Opel » située derrière l'église catholique de Sainte Thérèse à Papeete. D'ailleurs, les textes qui ont servi à la représentation théâtrale de 2010 proviennent d'un enregistrement fait par Amé Tehuritaua, journaliste de la chaîne Réseau France Outremer (RFO) lors d'une des représentations dans ce local initial. En 1967, deux ans après l'installation de la télévision à Tahiti, Maco Tevane était devenu un des premiers animateurs tahitien à l'Office de Radio-diffusion Télévision Française (ORTF). Grâce à la télévision, sa pièce de théâtre acquiert un immense succès populaire auprès des Polynésiens.

Une version plus ancienne de cette pièce de théâtre existe, sur la base des textes rédigés par Charles Mai, conservés depuis 1951 au presbytère de Papeete. Inspirée du [*Le*] *Médecin malgré lui* de Molière, elle fut jouée dans les écoles catholiques de La Mennais

sous le titre *Papa Taae e Mama Tete* (Papa Taae et Mama Tete)³⁰⁰. La grivoiserie présente dans les premières scènes la violence conjugale. Dans bien des familles, l'alcool conduit souvent à des disputes incessantes, comme celles des voisins de Maco Tevane, dont la vie mouvementée a inspiré cette pièce³⁰¹. Si le début de la pièce de Molière commence par une querelle entre Sganarelle et Martine qui finit par une bastonnade digne des farces du Moyen-âge, l'équivalent de cette scène fut perçu comme d'une grande violence, dans la version de la pièce de Maco Tevane produite en 2010³⁰².

4.2.2. Le théâtre des années 1980-1990 : sur fond de renouveau culturel.

Lorsque Henri Hiro prend ses fonctions de directeur de la Maison des Jeunes – Maison de la Culture (MJMC) en 1976, il impulse un nouveau souffle dans cet établissement créé par l'État. Il y réalise en effet une pièce de théâtre *Ariipaea Vahine*, et les films *Le château* et *Les rescapés de Tikeroa* qui concourent à promouvoir la reconnaissance et la valorisation du patrimoine culturel tahitien. Devenu chef du département de recherche et création de l'Office Territorial d'Action Culturelle (OTAC) de 1980 à 1985, il y continue son combat dans un mouvement de revendication identitaire, qu'on nommera ensuite le « renouveau culturel *mā'ohi* (autochtone).

E'ita ia (le refus) est une pièce imaginée dans ce contexte de quête identitaire par l'équipe de rédaction de ce département composé d'Henri Hiro, de Do Carlson (sa compagne), de Jacques Tiatia et de John Mairai. Mis en scène par ce dernier en 1989, elle s'inspire de la mésaventure de Henri Hiro qui hérite d'une situation assez cocasse lorsque son frère de lait Luc Hoiore, choisit de fuir avec son amoureux pour éviter un mariage avec une autre femme. Les parents de Henri Hiro lui proposent alors de prendre la place de son frère aîné. *E'ita ia* évoque le refus d'accepter cette situation.

³⁰⁰ Lire l'ouvrage *Tahiti Maohi* de Bruno Saura

³⁰¹ Entretien semi-directif avec Heremoana Maamaatuaiahutapu, fils de Maco Tevane.

³⁰² Entretien semi-directif avec Jacquot Tiatia : celui-ci raconte le malaise des membres de la famille des comédiens lors de la première, engendré par la violence de Papa Penu.

4.3. Les entretiens semi-directifs

4.3.1. Descriptif

Nous avons effectué des entretiens semi-directifs afin de mieux comprendre le contexte situationnel des chants comiques traditionnels du *Heiva* de Tahiti et des comédies. Pour ce faire, nous avons rencontré Jacques Tiatia³⁰³ et Mélia Tavita³⁰⁴ (comédiens), Heremoana Maamaatuaiahutapu (fils de Maco Tevane), Patrick Amaru (auteur de *'ūtē 'ārearea*), Mirna Tuporo dite Mama Iopa (membre de jury du Heiva de Tahiti et auteure de *'ūtē 'ārearea*) et Voltina Roomataaroa Dauphin (auteure de *'ūtē 'ārearea*). Ces entretiens ne sont pas représentatifs de tous les maillons du contexte dramatique ou musical du corpus de recherche. Néanmoins, ils nous serviront à enrichir les recherches sur le comique, à mieux comprendre sa fabrication, à connaître les pensées de ceux qui le produisent afin de valider ou non les résultats des analyses.

Ces entretiens tournent autour de six axes de questionnement :

1. la biographie de l'interviewé et le comique dans son contexte familial personnel
2. le comique dans les *'ūtē 'ārearea* ou les pièces de théâtre
3. le comique et l'auteur ou le comédien
4. le comique et la société tahitienne
5. le comique et l'écriture
6. le comique et la tradition orale

4.3.2. Objectifs

Voici les objectifs que nous nous sommes fixés pour chaque axe de questionnement :

1. Connaître l'interviewé et son rapport avec le comique *via* son propre contexte familial.
2. Identifier les représentations des interviewés sur le comique des textes du corpus de recherche.

³⁰³ Il joue le personnage de Ruta dans la comédie de John Mairai et Papa Penu dans celle de Maco Tevane.

³⁰⁴ Mélia Tavita est Vahine, la femme de Ruta dans la comédie de John Mairai. Elle est repérée par John Mairai lors d'une fête chez des amis. Pour nous, elle est représentative de la femme tahitienne à fort caractère.

3. Définir les procédés de fabrication du comique de l'auteur ou le jeu dramatique du comédien.
4. Identifier les représentations de l'interviewé relatives au comique dans la société tahitienne.
5. Savoir comment se transmet le comique dans la tradition orale

4.3.3. Résultats d'analyse

Les interviewés confirment l'existence d'un rire quotidien dans leur famille depuis leur plus jeune âge. Jacquot Tiatia par exemple se souvient des grands banquets dominicaux durant lesquels ses oncles et tantes chantaient des *'ūtē 'ārearea* sans préparation. Mélia Tavita raconte les fêtes avec ses amis pendant lesquelles John Mairai l'a remarquée et lui a proposé de jouer dans sa pièce de théâtre. Patrick Amaru se remémore des scènes où ses parents riaient de choses qu'il ne comprenait pas lorsqu'il était enfant, sous doute des sous-entendus grivois. Un de ses plus grands regrets est de n'avoir pas assez tendu l'oreille pour s'approprier ces mots du rire. Voltina Roomataaroa Dauphin associe le rire à la figure paternelle qu'elle considère comme représentant la paix et le bien-être dans un quotidien rythmé par le travail. Mama Iopa reconnaît aux membres de sa famille proche un rire facile et franc.

Les entretiens semi-directifs exposent par ailleurs deux types de représentation sur ce que doit être le comique dans les *'ūtē 'ārearea* et les comédies. Pour Voltina Dauphin et Mama Iopa, le comique doit s'affranchir des sujets grivois dès qu'il s'agit d'une scène publique (qui dépasse le cadre familial ou celui des amis proches). Pour elles, il existe bien assez de sujets autres que l'obscénité pour faire rire. Pour Jacquot Tiatia et Patrick Amaru, il faut faire montre de subtilités pour ne faire que suggérer la chose au travers de mots allusifs qui ne heurtent à aucun moment la sensibilité des spectateurs. Reconnaisant par conséquent l'importance des allusions grivoises dans le comique volontaire, ils lui accordent une place sur la scène publique à condition que les mots soient judicieusement choisis.

Pour certains auteurs, le comique farcesque est un comique de « bas de gamme » qui n'instruit pas les spectateurs, ne participe pas à enrichir leur culture des mots. Le plaisir de découvrir ce qui se cache derrière telle ou telle expression pour aboutir au rire fait partie du comique volontaire. Peut-être parce qu'instituteur de métier, Patrick Amaru aimerait par

exemple adopter la posture pédagogique en s'orientant davantage vers un comique réflexif et basé sur le signifiant ou l'utilisation des figures de style et de rhétorique. Tous affirment que le « risible volontaire » des chants comiques traditionnels naît surtout des mots. En revanche, le théâtre engloberait tous les types et les formes de comique.

En dépit des dangers qui menacent la langue tahitienne et de manière générale les langues polynésiennes, certains interviewés croient en l'avenir du comique tahitien. Tant que le *Heiva* continuera à inscrire dans ses concours celui du *'ūtē 'ārearea*, la tradition se perpétuera de génération en génération. En ce qui concerne la littérature contemporaine, ils fondent également de l'espoir dans un comique actualisé qui prend en compte le mode de vie, la langue, les moeurs et les coutumes des Tahitiens d'aujourd'hui.

4.4. Synthèse du chapitre 4

La pièce de théâtre *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* écrite Maco Tevane symbolise le comique des années 1970-1980. Elle met en scène les rapports entre des personnages types comme le couple « Papa – Mama » et « Taote » le médecin français. Le comique, farcesque, s'attache au quotidien des gens du commun.

En ce qui concerne les *'ūtē 'ārearea*, nous n'avons de supports ni écrits, ni audiovisuels de ces années là, dans le cadre des fêtes folkloriques du mois de juillet. Toutefois, ces personnages stéréotypés précités sont omniprésents dans les chants comiques traditionnels lauréats et non lauréats. En 1986 par exemple, le groupe Tere Ia chante le désir amoureux de Papa et Mama. En 1987, Papa Rai investit un comique loufoque dont les personnages principaux sont encore une fois ce couple mythique.

Ce comique farcesque continue à faire rire le public du « *Heiva i Tahiti* » dans les années 1990. En revanche, les pièces de théâtre prennent une tout autre direction sous l'impulsion du « renouveau culturel *mā'ohi* ». Malgré la présence du couple Ruta et Vahine, dignes représentants de « Papa – Mama », *E'ita ia*, au travers du personnage de Vaita, traduit cette quête d'une identité et d'un patrimoine culturel « à lui ». Par ailleurs, le « Blanc » occupe toujours une place prépondérante dans le comique. Il est toutefois présenté, non plus comme celui qui détient le pouvoir ou le savoir absolu mais comme un élément exogène qui réussit à s'imposer jusque dans les foyers tahitiens.

Si aucune pièce de théâtre en tahitien n'a vu le jour depuis presque vingt ans, les *'ūtē 'ārearea* continuent, eux, à perpétuer un comique que les Tahitiens considèrent comme représentatif de leur rire.

CHAPITRE 5 : Cadre conceptuel de recherche.

En adoptant une approche théorique pluridisciplinaire (sémio-linguistique et psychocritique), nous faisons un choix certes périlleux mais qui paraît nous permettre de mettre en œuvre un appareil conceptuel adapté à notre objet d'étude. À l'instar de Patrick Charaudeau dans son article « Une analyse sémiolinguistique du discours³⁰⁵ », nous pensons que le langage est le pilier essentiel du discours comique. Les relations entre les « questionnements traitant du phénomène langagier externe (logique d'action et influence sociale) et interne (construction du sens et construction du texte) » dans une perspective linguistique (section 4.1.) seront donc analysés. Nous définirons aussi les processus inconscients présents dans les textes (section 4.2.)

5.1. Cadre sémiolinguistique d'analyse pour l'étude des *'ūtē 'ārearea* de la tradition orale et des pièces de théâtre de la littérature contemporaine tahitienne.

5.1.1. Du « *sêmeion* » à la sémiosis : l'acte de signifier.

« Donner du sens » au monde qui nous entoure est un réflexe naturel lorsque nous sommes face à l'inconnu. Nous nous basons sur ce que nous connaissons, sur nos pré-requis pour créer et faire surgir du sens pour une meilleure compréhension du monde environnant. La « sémiotique » ou « sémiologie » (du grec *sêmeion* qui veut dire « signe ») est une science nouvelle - elle naît au début du XX^{ème} siècle en Europe et aux États-Unis mais repose sur des racines anciennes³⁰⁶ - qui cherche à « élucider l'émergence de la signification, *semiosis*, quelles qu'en soient les manifestations (images, textes, gestes, objets...). Elle se distingue de la sémantique qui elle, analyse le sens dans la langue³⁰⁷ ». La sémiotique est issue de la réflexion antique sur le signe, qui a pour propre de pouvoir signifier quelque chose, même *in absentia*. En conséquence, au XVII^{ème} siècle, John Locke (*ibid*) émet le postulat que toute pensée est faite de signes et en connaître les mécanismes, c'est connaître les mécanismes de la pensée qui sous-tendent la communication humaine.

³⁰⁵ Patrick Charaudeau, « Une analyse sémiolinguistique du discours », *Langages* n° 117, Larousse, Paris, mars, 1995 [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/Une-analyse-semiolinguistique-du.64.html> consulté le 3 mars 2011.

³⁰⁶ Au IV^{ème} siècle, Saint Augustin classait les signes selon leur source, leur nature, leur degré d'intentionnalité. Il considérait le signe comme une chose qui est à la place d'une autre, notamment lorsqu'elle est absente. La valeur symbolique qu'on accorde au signe provenait alors du divin.

³⁰⁷ Karine Phillip, « Déchiffrer le monde des signes », Sciences humaines, [en ligne], http://www.scienceshumaines.com/dechiffrer-le-monde-des-signes_fr_5308.html#2, 2005, consulté le 10 mars 2013.

Bien qu'un premier pas vers le rapport qu'entretient l'émergence du sens et de la pensée soit entamé, il faudra attendre le début du XX^{ème} siècle pour concevoir le projet d'appréhender le signe dans toute sa complexité. Sur le continent européen, Ferdinand de Saussure, père de la linguistique moderne, nomme « sémiologie » l'étude des signes auxquels il attribue deux faces : le signifiant (mémoire d'une forme) et le signifié (contenu sémantique). Pour lui, « *la langue est un système de signes exprimant des idées* » et à ce titre, elle peut être objet d'étude et devenir une science, la sémiologie, dont la nature et les lois internes sont à définir (*ibid*). Le signe, unité binaire, constitue la langue et devient système : le structuralisme naissait. Depuis, toute théorie européenne en sémiologie prend racine chez Saussure.

Sur le continent américain, Charles Sanders Peirce, en s'appuyant sur la triade du signe « représentamen », « référent » et « interprétant » explique la relation qui existe entre un mot (équivalent du signifiant), le référent (objet du discours) et l'interprétant (équivalent du signifié, et plus précisément, de l'expérience et de la culture personnelle qui fournissent des compétences d'interprétation). Selon le rapport qu'entretiennent les signes avec leur référent, il les classe en trois groupes (*ibid*) :

- l'indice : entretient un rapport de proximité avec le référent (fumée pour feu)
- l'icône : entretient un rapport analogique avec le référent (« miaou » pour le miaulement d'un chat. Cette fonction semble importante dans les chants comiques traditionnels)
- le symbole : entretient un rapport conventionnel avec le référent (les langues, la fleur de Tahiti pour l'accueil à Tahiti)

Toutes ces analyses contribuent à définir la sémiotique, l'équivalent de la sémiologie en Europe, qui contrairement à son homologue, participe d'un concept ternaire (indice, icône, symbole) plutôt que binaire (signifiant, signifié). Fondateur du pragmatisme, courant qui privilégie la pratique pour valoriser une idée, Peirce est le premier à introduire le mot « sémosis » dans son *Pragmatism*³⁰⁸, un texte daté de 1907, où il le définit comme un mouvement de formation et de surgissement du signe, façonnant un nouveau signe selon un processus infini (sémosis *ad infinitum*). Ce dernier point, repris par d'autres sémioticiens

³⁰⁸ Cité par Jean Fiset in « Sémosis », <http://www.jeanfiset.net/publications/semiosis.pdf>

comme Charles W. Morris, souligne le caractère multiple d'un même objet selon l'époque, le lieu ou encore la culture de l'interprétant (Philippe, 2005 : *op. cit.*).

La notion de référent, et par conséquent, l'approche peircienne, intéressent notre étude dans la mesure où le comique, objet volubile et difficile à cerner, concourt toujours à proposer un sens dont l'écart avec la norme est la caractéristique principale. Les allusions, l'implicite, le jeu sur un ou des sens sous-jacents sont autant de moyens usités dans le comique pour faire surgir le rire.

5.1.2. Dénotation, connotation et comique.

Lorsque Ferdinand Saussure au début du XX^{ème} siècle pose les fondements de la sémiologie, il affirme que la linguistique n'en est qu'une partie. Roland Barthes s'impose *a contrario* de cette théorie : pour lui, toute signification, même celle d'un geste ou d'une photo, passe nécessairement par la langue (*ibid*). Par conséquent, la sémiologie n'est, pour lui, qu'une partie de la linguistique, cette théorie pouvant ensuite s'appliquer à tout domaine produisant du sens : l'image, la littérature, l'art... En 1957, dans son recueil d'articles *Mythologies*, il analyse les « mythes » de son époque, ces stéréotypes socioculturels dont la « petite bourgeoisie » est la digne représentante. Grâce à l'étude des signes présents dans la publicité de la *Citroën DS* ou du *Guide Bleu*, il dépasse le sens premier, les dénnotations, pour mettre en exergue les connotations, vecteurs d'idéologies propres à cette classe sociale.

Bien entendu, le comique se situe à ce niveau et peut s'emparer de ce double langage en le parodiant ou en en faisant une satire. Catherine Kerbrat-Orecchioni fait une analyse très pertinente de *L'implicite*³⁰⁹ en distinguant les présupposés des sous-entendus. Si pour elle, les dénnotations concernent les contenus explicites dont la présence du matériel signifiant garantit l'existence, les connotations concernent les contenus implicites. Ceux-ci ont la particularité « de ne pas constituer en principe le véritable objet du dire » (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 22). Parmi les procédés de l'implicite, nous retrouvons les présupposés et les sous-entendus :

- les présupposés concernent « toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e. sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre), sont

³⁰⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1998.

cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif. » (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 25)

Soit l'exemple : Pierre a cessé de fumer

→ Dénotation : Pierre aujourd'hui ne fume plus.

→ Présupposé : Pierre auparavant fumait

- les sous-entendus concernent « toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif » (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 39)

Soit toujours l'exemple : Pierre a cessé de fumer

→ Sous-entendu : Toi qui fumes toujours, tu ferais mieux d'arrêter comme Pierre qui lui est raisonnable.

Les valeurs sémantiques sont toutefois instables, dépendant du contexte énonciatif. En effet, le même énoncé peut aller jusqu'à véhiculer le sous-entendu selon lequel « Pierre ne sera plus des nôtres lorsqu'on fumera lors des fêtes ». Par conséquent, les compétences des sujets parlants sont essentielles pour saisir le sens ou le double sens des énoncés.

5.1.3. Sémiotique et littérature : vers une sémiotique du discours.

En 1946, lorsque Charles W. Morris élargit le champ de l'étude des signes en associant les communications animales et la perspective behaviorale. Quant à Augusto Ponzio, il reconnaît les relations entre le dialogisme de la pensée Bakhtienne et la sémiosis ; en effet, il associe le sens du signe, le signifié, à un « *lieu dialectique diversement marqué par des énonciateurs ou des usages concomitants et qui reste toujours sujet à des modifications ou à des transformations plus importantes qui sont, par définition, imprévisibles* ³¹⁰ ». Par conséquent, Ponzio assimile bien le « mot » et le « discours » qu'il regroupe au sein d'une même notion.

³¹⁰ Cité par Jean Fiset in « Sémiosis », [en ligne], <http://www.jeanfiset.net/publications/semiosis.pdf>, consulté le 29 juin 2016

Algirdas Julien Greimas, quant à lui, a fondé la sémiotique narrative ou l'école de Paris dans les années 1960. S'inscrivant dans une perspective saussurienne et Hjelmslevienne³¹¹, il isole le récit, l'histoire qui est racontée, pour ne considérer que la structure de ses composantes élémentaires. Pour lui, le récit est souvent fondé sur la quête, la cohérence du récit étant assurée par la récurrence des isotopies.

Julia Kristeva³¹², en se référant aux textes littéraires, corrobore l'idée d'inexistence d'une réelle créativité littéraire et l'éternel renouvellement du signe. Elle souligne la notion d'intertextualité en affirmant que tout texte littéraire n'est qu'une éternelle reformulation de contenus existant dans des situations d'énonciation particulières.

5.1.4. La sémiotique au service du comique.

Pour Charaudeau, les enjeux de cette discipline sont de « rendre compte du jeu de sens ou de la signification face à un objet sémiotique qui lui est proposé. Cet « objet » peut s'exprimer – au plan de la perception sensorielle – de manière verbale (orale ou écrite) ou non verbale (dans le cas du visuel, par exemple, mais aussi du tactile, voire de l'olfactif ou du gustatif) ; il peut aussi relever des constructions mentales³¹³ ».

Il y associe plusieurs domaines d'investigation :

- la dimension cognitive qui prend en compte le rapport du langage à la perception et à la catégorisation du monde.
- la dimension sociale et psycho-sociale dont les questions portent sur la valeur d'échange des signes et la valeur d'influence des faits de langage.
- et la dimension sémiotique qui sous-tend des questions relatives au rapport existant entre la construction du sens et des formes.

³¹¹ Du linguiste danois Louis Hjelmslev.

³¹² Cité par Jean Fiset in « Sémiosis », [en ligne], <http://www.jeanfiset.net/publications/semiosis.pdf>, consulté le 29 juin 2016

³¹³ Joseph Courtés, *La sémiotique du langage*, Collection 128, Armand Colin, Paris, 2013, p.8.

Pour Courtès, l'objet sémiotique doit être identifié « hypothétiquement à une totalité donnée, plus précisément à un ensemble signifiant a priori bien délimité (du moins arbitrairement), en tenant compte non seulement du signifié (ou du plan du contenu, dans la terminologie de L. Hjelmslev), mais aussi du signifiant (à savoir le support auditif, visuel, tactile, olfactif ou gustatif en jeu), correspondant au plan de l'expression chez L. Hjelmslev » (Courtès, 2013 : 10). Dans le cadre de notre étude particulière, si l'on considère les déclencheurs de rire dans les chants comiques, faut-il les rechercher au sein du seul corpus des chants lauréats du *Heiva* de Tahiti ou élargir celui-ci aux autres chants ? Faut-il y inclure les chants comiques des « bringues » d'antan et d'aujourd'hui ? Ne faudrait-il pas ouvrir l'investigation aux chants comiques non-traditionnels ?

5.2. Cadre psychocritique de l'étude des 'ūtē 'ārearea de la tradition orale et des pièces de théâtre de la littérature contemporaine tahitienne.

Dans le cadre psychocritique, il s'agit de discerner les processus inconscients, les modes de pensées ou encore la personnalité inconsciente de l'auteur comme sources de la création littéraire. Une lecture psychanalytique proche de celle de Freud et de son analyse des « tendances » du mot d'esprit (agressive, obscène, critique, blasphématoire), ainsi qu'une analyse des facteurs inconscients, notamment des rêves angoissés ou des mythes tragiques recouverts par les fantaisies de triomphe, seront mise en œuvre.

5.2.1. Les tendances freudiennes du mot d'esprit.

Sur la base d'études empirico-déductives, Freud fut le premier à déterminer les « tendances du mot d'esprit » : des façons d'appréhender le génie plus ou moins inconscient du fonctionnement des énoncés qui aboutissent au rire. En soulignant l'aspect multiple du mot, il valorise le double sens des mots, les « disjoncteurs » qui font « bifurquer le récit du « sérieux » au « comique » [...], sur lequel l'histoire enclenchée [...] bute et pivote pour prendre une direction nouvelle et inattendue³¹⁴. » Il distingue les mots d'esprit innocents et les mots d'esprits agressifs. Il classe ces derniers en quatre catégories :

³¹⁴ Violette Morin, « L'histoire drôle », *Communication*, N°8, p. 102, 1966.

1. *Mots d'esprit à tendance hostile, « hostile » :*

Si aujourd'hui les mots contribuent à remplacer les coups, c'est parce que l'éducation prône dans notre société l'invective au lieu de la violence. Donner une gifle, passer à l'acte, c'est manquer de civisme, renouer avec des temps reculés. Les mots sont le palliatif idéal car ils permettent de conserver le plaisir de voir l'autre, petit, méprisable et bas. Dans le tryptique « faiseur de mot d'esprit – objet du mot d'esprit – tierce personne », cette dernière témoigne de son approbation par le rire. Les satires, les parodies sont des supports qui permettent cette décharge de plaisir : mettre les rieurs de son côté et rire des faiblesses de l'autre, tel est l'objet principal de ces deux genres. La technique la plus récurrente est l'allusion au moyen de l'unification, c'est-à-dire d'un retour, d'une agression contre l'envoyeur. Pour Freud, le mot d'esprit agressif constitue une révolte contre une autorité, une émancipation contre la pression qu'elle exerce. Il rend accessible le fait d'amoindrir les grands, ceux qui ont un statut élevé, ceux qui ont du pouvoir.

2. *Mots d'esprit à tendance obscène, qui « dénude » :*

Lorsque l'on fait référence aux mots d'esprit à tendance obscène, il s'agit essentiellement des propos grivois, c'est-à-dire, relatifs à des faits et des réalités à caractère sexuel. La tendance obscène est une agression envers une personne, visant la honte chez l'autre puisque le sexe se doit de rester caché en société. Dans le tryptique « faiseur de mot d'esprit – objet du mot d'esprit – tierce personne », cette dernière est celle qui éprouve le plaisir de voir l'autre dénudé. Pour Freud, ce type de mots d'esprit rend possible la satisfaction de la pulsion lubrique et hostile. Mais si celle-ci n'est pas satisfaite, on parle alors de refoulement dû à l'éducation et à la civilisation.

Le moyen technique récurrent est l'allusion, c'est-à-dire le « remplacement d'une chose par un élément petit, par un élément qui entretient avec cette chose des relations lointaines et à partir duquel l'auditeur reconstruit en idée ce qui est une totale et franche obscénité » - (Freud, 194 : 2011) -. Plus l'écart est grand, plus le mot d'esprit est fin ; en outre, la grivoiserie grossière serait davantage appréciée par les gens du peuple tandis que la haute société apprécierait la grivoiserie fine. Toutes deux constituent des éléments de la gaîté, de la fête. Freud associe également l'excrémentiel à la tendance obscène. Puisqu'il engendre la

honte chez l'autre, il devient également un moyen pour réduire l'autre et le dénuder. Le rire naît de cette mise à nu.

3. *cynique*, qui « critique des valeurs nobles et blasphématoires » :

Le mot d'esprit cynique s'attaque aux institutions, aux valeurs établies par et pour une société. L'institution du mariage est une des plus souvent visées. Les convenances, la morale sont méprisées, prêtent à l'invective effrontée et impudente. Le mot d'esprit cynique s'attaque également à Dieu. Dans ce cas là, il devient blasphématoire.

4. *sceptique*, qui « attaque la sûreté de notre jugement » :

Le mot d'esprit sceptique utilise la technique du contre-sens ou la représentation par le contraire. Il ne s'attaque donc pas à une personne ou à une institution mais bien aux certitudes que nous pouvons avoir, à un « patrimoine spéculatif ». Il est lui aussi agressif car il s'oppose à au cognitif cumulé depuis notre naissance.

En énumérant ces quatre types de tendances qui sous-tendent le mot d'esprit, Freud a mis à jour des processus inconscients qui régissent la recherche du plaisir dans le rire. Toutefois, on peut se poser la question de savoir s'ils sont universels, ou au moins, s'ils peuvent être repérés dans le rire tahitien. Nous nous y attacherons dans la partie V de cette recherche.

5.2.2. Psychocritique du genre comique.

Le comique déborde le trait d'esprit, notamment lorsqu'il s'agit de pièces de théâtre. Charles Mauron, dans son *Psychocritique du genre comique* (2000), définit la psychocritique comme la démonstration des processus inconscients qui régissent un genre littéraire : ici, la comédie. Pour lui, il s'agit essentiellement de « déceler et d'étudier, dans les textes, les relations qui n'ont probablement pas été pensées et voulues de façon consciente par l'auteur. La personnalité inconsciente de ce dernier y est donc considérée, mais seulement comme source d'une création littéraire. » (2000 : 1) Le but d'une psychocritique du genre comique est

de permettre d'accroître nos connaissances, notre intelligence des grandes œuvres théâtrales de ce genre.

Prenant pour point de départ l'analyse freudienne du mot d'esprit, Charles Mauron avance volontiers qu'une comédie n'est qu'un « *vaste et complexe trait d'esprit, savante architecture dont les moellons, à leur tour, peuvent être tenus pour des traits d'esprit élémentaire.* » (2000 : 18). Mais, pour lui, les tendances n'appartiennent pas à l'inconscient. Elles sont dans la pré-conscience car les compromis sociaux sont largement conscients et pensés. Démasquer (tendance hostile), dénuder (tendance obscène), dénoncer (tendance cynique) ou douter (tendance sceptique) sont autant d'actes qui entretiennent un lien étroit avec le comique. En revanche, les fantaisies de triomphe naissent dans l'inconscient car elles adhèrent au renversement des rêves ou des mythes angoissants. Elles englobent des sujets ou des thèmes risibles qui trouvent leur origine dans le patrimoine psychosociologique d'un peuple. Elles font référence à des états de peur, d'abandon, de dépendance, d'inadaptation, d'humiliation qui ont constitué des hantises réelles pour chaque enfant. Les tabous participent de cette frustration et rythment l'apparition ou la disparition d'un thème comique. En nous intéressant à ce patrimoine, nous pouvons établir une « mythologie du rire, les lieux communs au répertoire » (2000 : 57). La production du rire survient lorsque les rêves ou les mythes angoissés, dans un réflexe d'auto-défense, sont projetés dans la vie quotidienne d'un personnage. La comédie pourvoit au désir de revanche sur une réalité psychologique difficile à supporter, depuis notre naissance jusqu'à nos problèmes les plus récents.

En somme, Mauron a démontré que « l'art comique est fondé sur une fantaisie de triomphe » qui induit notamment le choix des thèmes et des personnages que l'on met en scène pour faire rire (2000 : 130). Le comique du théâtre est fondé sur la constance des fantaisies de triomphe sur les peurs et les angoisses d'une personne ou de sa collectivité. Ainsi, les rôles des personnages et les canevas traditionnels sont bien souvent repris mais ils s'enrichissent ensuite du vécu des peuples. Différents mécanismes de défense se développent et investissent le discours comique au travers de la langue.

5.3. Synthèse du chapitre 5

L'analyse des différents courants théoriques relatifs à l'analyse sémiolinguistique et psychocritique du phénomène comique dans la littérature met en exergue des points de convergence comme la théorie du double langage à travers la notion de référent issue de l'approche peircienne, la dénonciation des connotations de Roland Barthes, l'importance de l'implicite pour Catherine Kerbrat-Orrechioni. Elle démontre aussi la valeur de la théorie de l'intertextualité grâce à l'éternel renouvellement du signe selon Julia Kristeva et la récurrence des isotopies de Greimas.

Ces premières théories issues de l'approche sémio-linguistique rejoignent en grande partie celles de l'analyse psychocritique lorsqu'elles s'appuient sur le double langage en tant que moyen pour dire sans dire (tendances freudiennes) ou pour dévoiler des peurs enfantines voire des processus inconscients qui proviennent d'un patrimoine collectif transmis de génération en génération. Ce dernier point constitue pour nous le point central de cette recherche s'il permet de déterminer, au moyen de la superposition des textes (travail simultané sur les supports), les structures inconscientes présentes dans notre corpus de recherche ainsi que les *topoi* (lieux communs) issus du comique tahitien.

CHAPITRE 6 : Objectifs, corpus de recherche et méthodes d'analyse.

Dans un premier temps, les objectifs de cette recherche seront redéfinis de manière plus détaillée (section 6.1.). Ensuite, nous exposerons les caractéristiques du corpus en précisant ses constituants (section 6.2.). Nous poursuivrons avec les différents outils méthodologiques qui ont été nécessaires pour analyser l'objet d'investigation (section 6.3.). Enfin, nous déclinerons les différentes dimensions, les variables et les modalités qui les composent (section 6.4)

6.1. Objectifs.

Cette thèse vise à repérer les dynamiques de signifiante et les processus psychologiques inconscients qui régissent le comique dans le champ d'investigation de la tradition orale et de la littérature contemporaine tahitienne, les objets d'étude étant les *'ūtē 'ārearea* du *Heiva* de Tahiti et les pièces de théâtre *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* et *'Eita ia*. La méthode d'investigation choisie est pluridisciplinaire. Elle participe à appréhender des caractéristiques universelles mais également spécifiques, celles liées au comique dans une culture donnée. Grâce à l'analyse des variables et à une méthodologie proche de celle de Joseph Courtès, de Catherine Kerbrat-Orecchioni, et de Patrick Charaudeau dans le cadre de l'analyse, nous dégagerons les particularités du rire dans ces contextes spécifiques. Il s'agit bien d'étudier, d'appréhender et d'explicitier les procédés du comique à l'intérieur de notre corpus de textes.

Nous proposons les objectifs spécifiques suivants :

- ❖ Niveau situationnel
 - Déterminer la finalité de l'acte de langage
 - Décliner l'identité des personnages
 - Définir les thématiques véhiculées dans le corpus d'analyse
 - Circonscrire les contraintes matérielles du cadre spatio-temporel de l'échange

- ❖ Niveau discursif :
 - Déterminer les manières de dire (le « franhitien », les figures stylistiques, les expressions figées)

- ❖ Niveau sémiolinguistique :
 - Analyser la manifestation du contenu (morphologie et syntaxe)
 - Analyser l'implicite (le double langage) à l'aide des marqueurs linguistiques et extra-linguistiques (situationnel, culturel...)

- ❖ Relatif à la manière de penser :
 - Déterminer les quatre principales « tendances freudiennes »
 - Repérer les « motifs de triomphe »

6.2. Corpus d'étude : les 'ūtē 'ārearea de 1986 à 2014 au Heiva et les pièces de théâtre *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* et *E'ita ia*.

6.2.1. Délimitation.

Notre corpus de chants comiques traditionnels est varié et assez abondant car il est constitué de textes de plusieurs auteurs, offrant des supports courts, construits sur le même schéma structurel et relevant d'une tradition orale présente lors des premiers contacts (section 2.1.). Lors de la transcription de ces textes, nous avons pu constater l'importance du macron et de l'occlusive glottale, deux signes diacritiques qui traduisent phonétiquement l'allongement vocalique et le coup de glotte. Ces traits linguistiques sont pertinents, car leur présence ou leur absence change le sens des mots. Mais pour le traducteur qui ne dispose pas toujours des textes originaux bien orthographiés, et doit procéder à des choix d'écriture, peuvent se produire des erreurs de compréhension. Nous proposerons une traduction selon le contexte, en sachant qu'il est parfois impossible de retrouver les auteurs initiaux de ces textes pour une éventuelle vérification.

Nous avons choisi d'étudier les 'ūtē 'ārearea dans le cadre du Heiva depuis 1986 jusqu'en 2014. Ce corpus contient des chants comiques traditionnels composés d'une structure narrative qui bute sur un ou plusieurs disjoncteurs verbaux et scéniques du rire. En partant du postulat que les chants 'ūtē 'ārearea lauréats de chaque année ont été primés grâce à l'excellence de leur comique, ils subiront une étude spécifique pour en dégager les possibles raisons des choix du jury. Cela étant, une analyse des chants 'ūtē 'ārearea non lauréats sera

également menée pour comprendre le contexte global de cet objet d'étude. Nous prenons comme unités d'analyse les textes et/ou les documents audiovisuels (de 1988 et 1991) qui s'y rapportent³¹⁵. Grâce à ces supports, nous analyserons la relation texte-interprétation scénique³¹⁶ et les mots ou expressions déclencheurs du rire³¹⁷. Parfois, il est difficile d'entendre les rires des spectateurs dans les supports audiovisuels. De ce fait, nous faisons confiance à nos compétences de locutrice de la langue tahitienne pour repérer les disjoncteurs du rire afin de les analyser.

Le corpus est également composé de deux pièces de théâtre :

- *Te pe'ape'a hau 'ore 'o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō*, écrite par Maco Tevane et jouée une première fois en 1972 puis en 2011.

- *E'ita ia*, jouée en 1989 et dont l'auteur est John Mairai³¹⁸. Elles sont représentatives, pour la première, de la farce, relatant la vie quotidienne d'un couple et la deuxième, de la satire sociale au travers de la vie mouvementée d'une famille tahitienne.

La structure dramatique des pièces de théâtre de notre corpus fait apparaître des disjoncteurs verbaux et scéniques variés présents dans les répliques mais également dans le jeu des acteurs. La finalité est de repérer les éléments pertinents et transversaux des deux pièces afin de trouver des éléments simples d'expression du comique. Il s'agit aussi d'établir une plate-forme transdisciplinaire et transhistorique d'analyse du comique au travers des éléments communs du corpus.

6.2.2. Période d'analyse.

6.2.2.1. Les 'ūtē 'ārearea au Heiva de 1986 à 2014.

Concernant les 'ūtē 'ārearea, nous avons sélectionné cette période pour pouvoir utiliser les images tournées lors des *Tiurai* (fêtes de juillet de 1881 à 1984) puis des *Heiva* (fêtes de juillet de 1985 à aujourd'hui) à partir de 1996. Toutefois, de 1996 à 2006,

³¹⁵ Les prestations scéniques de chaque groupe ont été filmées et relayées par l'Institut de la Communication Audiovisuelle (I.C.A.) depuis 1986 et via Internet pour les plus récents.

³¹⁶ Effectivement, les amorces ou les conclusions ainsi que les ostinatos ne sont pas forcément écrits dans les textes rendus au jury du Heiva, tel le 'ūtē 'ārearea de *la ora Tahiti* de Gilles Hollande en 1987 ou encore celui du Pūpū Tuha'a pae en 2012.

³¹⁷ Parfois, le rire des spectateurs est inaudible dans les 'ūtē 'ārearea.

³¹⁸ Il existe également une troisième pièce de théâtre comique, *Te manu tāne*, écrite et jouée par John Mairai : une adaptation du [Le] *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Selon lui, lors d'une entrevue que nous avons eue le 20 février 2015, la population de Tahiti s'est déplacée en masse car le spot publicitaire pour la promotion de la pièce reproduisait un passage sur la comparaison entre les élus de l'assemblée territoriale de la Polynésie française et les « 41 » voleurs d'Ali-Baba.

le *'ūtē 'ārearea* ayant subi une censure des membres du jury (voir section 6.1.1.), l'étude fait l'impasse sur presque dix ans. Pour des raisons pratiques, nous nommerons « période 1 » les années qui englobent 1986 à 1996, puis « période 2 » celles allant de 2006 à 2014. Il sera intéressant de comparer « l'avant » et « l'après » cette pause décénique.

6.2.2.2. Les pièces de théâtre de 1972 - 2011 et 1989.

Les pièces de théâtre *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* jouée en 1972 une première fois puis en 2011 ainsi que *E'ita ia* en 1989 permettront de découvrir le comique sur une période identique à celle de notre étude des *'ūtē 'ārearea*. Concernant la première pièce, seule celle de 2011 sera analysée (accessible sur le Net dans un format audiovisuel). Pour la deuxième pièce, nous utiliserons le DVD produit par l'Institut de la Communication Audiovisuelle. Par cette étude, nous tenterons de mettre en évidence des caractéristiques spécifiques ou bien communes aux deux genres littéraires.

6.2.3. Caractérisations.

Pour chaque unité d'analyse, nous avons choisi de recenser dans un premier temps des éléments de caractérisation qui nous paraissent primordiaux. Pour les deux objets d'étude, les chants *'ūtē 'ārearea*, et les pièces de théâtre, il s'agit respectivement :

- du nom du groupe, de l'année, du titre, de l'auteur et du thème abordé.
- du nom de l'auteur, du metteur en scène, des acteurs et du thème principal.

6.2.3.1. Les chants *'ūtē 'ārearea*.

Nous présentons sous forme de tableaux les éléments de caractérisation des chants *'ūtē 'ārearea* pour permettre au lecteur d'apprécier plus aisément l'ensemble des critères choisis. Le premier tableau expose ceux de la période 1 (1986 à 1996), le deuxième, ceux de la période 2 (2006 à 2014).

LAUREATS : PERIODE 1 (1986 – 1996)							
Année	Nom du groupe	Texte	Film	Titre	Auteur	Thématique	Remarques
1986	Tamarii Tere Ia	1	0	/	Penina Itae- Tetaa épouse Teikiotiu	Tôt le matin, on entend des pas sur le plancher en bambou. C'est Papa qui s'approche de Mama.	Champ lexical du bruit (<i>'āvira'a</i>), verbes en début de vers
1987	Tamarii Tipaerui	1	1	Te maito nō Maupiti, le poisson chirurgien de l'île de Maupiti	Roland Tautu, dit Papa Rai	Le soliste narre la pêche aux poissons chirurgiens et la partie de grillade qui s'en suit. Il confond l'odeur du poisson et celle du short étendu au soleil.	Pas de texte archivé. ICA. Dépôt Spacem en 1989.
1988	Tamarii Tipaerui	0	1	/	Roland Tautu, dit Papa Rai	Turi se fait surprendre à l'aube par le bruit assourdissant de la voiture de Tihati.	Idem

1989	Tamarii Tipaerui	1	1	/	Roland Tautu, dit Papa Rai	Taihoa, complètement ivre, a un accident dans la vallée de Tipaerui. Il est contrôlé par les gendarmes puis transporté d'urgence à l'hôpital de Mamao.	Idem
1990	Tamarii Papa Rai	0	1	Euromarché marū roa.	Roland Tautu, dit Papa Rai	Le soliste vante les mérites de la grande surface « Euromarché » car celle-ci vend de la bière Hīnano à moindre coût.	Le film de l'ICA présente ce chant comme celui de l'année 1989.
1991	Tamarii Patutoa	0	0	/	/	/	/
1992	Tamariki Oparo	1	1	/	Pierrot Faire	C'est l'histoire d'un couple dont le mari entretient une relation extraconjugale. S'ensuit une dispute que seul leur enfant pourra résoudre.	C'est surtout le jeu de scène de Pierrot Faire qui provoque le rire.

1993	Tamarii Rautea	1	1	/	Pas de signature (chanté par Roland Tautu, dit Papa Rai)	Papa, qui ne peut s'empêcher de regarder de jeunes femmes sur la plage, subit les reproches de Mama.	Métaphore de la femme - tortue. Peur du ti'aporo (diable) qui sortirait des œufs de tortues.
1994	Tamarii Rautea	1	1	Mirioni	Pas de signature (chanté par Roland Tautu, dit Papa Rai)	Le soliste plébiscite la Pacifique des jeux car grâce à elle, Taihoa peut s'offrir un voyage en France.	La Pacifique des Jeux propose un prix de 40000 francs FCP au groupe gagnant du concours de chants traditionnels. Taihoa est un des personnages du chant comique traditionnel du groupe Tamarii Tipaerui en 1989.

1995	Tamarii Rautea	1	0	/	Pas de signature (chanté par Roland Tautu, dit Papa Rai)	Le soliste fait l'éloge d'un nouveau jeu : Jack Pot.	Taihoa est, une fois encore, un des personnages de ce 'ūtē 'ārearea.
1996	Tamarii Tauraa manureva	0	1	/	Pas de signature	La soliste joue avec une araignée qui se rétracte dès qu'elle essaye de la toucher. Un cafard les observe de loin.	On ne sait si les insectes sont des animaux ou des humains.
P1	10/10	6/10	7/10	3/10	8/10		

Tableau 6.2.3.1.1 Tableau récapitulatif des lauréats la période 1 (1986 à 1996)

LAUREATS : PERIODE 2 (2006 – 2014)							
Année	Nom du groupe	Texte	Film	Titre	Auteur	Thématique	Remarques
2006	Tamariki Oparo	1	0	/	Pierrot Faraire	Les conseils d'un parent à ceux de la jeune génération quant au choix de leur futur compagnon	/
2007	Te ui no Pare Nui	0	0	0	0	0	0
2008	Ahutoru Nui	1	0		Yves Doudoute	C'est l'histoire de Mama qui se trompe quant à la manière de prendre ses médicaments.	/
2009	Tamariki Poerani	1	1	/	/	C'est le massage thérapeutique de Mama sur Papa qui se transforme en massage sexuel.	Youtube ³¹⁹
2010	Manahau	1	0	/	/	Dans sa plantation, Papa pète et à cause de l'odeur, contamine ses plants de taro (colocasia), d'où leur nom « taro veo », taro qui sent mauvais.	/
2011	Ngate Kaianu no Rapa Patutoa	1	0	/	Tom Faraire, Angia Maurei	Le téléphone mobile dit à Tahiti « vini », moyen d'entretenir une relation extraconjugale.	/

³¹⁹ Tamariki Poerani, *live 6*, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=GmlWTKn7a3A>, consulté le 22 juin 2015

2012	Pupu Tuhaa Pae	1	1	/	Voltina Roomataaroa Dauphin	Satire de la ville de Paris, vue par des habitants de Rurutu.	/
2013	Rapa no Tahiti	0	0	0			/
2014	Haururu	1	1	Te hue o <i>Rīpō</i> (les calebasses de Ripo)	Patrick Amaru	Portrait de <i>Rīpō</i> et de ses grandes « calebasses ».	L'auteur du chant est auteur d'autres types de textes littéraires.
P2		7/9	3/9	1/9	6/9		
TOTAL		15/19	10/19	4/19	14/19		

Tableau 6.2.3.1.2. Tableau récapitulatif des lauréats de la période 2 (2006 à 2014)

Dans la période 1, le groupe Tere Ia (îles Sous-le-vent) de la chanteuse vedette Penina Itae-Teta'a est remplacé au sommet de ce concours de chant au groupe de Tamarii Tipaerui de Roland Tautu dit Papa Rai qui se maintient au plus haut niveau durant des années. Relayé par les antennes de télévision locale, ses prestations font le tour de la Polynésie française et participent à graver cette personnalité culturelle dans la mémoire collective tahitienne. Sur une période de dix ans (1986 à 1996), il remporte sept fois le premier prix : en 1987, 1988 et 1989 avec le groupe Tamarii Tipaerui, en 1990 avec son groupe éponyme Tamarii Papa Rai, puis avec le groupe Rautea de la commune de Faaa, de 1993 à 1995³²⁰. Les textes de Roland Tautu n'étant pas archivés à la Maison de la Culture, nous avons pu les analyser grâce à la Société Polynésienne des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (S.P.A.C.E.M.)³²¹. Les enregistrements audiovisuels nous ont permis d'approfondir nos analyses textuelles. Si ce choix reste productif pour l'étude des prestations scéniques, il n'est malheureusement pas

³²⁰ Notons la versatilité des artistes chanteurs et danseurs du *Heiva* qui changent d'année en année de groupe selon leur bon vouloir.

³²¹ La SPACEM a reçu un premier dépôt le 15/05/1989 puis le 15/02/1991, le 25/08/1992 et le 23/10/1995.

possible d'entendre les rires du public. De ce fait, nous avons utilisé notre expérience en tant que locutrice du tahitien pour repérer les disjoncteurs du comique.

Cette première période voit aussi Pierrot Faraire, chef charismatique du groupe Tamariki Oparo de l'île de Rapa (Archipel des Australes) faire ses premiers pas au *Heiva* de Tahiti, où en 1992, il gagne le premier prix du *'ūtē 'ārearea*. Les Tahitiens se souviennent surtout de l'authenticité des prestations de chants et de danses de son groupe, perçues comme viriles et caractéristiques de la culture des îles éloignées de Tahiti, capitale de la Polynésie française.

Après la période de censure imposée par le jury du *Heiva* suite à la prestation jugée trop obscène du groupe Hei Tiare en 1996, Tamariki Oparo revient en force (période 2) et gagne une fois de plus le premier prix en 2006. S'ensuit une période où des groupes plutôt connus pour leurs danses s'approprient le *'ūtē 'ārearea* : en 2008, Ahutoru Nui dirigé par Coco Tirao, en 2009, Tamariki Poerani de Makau Foster puis en 2010 avec Manahau de Jean-Marie Biret.

Depuis 2012, un prix « meilleur auteur en chants traditionnels » est attribué lors des fêtes du *Heiva* de Tahiti. Patrick Amaru, écrivain reconnu en Polynésie française depuis 2000 grâce au « Prix du président » pour son livre *Te Oho o te Tau Àhuneraa, les prémices du temps de l'abondance*, et meilleur auteur des textes de spectacles de danses pendant plusieurs années de suite, gagne pour la première fois ce prix. Il sera à nouveau meilleur auteur en chant jusqu'en 2015.

Sur le fond, les thèmes choisis racontent souvent la vie quotidienne du bas peuple, l'intrigue reposant sur un comique grossier, scatologique et/ou obscène. En dépit d'un des critères d'évaluation dans les fiches du jury portant sur l'obligation d'inscrire dans le chant un « message » ou une « morale », les *'ūtē 'ārearea* se rapprochent bien souvent du genre de la farce par la restitution du « bas corporel ». Néanmoins, la phase conclusive de ces chants exsude le « politiquement et le religieusement correct », bouclant le comique sur une note plus « puritaine ». Notons aussi les reprises de slogan des publicités (Euromarché, Pacifique des Jeux, Téléphone Vini) qui assurent l'adhésion du public au rire grâce à des leitmotifs populaires connus de tous.

6.2.3.2. Les pièces de théâtre.

À l'instar des chants *'ūtē 'ārearea*, nous présenterons également les éléments de caractérisation des pièces de théâtre sous forme de tableaux.

TE PE'APE'A HAU 'ORE O PĀPĀ PĒNŪ E MĀMĀ RŌRŌ					
Année	Auteur	Metteur en scène	Actes	Acteurs	Thématique
2011	Maco Tevane	Alphonse Tematahotoa	3	Jacquot Tiatia (Papa Penu) François Ellis (Mama Roro) Jean-Yves Luta (Taote) Mario Brothers (Papa Tetu)	Papa Penu, alcoolique de son état, a la main bien leste lorsque sa femme, Mama Roro lui fait remarquer ce vilain défaut. Son ami Papa Tetu est toujours celui qui le raisonne lors de ces disputes en lui demandant de ne plus violenter Mama Roro. Papa Penu a alors recours à Taote, le médecin métropolitain et militaire, pour obtenir un remède miracle afin que cessent les querelles du couple.

Tableau 6.2.3.2.1. Tableau des éléments de caractérisation de la pièce 1

E'ITA ÌA					
Année	Auteur	Metteur en scène	Actes	Acteurs	Thématique
1989	John Mairai	John Mairai	4	Vaetua Patua-Coulin (Mama) Inès Tapu (Fanny) Georges Marty (Commandant Lepiteux) Clément Pito (Vaita) Jacquot Tiatia (Ruta) Eulalie Teriitua (Mère de Miri) Harris Aunoa (Père de Miri) Marau Niuaiti (Miri) Melia Tavita (Vahine) Béatrice Temaurioraa (Sœur de Ruta) Tapu Mairai (Fils de Ruta) John Mairai (Mareto)	Voici une comédie qui met en scène une famille tahitienne en proie à des péripéties quotidiennes. Face à son fils aîné qui vit une vie de couple très mouvementée, un fils cadet en pleine crise identitaire et qui n'aspire qu'à un retour à une vie plus proche de celle des anciens Polynésiens, à une fille qui ne rêve que de se marier avec un Français, une mère doit user de patience pour affronter sa « tribu familiale » si représentative de la société tahitienne.

Tableau 6.2.3.2.2. Tableau des éléments de caractérisation de la pièce 2.

Ces deux auteurs et acteurs principaux de ces pièces en tahitien sont Maco Tevane et John Mairai. Marc Maamaatuaiahutapu, dit Maco Tevane, est le tahitien à avoir écrit, mis en scène et joué une pièce de théâtre entièrement en *reo tahiti* (langue tahitienne) à la Maison des Jeunes-Maison de la Culture (MJMC) en 1972. John Mairai, à la fin des années 1980, devient l'homme fort des comédies locales. Fidèle à la tradition du comique, la thématique commune aux deux pièces de ces auteurs porte sur des personnages du « bas peuple ». Ils vivent leur quotidien, souvent drôle, parfois mouvementé, quelque peu violent, sans pour autant oublier des problématiques universelles. Les deux pièces sont jouées en quatre actes : la première présente quatre personnages tandis que l'autre en compte pas moins de douze.

Jacquot Tiatia est un des seuls comédiens à avoir joué dans les deux pièces de notre corpus. Né à Huahine aux îles Sous-le-vent, il affirme avoir grandi dans une famille où le rire était toujours présent. Fort de cette ambiance joviale à la tahitienne, il devient très vite un des piliers des représentations théâtrales à la Maison de la culture. Comme la plupart des employés de cet établissement, et bien qu'il soit régisseur de métier, il change de casquette aussi souvent que le nécessitent les activités artistiques et culturelles mises en place. Il participe ainsi à la fabrication du décor mais aussi de marionnettes qu'il semble particulièrement apprécier.

Cette première étape sera complétée par l'analyse du niveau situationnel, incluant l'intentionnalité, l'identité des personnages, l'objet de l'échange et les contraintes matérielles.

6.3. Méthodologies plurielles.

Nous avons opté pour une analyse sémiolinguistique du corpus, *'ūtē 'ārearea* et pièces de théâtre, proche de celle de Joseph Cortès et Catherine Kerbrat-Orrechionni ainsi que des procédés comiques développés par Patrick Charaudeau, considérant ces trois méthodes comme étant les plus appropriées pour rendre compte de la signification des mots. Si nous considérons le rire comme un des indicateurs d'énoncés comiques, concrètement, les rires ont souvent été difficiles à entendre, notamment dans les prestations filmées des chants *'ūtē 'ārearea*.

6.3.1. Analyse sémiolinguistique des corpus.

Nous utilisons en premier lieu une méthodologie détaillée par Joseph Courtès concernant l'analyse de la « manifestation du contenu³²² », c'est-à-dire de la morphologie et de la syntaxe des unités sémiques pour étudier la signifiante des textes choisis. Puis, une deuxième méthodologie s'impose à nous comme une évidence, celle de Catherine Kerbrat-Orrechioni qui permet l'étude macro et microstructurelle des textes des corpus. Et enfin, l'inventaire des procédés du comique développés par Patrick Charaudeau complète cette analyse.

6.3.1.1. Analyse de la manifestation du « contenu ».

6.3.1.1.1. Variable 1 : morphologie.

Pour Joseph Courtès, l'analyse sémiotique d'un texte narratif et discursif consiste à passer de « l'extéroceptivité », cette perception que l'homme a du monde qui l'entoure, à « l'intéroceptivité » qui ne correspond à aucun signifiant dans le monde naturel mais qui décrit le « sens du sens », la signifiante que nous voulons traduire. En se basant sur les ouvrages d'Algirdas Julien Greimas et Louis Hjelmslev, Courtès propose dans une première phase de recenser les lexèmes pour identifier les sèmes nucléaires, dans ce que Greimas appelle « le niveau sémiologique » du langage. Pour ce dernier, ce sont des invariants qui constituent et définissent les traits distinctifs de sens issus de ces unités syntaxiques que sont les lexèmes existant au « niveau immanent » d'un texte. Courtès donne comme exemple deux lexèmes : fils – fille, qui ont pour sème commun la /génération/, avec des sèmes différents, la /féminité/ et la /masculinité/. Cette première étape nous permet de définir les grandes catégories de signifiante, les noyaux sémiques, ce qui équivaut à subordonner les sèmes même s'ils ne prennent pas en compte le contexte.

Pour Greimas, les sèmes contextuels ou classèmes « se manifestent dans des unités syntaxiques plus larges comportant la jonction d'au moins deux lexèmes ». (Greimas 1966 : 103). Ce rapprochement induit un premier pas vers l'intéroceptivité, enrichi ensuite par une

³²² Il s'appuie sur les travaux de Greimas qui pose comme hypothèse « le parallélisme entre les niveaux » et donc « une articulation de l'univers sémantique en unités de signification minimales (sèmes), correspondant aux traits distinctifs du plan de l'expression (phèmes) ».

méthode graduelle qui consiste à combiner les noyaux sémiques aux sèmes contextuels, les sémèmes, puis les sèmes contextuels entre eux, les métasémèmes. Hjelmslev nomme cette gradation « morphologie » de la « manifestation du contenu³²³ ».

Résumons cela dans le schéma ci-dessous :

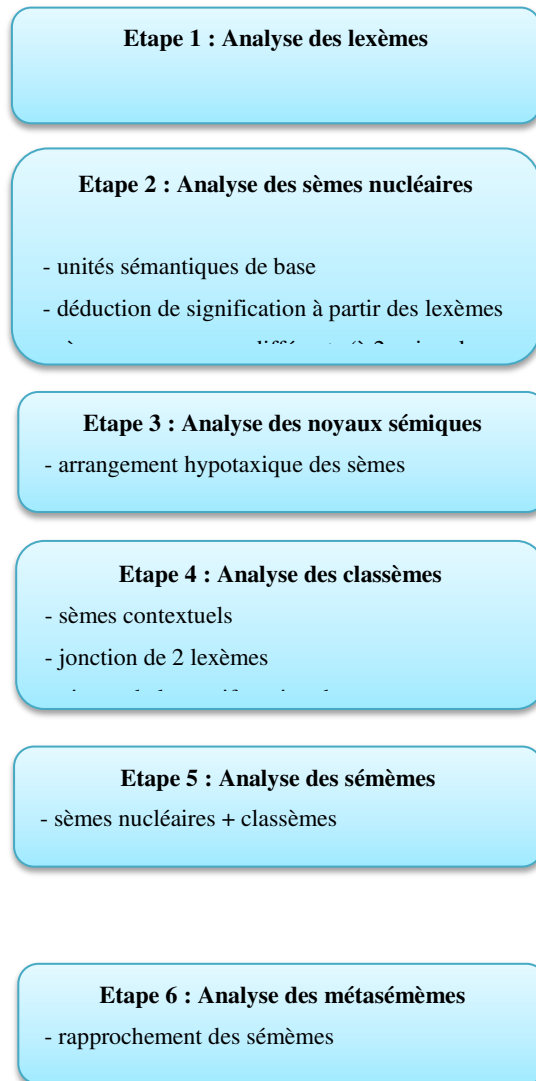


Schéma 6.3.1.1.1 Approche méthodologique de la « manifestation du contenu » (morphologie)

Ce schéma définit le modèle constitutionnel dans lequel se structurent les sèmes.

³²³ Lorsque Saussure définit le signifiant, Hjelmslev propose « l'expression » qui prend en compte cette chaîne phonique et graphique du signe linguistique. À la place du signifié, ce dernier décrit le « contenu » qui contient la « morphologie » et la « syntaxe ».

6.3.1.1.2. Variable 2 : syntaxe

La « syntaxe » constitue le deuxième versant de la « manifestation du contenu ». Elle prend en compte la macrostructuralité sémique d'un texte au travers des relations qui existent entre les sèmes. Elle comporte deux volets :

- l'organisation fondamentale : il s'agit des relations primaires entre les sèmes, en ce qu'ils sont disjonctifs ou conjonctifs. En effet, le sème n'existant que dans sa fonction différentielle, ne peut être saisi qu'à l'intérieur d'une structure. Courtès donne pour exemple les lexèmes fille – garçon qui ont pour sème la /féminité/ et la /masculinité/ : la relation de conjonction est évidente, celle de disjonction l'est moins. En réalité, il faut se placer sur un plan hiérarchique supérieur pour atteindre la catégorie sémique qu'est la /sexualité/. Nous définissons ici une structure élémentaire de la signification, celle antonymique entre les sèmes, et hyponymique entre chacun des sèmes et la catégorie sémique entière ou l'axe sémantique. La binarité est considérée comme une règle de construction chez les linguistes, notamment dans leur pratique de la description du signifiant. Comme Greimas, Courtès propose de ne retenir que la relation de contrariété entre les lexèmes.

- l'organisation superficielle : dans la catégorie des sémèmes, il existe deux sous-classes, à savoir celle des actants qui produisent des « effets de sens » et, celles des prédicats qui leur sont « intégrés ». Tout message présente ces unités, indissociables l'une de l'autre. Les sémèmes prédicatifs donnent soit des renseignements sur l'état des actants (classème statique), soit sur leur procès, leurs actions (classème dynamique). Cette opération permet l'inventaire paradigmatique de toutes les données et leur organisation systémique. Joseph Cortès note que cette analyse qualitative et fonctionnelle s'accompagne effectivement de celle de la classe des actants, le « modèle actanciel », qui consiste à définir et caractériser des entités comme les personnages, objets, lieux, etc. L'actant, simple support au début, se nourrit progressivement de tous ces paradigmes mais n'est pleinement réalisé qu'à la fin du récit. Les modèles fonctionnels et qualificatifs sont donc dominés par le modèle actanciel.

Le modèle actanciel « mythique » issu de l'analyse d'un corpus spécifique (contes merveilleux, situations théâtrales) se présente comme suit :

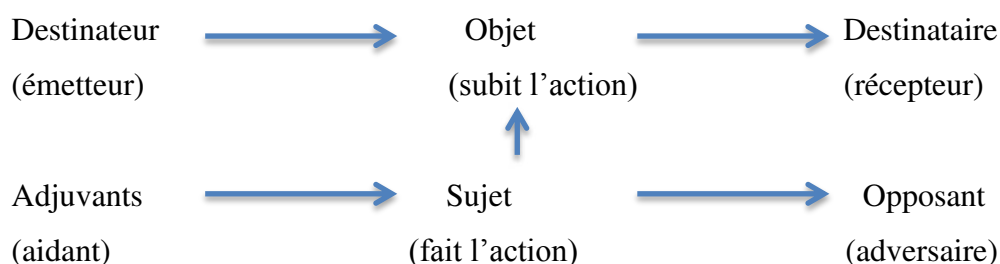


Schéma 6.3.2.2.1.2.1 : « Modèle actanciel » issu des recherches de Propp et Souriau

Il ne faut pas confondre les actants et les acteurs, les premiers s'illustrant par leur relation entre eux tandis que les acteurs pouvant changer de rôle au sein de cette structure. Par ailleurs, comme le précise Greimas, ces modèles tiennent compte de la structure syntaxique des langues naturelles.

En sachant que les prédicats en tahitien ne se limitent pas, comme en langue française, au « verbal », il est indispensable d'en faire l'inventaire. Louise Peltzer retient dans sa *Grammaire descriptive de la langue tahitienne*³²⁴ sept types de prédicats placés en tête de phrase dans leur forme canonique :

1. Le prédicat verbal : constitué d'une particule grammaticale et d'un lexème ou mot-base. Les recherches de la linguiste Mirose Paia³²⁵ relative aux marqueurs grammaticaux, aideront à déduire la signification d'un énoncé qui ne se dévoile auprès de l'interlocuteur que lorsque les particules « dynamisent » les mots-bases. Contrairement au prédicat verbal en français qui assure le procès (verbe d'action) et l'état (verbe d'état), le prédicat verbal n'offre en tahitien que l'analyse « fonctionnelle », celle « qualificative » est assurée par le prédicat inclusif.

Voici un tableau récapitulatif des sens induits par les marqueurs grammaticaux les plus récurrents dans des énoncés simples :

³²⁴ Louise Peltzer, *Grammaire descriptive du tahitien*, Éd. Polycop, Papeete, 1996.

³²⁵ Mirose Paia et Jacques Vernaudeau, *Tahitien: ia ora na*, Institut national des langues orientales : Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, Paris, 2003.

Particules	Exemples	Sens
'ua	'Ua ta'ata i teie pō (il y a du monde ce soir)	intensif
	'Ua tāmā'a vau (j'ai mangé)	accompli
	'Ua 'ahuru rātou (ils sont désormais 10)	résultat d'un processus
Tē...nei, na, ra	Tē hīmene nei au (je suis en train de chanter, je chante)	progressif
	Tē reva ra vau (je vais partir, je suis en train de partir, je suis sur le point de partir)	inchoatif
	Tē ua ra na iō 'outou ra ? (est-ce qu'il pleut chez vous ?)	progressif, valorisation de l'interlocuteur
E	E māta'ita'i au iā 'outou (je vais vous regarder).	inaccompli
	E 'amu te Tinītō i te raiti (les Chinois mangent du riz).	vérité générale
	E ara vau i te hora pae (je me lève habituellement à cinq heures).	habitude
	E 'ū'umi nā mua 'oe i te tāporo (tu presseras d'abord le citron)	ordre, conseil
'A	'A haere mai ! (viens !)	ordre
	'A rave 'oe i tā 'oe, 'a rave ato'a 'aiū i tāna ! (prends ce que tu veux, les enfants aussi feront de même !)	simultanéité
	'A ho'i, 'a pōhia ai ! (rentrez avant qu'il ne fasse nuit !)	concomitance
'Ia	'Ia manuia 'oe i teie tāta'ura'a (que tu réussisses !)	désidératif (souhait)
	'Ia haere 'oe i te mātete, 'a ho'o mai i te i'a ! (quand tu iras au marché, achète du poisson)	temporel

1. **Le prédicat nominal** : constitué d'une particule d'identification ('o), d'un démonstratif (*teie, tenā, terā*) ou d'un possessif (*tō, tā*) et d'un lexème, il identifie le référent du sujet avec le terme du prédicat. Il induit une *analyse équative* sur le plan sémiotique, le prédicat étant lui même le sujet et vice-versa.

Particules	Exemple	Valeur sémiotique
'O	'O Teva te matahiapō (L'aîné est Teva)	équative
Teie, tenā, terā	Terā te fare o te 'orometua (Cela est la maison du pasteur ou de l'instituteur)	équative
Tō, tā	Tōna pere 'o 'o terā ! (Cela est sa voiture)	équative
To 'o, ta 'i	To 'o toru tamarii rātou! (Ils sont 3 enfants)	équative

2. **Le prédicat inclusif** : constitué des particules *e* ou '*ei* et d'un lexème, il induit une *analyse attributive*, nécessaire à un classement donné des choses et des êtres. En plus de cette valeur sémiotique, la particule '*ei* signifie aussi un désir, un souhait : c'est l'*analyse désidérative*. Les deux particules s'inscrivent d'ailleurs dans cette *analyse équative* où le sujet est le prédicat.

Particules	Exemples	Valeur sémiotique
<i>E</i>	<i>E manu terā</i> (cela est un oiseau)	attributive équative
' <i>Ei</i>	' <i>Ei tāne 'oe</i> ! (il faudrait que tu agisses en homme !)	désidérative attributive équative

3. Le prédicat démonstratif ou présentatif : constitué des démonstratifs prédicatifs *'eie*, *'enā*, *'erā* et d'un lexème.

Particules	Exemples	Valeur sémiotique
<i>Eie</i>	<i>Eie au !</i> (Me voici !)	démonstrative
<i>Enā</i>	<i>Enā atu !</i> (Le voilà qui se dirige vers toi !)	démonstrative
<i>Erā</i>	<i>Erā te pupu hīmene !</i> (Voilà le groupe de chants)	démonstrative

4. Le prédicat prépositionnel : constitué d'une préposition et d'un lexème, ils peuvent exprimer la possession, l'appartenance, la destination, l'origine, la provenance, la manière, la comparaison ou la localisation. Il prête à plusieurs types d'analyse sémique : *analyse de la possession, du déplacement, de l'origine, des moyens...*

Particules (prépositionnelles, directionnelles)	Exemples	Valeur sémiotique
<i>O, a</i>	<i>O mātou terā matahiapō ! (c'est notre ainé)</i>	possession
	<i>A rāua terā fa'a'apu (c'est leur champ)</i>	possession
<i>Nā</i>	<i>Nā'u terā 'ūrī (c'est mon chien)</i>	possession
	<i>Nā Pa'ea mai nei au (je suis passé par Pa'ea)</i>	transit
	<i>Nā raro noa vau (je vais marcher)</i>	moyen
<i>Nō Nō...ai</i>	<i>Nō Tiare terā 'ahu (ce vêtement là est à Tiare)</i>	possession
	<i>Nō Tahiti mai terā ta'ata (cet homme est de Tahiti)</i>	origine, provenance
	<i>Nō Teva vau i rave ai (c'est à cause de Teva que je l'ai fuis)</i>	Cause
<i>Mai (directionnelle)</i>	<i>Mai te fare ma'i mai 'o Pāpā (Papa vient de l'hôpital)</i>	origine, provenance
<i>I</i>	<i>I Tahiti tātou 'ananahi (nous serons à Tahiti demain)</i>	localisation
<i>Iō</i>	<i>Iō te taote au i teie po'ipo'i (j'étais chez le médecin ce matin)</i>	localisation (chez)

<i>Iā...ra</i> <i>Iā...ai</i>	<i>Iā mā mā ra vau</i> (j'étais avec maman)	localisation
	<i>Iā Teva e tere ai te 'ohipa</i> (C'est grâce à Teva que le travail avancera)	moyen
<i>A, i</i>	<i>A-nanahi mai rātou</i> (ils arriveront demain) <i>I-nanahi mai rātou</i> (ils sont arrivés hier)	temps

5. Le prédicat numéral : constitué d'une particule numérale et un lexème, il induit une *analyse de la quantité* en tant qu'entité dans un énoncé.

Particules	Exemples	Valeur sémiotique
<i>E</i>	<i>E pae tamarii tā'u</i> (j'ai 5 enfants)	quantité
<i>'A</i>	<i>'A pae tamarii tā'u</i> (je viens d'avoir 5 enfants)	quantité + récent

6. Les prédicats de négation et d'interrogation : constitués d'un terme négatif ou interrogatif, ils induisent l'analyse de la négation et du questionnement. Selon les prédicats qu'ils nient, ils définiront la valeur sémique de l'énoncé.

Ex : *'A tāmā'a*, mange (injonctif) → *'Eiaha e tāmā'a*, ne mange pas (négation de l'injonction)

Ce bref aperçu des prédicats de base en langue tahitienne conduit à une analyse sémiotique quelque peu différente en tahitien de celle pouvant être conduite en langue française. Cela étant, dans ces deux langues, la nature de la jonction entre le prédicat et le sujet n'est pas toujours la même, ce qui a des conséquences en matière d'étude du modèle actanciel comme système qui s'articule en trois couples d'actants :

- le sujet et l'objet : la relation entre le sujet (être voulant) et l'objet (être voulu) repose essentiellement sur le « désir », le vouloir, une relation *jonctive* qui permet de les considérer comme deux entités interdépendantes. Elle peut être conjonctive, lorsque l'on considère *l'avoir* et *l'être* de l'objet de désir, dont la distribution de ces rôles peut être différente selon les langues naturelles. Elle devient *disjonctive* si l'objet se trouve séparé du sujet et suspensive si la conjonction comme la disjonction sont niées.

- le destinataire et le destinataire : le désir du sujet (sa quête) est commandité par un destinataire pour un destinataire (toute personne susceptible de bénéficier de cet objet de désir). Nous retiendrons ainsi l'axe de transmission, de communication, constitutif de la relation entre le destinataire et le destinataire.

- l'adjuvant et l'opposant : l'adjuvant représente toutes les aides qui agissent en faveur de la réalisation du désir, qui facilitent la communication tandis que les opposants créent des obstacles.

Cette première analyse se complète par l'étude d'une sémiotique narrative et discursive afin d'établir une organisation générale du « faire sémiotique ». Celle-ci se traduit par trois étapes principales :

- les structures profondes : définies par « l'être » d'un individu ou d'une société, les conditions d'existence des objets sémiotiques.

- les structures superficielles : qui constituent une grammaire sémiotique qui apparaît dans n'importe quelle langue.

- les structures de manifestation : qui produisent et organisent les signifiants spécifiques à une langue.

6.3.1.2. Analyse de l'implicite.

Si le comique se situe au niveau de l'implicite, son étude par Catherine Kerbrat-Orecchioni correspond à celle que nous voulons appliquer pour atteindre un de nos objectifs. Elle le définit d'abord en l'opposant à l'explicite, que Roland Posner explique par des

contenus de « la plus grande pertinence communicative³²⁶ », puis précise que l'implicite a pour principale propriété de « *ne pas constituer en principe le véritable objet du dire* ». Comme pour Grice (1957)³²⁷, elle admet l'idée que parler, c'est « *to tell something* », « dire quelque chose » alors que parler implicitement, c'est « *to get someone to think something* », donc « amener quelqu'un à penser quelque chose qui n'est pas dit » même si parfois et dans une certaine mesure, ce quelque chose est présent dans l'énoncé.

Deux éléments constituent l'implicite :

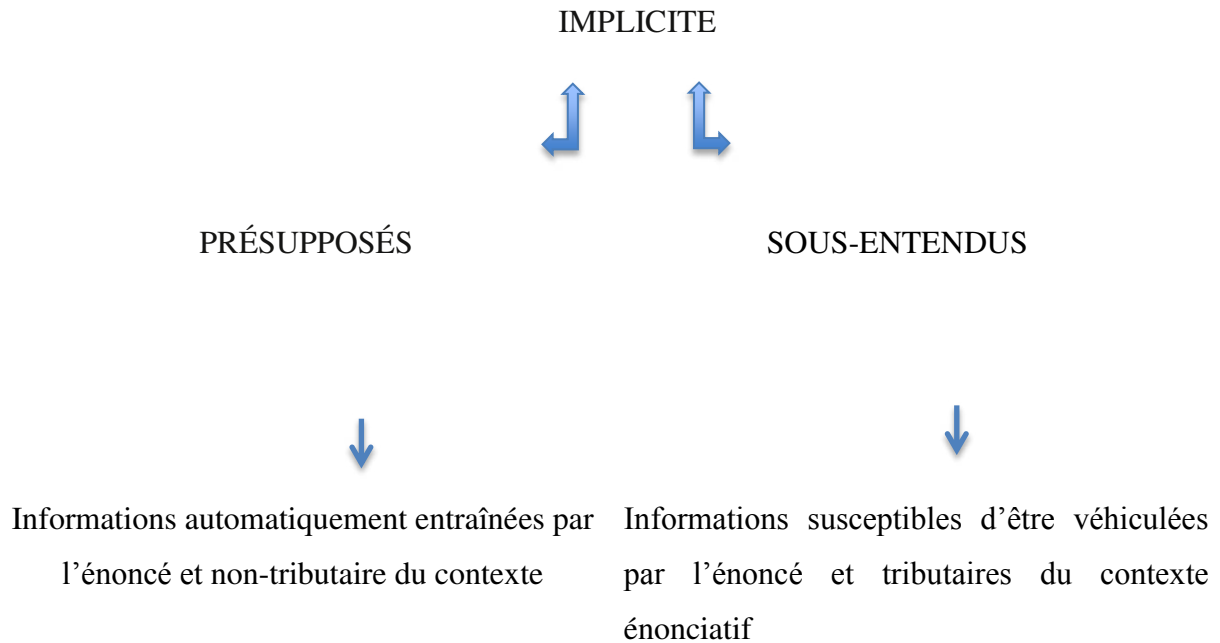
- les présupposés qui sont « toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e. sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre), sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif ». (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 25)

- les sous-entendus qui englobent « toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif ». (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 39)

³²⁶ Roland Posner, *L'analyse pragmatique des énoncés dialogués*, Università di Urbino, Urbino, Italie, 1982, p. 2.

³²⁷ Cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni in *L'implicite*, p. 21.

Résumons cela dans le schéma ci-dessous :



L'étape suivante est d'appliquer ce qu'elle nomme par « calcul interprétatif ». Il s'agit de toutes les opérations qui serviront à révéler la signifiante. En premier lieu, il faut :

1. tenir compte de la pluralité des facteurs (connaissances linguistiques et situationnelles) qui interviennent,
2. approuver l'interaction des différentes compétences linguistiques, encyclopédiques, logiques, rhétorico-pragmatiques,
3. admettre le caractère supputatif et aléatoire du calcul interprétatif
4. prendre en compte l'existence de degrés d'implication

Ensuite, tout réside dans l'utilisation à bon escient de toutes les informations nécessaires à l'interprétation des contenus implicites. La méthodologie de Joseph Courtès est une des étapes nécessaires au décryptage de la signifiante. Toutefois, elle a besoin de l'étude des marqueurs linguistiques pour être précisée. En nous aidant de la grammaire de

l'Académie tahitienne³²⁸ et des travaux des linguistes Mirose Paia et Jacques Vernaudeau³²⁹, voici un récapitulatif des morphèmes récurrents en situation dans les textes analysés :

1. *Noa* : adverbe qui a un sens restrictif et qui veut dire « ne ... que »
2. *Hānoa* : forme elliptique du verbe *haere* (aller) et de la particule modale *noa* (de manière permanente), adverbe auxiliaire qui veut dire sans but, sans cause, sans se soucier des oppositions.
3. *Noa atu* : locution qui souligne la nature hypothétique d'une proposition.
4. *Nā* : proposition qui introduit le destinataire ou le bénéficiaire d'un procès.
5. *Mau* : qualifiant qui veut dire vraiment
6. *Roa* : particule qui souligne l'éloignement de la limite
7. *Kera* : démonstratif anaphorique dont la forme initiale est *terā* et qui veut dire « cela, celui là »
8. *'ia* : particule verbale désidérative qui introduit une proposition subordonnée qui indique le but, la finalité
9. *rā* : particule d'opposition à une situation antérieure
10. *'āhani* : conjonction de subordination qui introduit *a posteriori* une hypothèse irréaliste.
11. *'Aita* : terme de négation qui nie un procès
12. *'Eiaha* : locution ('ei aha) de prohibition à l'aspect imperfectif
13. *E'ere* : terme de négation qui conteste l'attribution, la nature d'une chose, ou le contour sémantique.

L'analyse rhétorico-stylistique indiquera la manière de « dire le comique » des auteurs du corpus de recherche.

6.3.1.3. Analyse des procédés comiques.

Nous utilisons aussi la méthodologie de Patrick Charaudeau (section 1.3.1.4) pour déterminer les procédés comiques car elle prend en compte la micro et la macrolinguistique. Pour lui, le comique est un acte de discours qui suppose une situation de communication. En

³²⁸ Académie Tahitienne, *Grammaire de la langue tahitienne*, Tahiti, France, Académie tahitienne, 1986, 434 p.

³²⁹ Mirose Paia et Jacques Vernaudeau, *op. cit.*

conséquence, il nous faut prendre en considération ses éléments constitutifs, à savoir, une situation énonciative, une thématique, des procédés et une intentionnalité, qui est celle de faire rire. Patrick Charaudeau distingue deux types de procédés :

1. les procédés linguistiques (microlinguistique) :

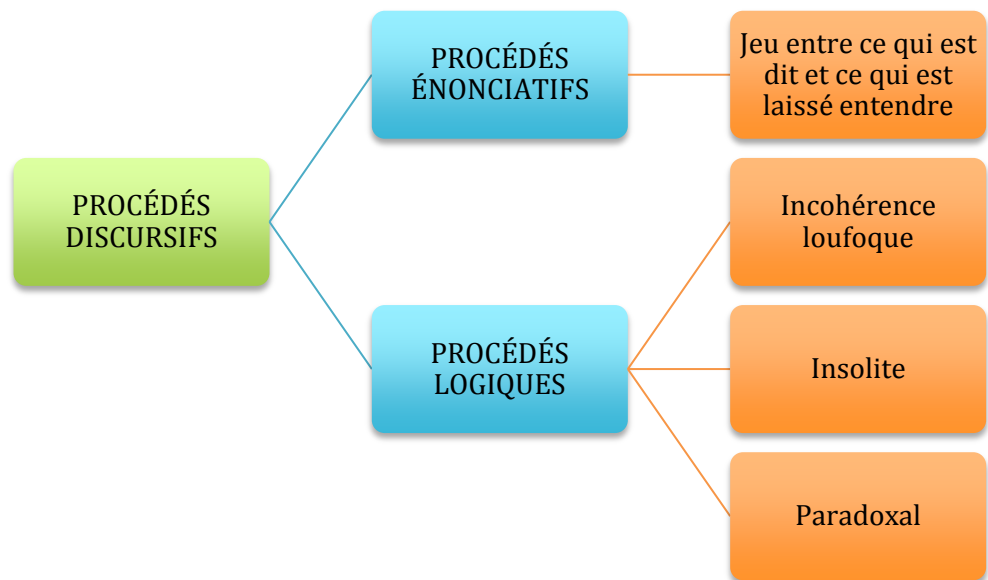
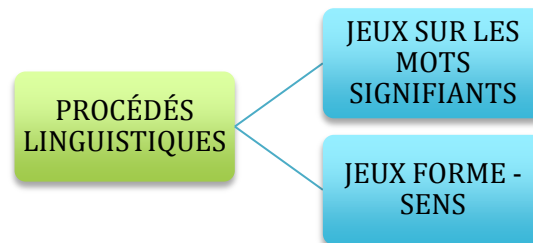
- ils s'intéressent au « *mécanisme lexico-sémantique qui concerne l'explicité des signes, leur forme et leur sens, ainsi que les rapports forme-sens* ». (Charaudeau, 2006 : pp. 19-41)
- ils concernent les jeux sur les mots-signifiants et le rapport entre le signifiant et le signifié des mots homonymes ou polysémiques.
 - Ce sont les calembours, les mots-valises, le rapport qui permet de passer d'une isotopie de sens à une autre comme la syllepse, les jeux de substitution (métonymie, synecdoque), les jeux sur les analogies (métaphore, comparaison)
 - Ces figures de style deviennent comiques en situation de communication.

2) les procédés discursifs (macrolinguistique) :

Les procédés discursifs regroupent la globalité de la situation d'énonciation (le locuteur, le destinataire, la cible, le contexte et la valeur sociale du thème) et les procédés énonciatifs et les procédés logiques. Ces derniers peuvent être définis comme suit :

- a. les procédés énonciatifs : jeu entre ce qui est dit et ce qui est laissé entendre, comme dans l'ironie, l'allusion, le sarcasme.
- b. les procédés logiques : jeu sur la dissociation d'isotopies, c'est-à-dire le sens des mots dans un énoncé. Charaudeau distingue les procédés à incohérence loufoque dont les mondes sont tellement étrangers les uns aux autres qu'ils conduisent à un hors sens. Les procédés à incohérence insolite quant à eux mettent en relation des univers qui ne sont pas naturellement compatibles mais ne sont pas non plus étrangers. Et enfin, les procédés à incohérence paradoxale adjoignent dans une même isotopie deux logiques contradictoires comme l'illogique, le contre-sens ou l'ironie du sort.

Résumons cela dans un schéma :



6.3.1.4. Analyse de la « manière de dire ».

Concernant cette dernière dimension, nous mettons l'accent sur la manière dont le comique est exprimé en relevant trois variables : le « franhitien », les figures stylistiques et les expressions figées.

1) Le « franhitien »

L'arrêté du 7 novembre 1857 relatif à l'interdiction du tahitien à l'école française républicaine n'est que l'un des premiers facteurs de l'érosion de cette langue. Son éviction de l'école a entraîné des conséquences dans la perception que la population avait de sa propre langue. En effet, les représentations mentales des Tahitiens quant au statut de leur langue changèrent, avec l'affichage de son inutilité dans un système scolaire où la langue française est la langue de la réussite sociale. C'est ainsi que les parents, en choisissant de parler français à leurs enfants dans leur foyer, ont produit à leur insu le « franhitien », mélange de langue française et de langue tahitienne, lequel est devenu langue maternelle pour plusieurs générations de Tahitiens³³⁰.

En se basant sur l'écriture de la romancière Célestine Hitiura³³¹, l'anthropologue Edgar Tetahiotupa propose d'identifier quelques traits permanents du « franhitien »³³² :

1. Traduction de la structure syntaxique tahitienne en langue française

- *Voilà eux* – (les voilà) : *'Erā rātou* (prédicat démonstratif « c'est » + pronom personnel « eux »)
- J'ai dit à elle / je la dis – (je lui ai dit) : *'Ua parau vau iāna* (particule de l'aspect accompli *'ua*, *parau* dire, *vau* une des deux formes de « je », *iā* préposition, *na* lui ou elle). Certains locuteurs éprouvent également des difficultés dans l'emploi des pronoms compléments COD ou COI.

³³⁰ Pour une meilleure compréhension de l'histoire du « franhitien », lire l'article d'Edgar Tetahiotupa, « Les langues polynésiennes : obstacles et atouts », *Le Journal de la Société des Océanistes* [en ligne], 119 | Année 2004-2, mis en ligne le 01 décembre 2007, consulté le 25 septembre 2014. URL : <http://jso.revues.org/128>

³³¹ Célestine Hitiura, *L'arbre à pain : la vie, l'amour à la tahitienne*, Au vent des îles, Pirae, 2003.

³³² Groupes langues, *Compte-rendus et notes d'Edgar Tetahiotupa du 22/11/2006* [en ligne], <http://www.itereva.pf/brouillon/gla/articles.php?lng=fr&pg=110>, consulté le 19 mars 2013.

2. Confusion entre les formes toniques et non-toniques : le substrat reste la langue première et il y a rémanence ou interférence.

- Je te fais du mal ou je pense à toi peuvent devenir « je fais du mal à toi » etc.

3. Confusion du genre féminin et masculin

- Le déterminant « te » signifie à la fois « le » ou « la » en tahitien.

4. Actions déformantes des sons mal entendus donc mal rendus.

- Confusion entre [ã] et [õ].
- [R] et [r]

5. Un discours en français ponctué de directionnels (*mai, atu, a'e, iho*), de particules modales d'insistance (*ho'i, pa'i*)...

Nous retiendrons de cette « variante mixte » un registre « relâché » pour plus de « convivialité ou pour signifier à son interlocuteur doté d'une compétence moindre qu'il est capable de se mettre à son niveau³³³ » (Paia – Vernaudon, 2002 : 397). Le comique trouve certainement son origine dans le rappel de cette incompétence langagière que sous-tend le « franhitien », les défauts de l'autre étant sujets à rire.

2) Les figures stylistiques

Le nombre important et les classements parfois très différents des figures de style deviennent très vite un frein à l'analyse stylistique. par conséquent, il a fallu trouver un consensus pour l'étude de notre objet d'étude. . Nous avons suivi celles de certains auteurs comme Jean-Jacques Robrieux, Catherine Fromilhague et Olivier Reboul qui proposent de distinguer quatre types de figures usuelles :

1. **Les figures de sens** : ce sont les tropes, c'est-à-dire les « figures de transfert sémantiques. Au sens littéral d'un terme ou d'une locution (signifié non figural) se substitue

³³³ Mirose Paia, Jacques Vernaudon, « Le tahitien, plus de prestige, moins de locuteurs », *Hermès*, 2002 [en ligne], « HERMES_2002_32-33_395.pdf;jsessionid=0E9F1ECE01055F40896BC96F73D36B5E », consulté le 20 mai 2014.

ainsi un sens figuré³³⁴ ». Les tropes apportent par conséquent une plus-value au mot, ce qui présuppose chez le lecteur une connaissance du référent.

2. **Les figures de mots** : qui incluent les jeux lexicaux et sonores. Si pour Reboul, ce qui caractérise les figures de mots est l'intraduisibilité, elles « semblent réservées au comique »³³⁵.

3. **Les figures de pensée** : concernent les rapports entre les idées. Elles ne sont pas linguistiquement repérables car elles prennent en compte l'énonciation et son rapport avec l'énonciateur.

4. **Les figures de construction** : affectent la syntaxe, la relation entre signifiants morpho-syntaxiques. Elles concernent par conséquent toutes les figures qui affectent l'organisation générale et la place des mots dans une phrase ainsi que leurs rapports avec la structure d'un énoncé. Fromilhague souligne la difficulté à les repérer, la phrase canonique que les figures perturbent n'allant pas de soi³³⁶.

Nous avons regroupé dans les tableaux ci-dessous les différentes figures selon les classifications de ces trois auteurs. Elles révèlent des similitudes et des différences qui pourtant se rejoignent dans ces quatre catégories :

³³⁴ Jean-Jacques Robrieux, *Les figures de style et de rhétorique*, Les topos, Dunod, Paris, 1998.

³³⁵ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*, Presses universitaires de France, Paris, 1995, p. 123.

³³⁶ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, éd. Claude Thomasset, A. Colin, Paris, 2010.

FIGURES DE MOTS (ou FIGURES DE DICTION)					
C. FROMILHAGUE	J.J ROBRIEUX	C. FROMILHAGUE	J.J ROBRIEUX	O. REBOUL	O. REBOUL
Modification du mot	Jeux lexicaux	Figures de continuité phonique	Sonorités et ressemblances	Figures de son	Figures de rythme
Aphérèse Apocope Epenthèse	Antanaclase Archaïsme Dérivation Diaphore Etymologisme Hypocorisme Néologisme Pataquès Polyptote Syllepse oratoire		Cacophonie Harmonie imitative Homéotéléute Homophonie Kakemphaton Métoplasme Onomatopée Tautophonie Tautogramme	Antanaclase (polysémie) Calembour (homonymie)	Proverbe Slogan Petites phrases
Mot-valise			Allitération Assonance		
			Paronomase		

FIGURES DE CONSTRUCTION						
C. FROMILHAGUE	J-J ROBRIEUX	O. REBOUL	C. FROMILHAGUE	ROBRIEUX	O. REBOUL	O. REBOUL
Répétition	Répétition	Répétition	Disposition combinaison	Accumulation	Figures par construction	Figures diverses
Concaténation Dérivation Epitrochasme Parallélisme Phypozeuse Polyptote		Antithèse	Antithèse Epanorthose Hendiadyn Hypallage Oxymore Parenthèse Suspension Syllepse Tmèse	Battologie Epitochrasme Métabole Parastase Périssologie Pléonasme Polysyndète	Ellipse	
Anadiplose Anaphore rhétorique Antépiphore Conduplication Epanode Epiphore Epizeuxe			Aposiopèse Asyndète Zeugma		Aposiopèse Asyndète Zeugma (zeugme)	

Réduplication					
	Epanalepse	Anacoluthes Hyperbates Chiasm	Gradation		Anacoluthes Hyperbates Chiasm Gradation

FIGURES DE SENS (ou TROPES ET COMPARAISON)

P METAPHORIQUE			POLE METONYMIQUE			POLE SYNECDOTIQUE			AUTRES	
C. F.	J-J R.	O. R.	C. F.	J-J. R.	O. R.	C. F.	J-J. R.	O. R.	J.J. R.	O. R.
Allégorie Apologue (forme littéraire Comparaison Métaphore Métaphore filée	Comparaison Métaphore	Métaphore Hyperbole	Métonymie	Antonomase Métonymie	Métalepse Métonymie Hypallage	Antonomase Synecdoque	Antonomase Synecdoque	Synecdoque Hyperbole	Périphrase Pronomination Métalepse	Enallage Oxymore
Métaphore			Métonymie			Synecdoque				

FIGURES DE PENSEES							
C. FROMILHAGUE		J-J. ROBRIEUX			O. REBOUL		
Manipulation des relations logiques	Intensité	Ironie et procédés déconcertants	Figures d'intensité	Enonciation et dialectique		Figures d'énonciation	Figures d'argument
Epiphonème Epiphrase Expoliation Paraphrase Sustentation	Compensation Contre-litote Euphémisme Exténuation Hyperbole Litote	Procédés antiphrastique	Augmentation Diminution	Aposiopèse Digression Dubitation Epinomène Epiphrase Etopée Figures de correction Hypotypose Parallèle Parenthèse Personnification Précaution oratoire Prolepse oratoire	Allégorie	Epanorthose	Apodioxie Chleuasma

				Prosopographie Sophistication Topographie			
Conglobation		Ironie		Apostrophe	Ironie	Apostrophe	Conglobation
Paradoxe		Paradoxe		Prétérition		Prétérition	
				Prosopopée		Prosopopée	

Grâce à la considération de ces catégories, la particularité des « manières de dire » de l'oral peut être analysée : les onomatopées de Papa Rai, le rythme binaire des slogans, des proverbes, des expressions populaires... L'anacoluthie semble être une figure intéressante car pour Reboul, elle est l'irruption du code oral dans l'écrit. Si la rupture syntaxique présuppose un retour à l'oralité, alors le zeugma, l'inversion, la tmesis ou le solécisme sont également des figures à considérer³³⁷.

3) Les expressions figées.

Gaston Gross³³⁸ est un des premiers linguistes à s'intéresser aux expressions figées. Il définit le « figement » en lui attribuant des conditions à son existence :

- **la polylexicalité** : une expression figée nécessite la présence de plusieurs mots d'une séquence qui aient une existence autonome. Supposons que *e mā'a kerā !* soit la séquence de référence, chaque mot base atteste d'une existence autonome.

- **l'opacité sémantique** : la combinaison des mots de cette séquence renvoie à une lecture non compositionnelle, l'expression figée présupposant un autre sens.

- **le blocage des propriétés transformationnelles** : l'expression figée ne supporte pas de transformation syntaxique, surtout si elle veut garder son sens originel.

- **la non-actualisation des éléments** : elle ne supporte pas non plus d'actualisation.

- **le blocage des paradigmes synonymiques** : les éléments ne peuvent être remplacés par un synonyme.

- **l'impossibilité d'insertion** : les éléments supplémentaires ne sont pas permis.

Gross considère le défigement comme une activité ludique que bien des journaux utilisent pour attirer l'attention du lecteur. Ce procédé permet surtout de mettre en évidence le figement, procédé qui n'a pas de règles de grammaire et permet cette souplesse et cette liberté propre au comique. Ce phénomène concerne les proverbes, les formules religieuses, les titres d'œuvres, les aphorismes, les stéréotypes, les chansons, les latinismes, les slogans politiques et publicitaires. En ce qui concerne notre étude, nous préférons l'appellation « expressions populaires » si elles transmettent l'idée d'une appartenance à la collectivité.

³³⁷ Annexe 6.1.

³³⁸ Gaston Gross, *Les expressions figées en français*, noms composés et autres locutions, Éditions Ophrys, Paris, 1996.

6.3.2. Analyse psychocritique des corpus.

Nous considérons certaines tendances psychiques freudiennes comme révélatrices des processus inconscients subsistant dans la pensée collective tahitienne. Nous analyserons dans le corpus de recherche les énoncés qui relèvent des quatre catégories théorisées Freud : les tendances hostiles, les tendances obscènes, les tendances cyniques et les tendances sceptiques. Puis, en nous basant sur l'analyse de Charles Mauron, nous étudierons également les constances psychologiques dans les chants comiques et les pièces de théâtre en distinguant les facteurs inconscients présents dans les rêves angoissés et les mythes tragiques qui sont recouverts par les fantaisies de triomphe. Par conséquent, nous définirons dans un premier temps les personnages clé du fond comique tahitien traditionnel puis les situations typiques.

Ensuite, l'analyse psychocritique procède par :

- la superposition de textes d'un même auteur (pour les *'ūtē 'ārearea* notamment)
- la superposition de textes d'auteurs différents (des *'ūtē 'ārearea* et des pièces de théâtre).

6.4. Synthèse du chapitre 6

Dans ce chapitre 6 ont été exposé les différentes approches méthodologiques adoptées pour l'étude de notre corpus constitué des chants comiques traditionnels *'ūtē 'ārearea* et des pièces de théâtre de Maco Tevane et John Mairai. La méthodologie instaurée par Joseph Courtès, qui consiste à prendre pour point de départ les lexèmes dans le but de définir le « sens du sens », s'enrichit de celles initiées par Catherine Kerbrat Orrechioni sur l'importance des unités significatives de l'implicite, et Patrick Charaudeau quant aux procédés linguistiques et discursifs nécessaires à la fabrication du comique. L'observation et l'analyse des « manières de dire » articulent des données quantitatives et qualitatives caractérisant des canaux de transmission dans un contexte discursif. Il s'agit effectivement de définir des façons de dire et faire surgir le rire au travers de variables stylistiques ou rhétoriques.

En ce qui concerne l'approche méthodologique relative à l'étude psychocritique, la superposition des textes révélera des points communs aux deux champs d'investigation, à savoir, le chant comique traditionnel et la comédie.

RÉCAPITULATIF DE LA DEUXIEME PARTIE

La deuxième partie de cette thèse a servi à préciser le cadre conceptuel, méthodologique et situationnel de la recherche. Grâce aux différentes théories du comique, les moyens de l'analyse ont été posés (partie 3, 4 et 5) en nous attachant à mettre en évidence la signifiante et les processus inconscients qui régissent le comique. S'agissant des *'ūtē 'ārearea*, nous sommes convaincue du rôle important de l'implicite des tropes et des gestes farcesques, censés séduire en faisant rire l'auditoire d'un spectacle de théâtre en tahitien ou le public du *Heiva*. Ils dévoileraient un matériel latent, caché, cause de la décharge de plaisir du rire.

Nous avons décidé de mettre en relief le signe linguistique en affirmant le postulat de l'existence d'une « composante syntaxique » au sens Greimasien du terme, structurée, riche et complexe, subordonnant des dynamiques internes liées à l'organisation générale d'un récit. Nous voulons entrevoir des organisations qui se peuvent se poser comme modèles structurels du récit comique. L'enjeu de cette thèse est d'étudier des textes comiques de la tradition orale tahitienne et ceux de la littérature contemporaine pour tenter de révéler l'organisation qui sous-tend ses éléments constitutifs.

Le lecteur gagne à adopter l'analyse sémiolinguistique pour comprendre la complexité des textes. Le chercheur se doit d'intégrer diverses méthodologies pour mener une étude interdisciplinaire afin de rendre compte des différentes facettes des textes.

PARTIE III : Résultats de l'analyse de la caractérisation des supports du corpus de recherche

Cette troisième partie comporte deux chapitres. Grâce aux différents appareils théorico-méthodologiques définis dans la partie 2, nous examinerons le corpus en souscrivant à une meilleure compréhension des différents textes, l'objectif général étant de rendre compte des dynamiques de signification et des processus psychologiques qui régissent le comique dans la tradition orale et la littérature contemporaine tahitienne.

Nous tenterons de définir les critères généraux dont les objectifs spécifiques porteront dans un premier temps sur la caractérisation situationnelle des corpus (période, quota, titres et auteurs), du contenu en présence (personnages et thématiques) ainsi que de la forme choisie par les auteurs pour dire le comique (« franhitien », figures stylistiques, expressions populaires et). Cette analyse sera un premier pas vers la compréhension du discursif, par l'analyse des éléments formels et des relations qu'ils entretiennent entre eux.

Dans le chapitre 7, nous essaierons d'éclairer les choix littéraires, thématiques et esthétiques qui ont guidé les auteurs des *'ūtē 'ārearea*, en gardant à l'esprit la finalité première qui est de faire rire. Dans le chapitre 8, nous renouvellerons l'expérience à partir des pièces de théâtre du corpus. Grâce à l'étude du corpus, les *'ūtē 'ārearea* et les pièces de théâtre, nous tenterons de décliner les critères transversaux du comique dans la tradition orale et la littérature tahitienne contemporaine.

CHAPITRE 7 : Analyse des 'ūtē 'ārearea

7.1. Dimension 1 : caractérisation

7.1.1. Périodes et quota

Certaines données de la Période 1 (1986 – 1996) n'ont pu être analysés à cause de leur disparition des archives des différentes structures responsables de l'organisation des fêtes culturelles du mois de juillet à Tahiti. Il y a en moyenne une dizaine de groupes en compétition chaque année à ce concours. Les 'ūtē 'ārearea lauréats représentent un quart des supports analysés (47 pour la période 1, et 44 pour la période 2).

La période 1 est marquée par l'auteur – compositeur et interprète Roland Tautu, dit Papa Rai, lauréat avec Tamarii Tipaerui de 1987 à 1989, avec Tamarii Papa Rai en 1990 et avec Tamarii Rautea de 1993 à 1995. Grâce aux textes déposés à la SPACEM (Société Polynésienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de Musique), nous savons qu'il est l'auteur-compositeur des 'ūtē 'ārearea de 1987 à 1990³³⁹. De nos jours, il est toujours une des références, si ce n'est la référence dans le domaine des chants comiques traditionnels. En hommage à ce grand homme, le prix du concours 'ūtē 'ārearea se nomme « Prix Roland Tautu dit Papa Rai ».

En 2006, les groupes de chants se réinscrivent au concours de 'ūtē 'ārearea. En 2008, 2009 et 2010, les groupes de danses qui le font aussi remportent le prix suprême (Ahutoru Nui en 2008, Tamariki Poerani en 2009, Manahau en 2010). De nos jours, les membres des jurys successifs et les personnes âgées notent une baisse de la qualité des prestations, attribuant cela au jeune âge des participants dont les voix sont jugées encore immatures³⁴⁰.

³³⁹ Pas de textes déposés à la Maison de la Culture

³⁴⁰ Nous avons fait partie du jury du *Heiva* 2014.

Période d'analyse		Nombre total	
Période 1 : 10	1986	8	
	1987	6	
	1988	2	
	1989	1	
	1990	5	
	1991	Pas d'archives	
	1992	8	
	1993	10	
	1994	1	
	1995	4	
	1996	2	
	Total		47

Période d'analyse		Nombre total	
Période 2 : 9	2006	2	
	2007	4	
	2008	3	
	2009	4 (dont 3 sont des groupes de danse)	
	2010	3	
	2011	9	
	2012	9	
	2013	7	
	2014	3	
	Total		44

7.1.2. Signatures et auteurs

Les textes des *'ūtē 'ārearea* de la période 1 ne sont pas signés en bas de la page. Néanmoins, la renommée des interprètes lauréats comme Penina Itae-Tetaa épouse Teikiotiu du groupe Tere Ia (1986), Pierrot Faraire de Tamariki Oparo (1992) et Papa Rai de Tamarii Tipaerui (1987-1988-1989), puis Tamarii Papa Rai (1990) et Tamarii Rautea (1993-1995) témoigne de leur statut d'auteurs ingénieux. Par ailleurs, les auteurs compositeurs et interprètes ne sont vraiment reconnus que s'ils gagnent à plusieurs reprises ce concours. L'auteur du groupe Tauraa Manureva en 1996 par exemple n'est pas resté dans la mémoire.

En revanche, les auteurs de la période 2 (2006-2014) signent leur texte au dos du dossier remis à l'entité organisatrice ou au bas de la page si l'auteur du *'ūtē 'ārearea* est différent de l'auteur des autres chants du dossier (c'est le cas d'Yves Doudoute du groupe Ahutoru Nui en 2008). Les auteurs des groupes de danse³⁴¹, inscrits également en catégorie chant, signent leurs textes contrairement à ceux qui ne s'inscrivent qu'en catégorie chant. Cet

³⁴¹ Voltina Roomataaroa Dauphin, auteure attitrée du groupe de danse des Australes Pupu Tuhaa Pae ainsi que Patrick Amaru, bien connu dans le monde de la danse pour avoir remporté plusieurs fois le titre de meilleur auteur ou encore Pierrot Faraire, leader du groupe Tamariki Oparo.

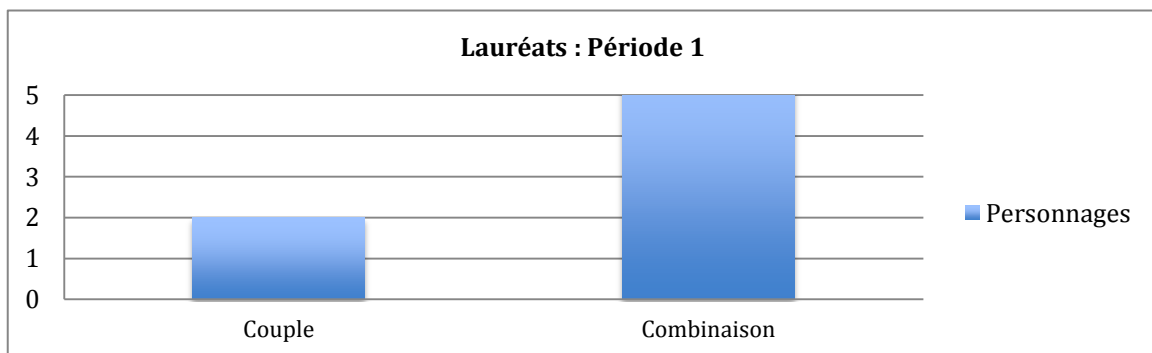
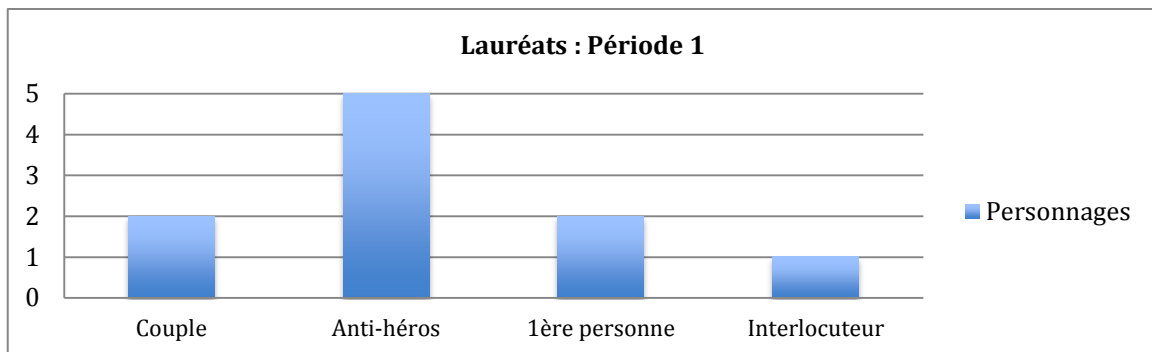
habitus issu de la tradition de l'écrit est plus récurrent chez les auteurs de groupe de danse que chez ceux des groupes de chant, sans doute à cause de la mise en place du titre de meilleur auteur des textes des spectacles de danse depuis les années 2000. Ce n'est qu'en 2012 que le jury du *Heiva* accorde un prix de meilleur auteur en catégorie chant, prix remporté cette année là par Patrick Amaru pour le groupe Haururu. Il détient ce titre de 2012 à 2015.

Lauréats			
Période	Titre	Signature au bas de la page	Signature au dos du dossier
1	3/10	0/10	0/10
2	1/9	2/9	3/9
Totaux	4/19	2/19	3/19

7.2. Dimension 2 : contenu.

7.2.1. Les personnages

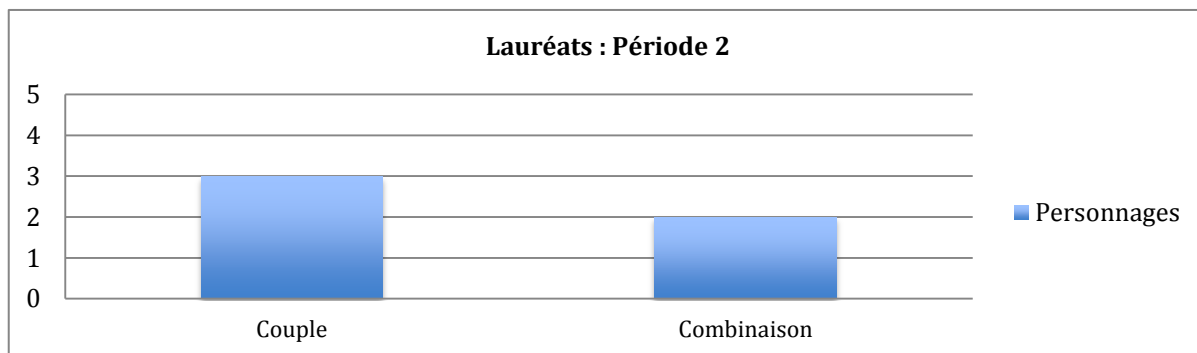
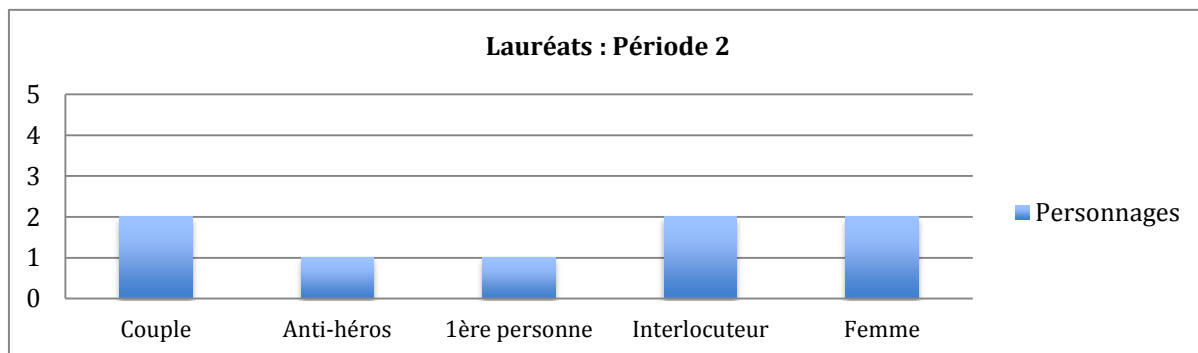
Période 1 : Sur un total de dix chants (pas de texte en 1991), les plupart des personnages (6/10) sont différents du couple « *Pāpā-Māmā* » et du narrateur à la première personne³⁴². Papa Rai qui est l'auteur des textes de 1987, 1988, 1989, 1990, 1993 et 1994 rompt avec la tradition des personnages traditionnels type du comique tahitien et choisit l'anti-héros pour faire rire. Il lui donne des prénoms qui le caractérisent (Taihoa : le pleurnicheur ; Tihati : veut dire Jacques mais aussi celui qui a été renvoyé de son travail) puis introduit des personnages secondaires comme *Mūto'i farāni* (gendarme), représentant des forces de l'ordre et *Taote* (docteur), du savoir médical³⁴³. La combinaison des types de personnages (personnage principal = anti-héros + narrateur à la première personne + *Pāpā*) et la variété des personnages (anti-héros + *Mūto'i* + *Taote*) apportent un souffle novateur dans le domaine des chants comiques traditionnels.



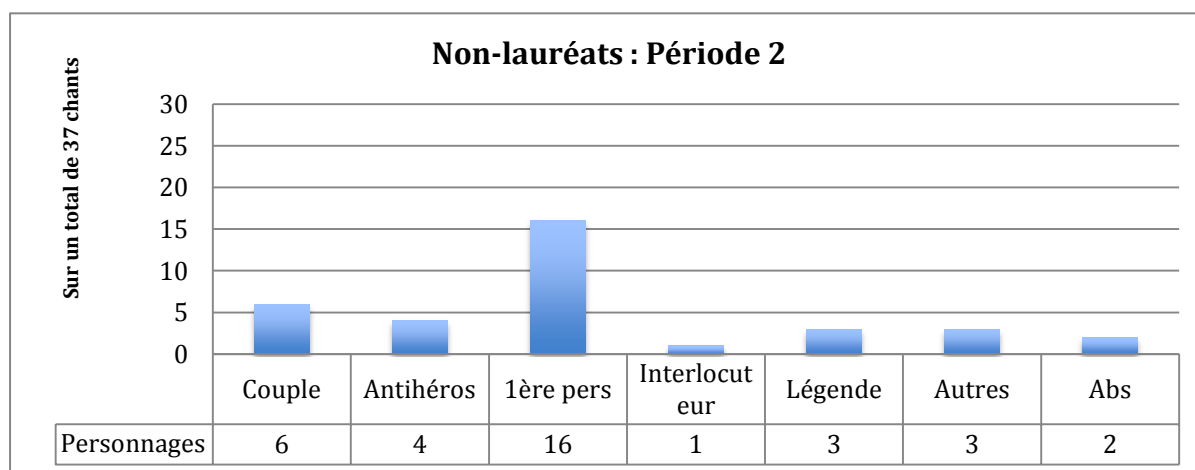
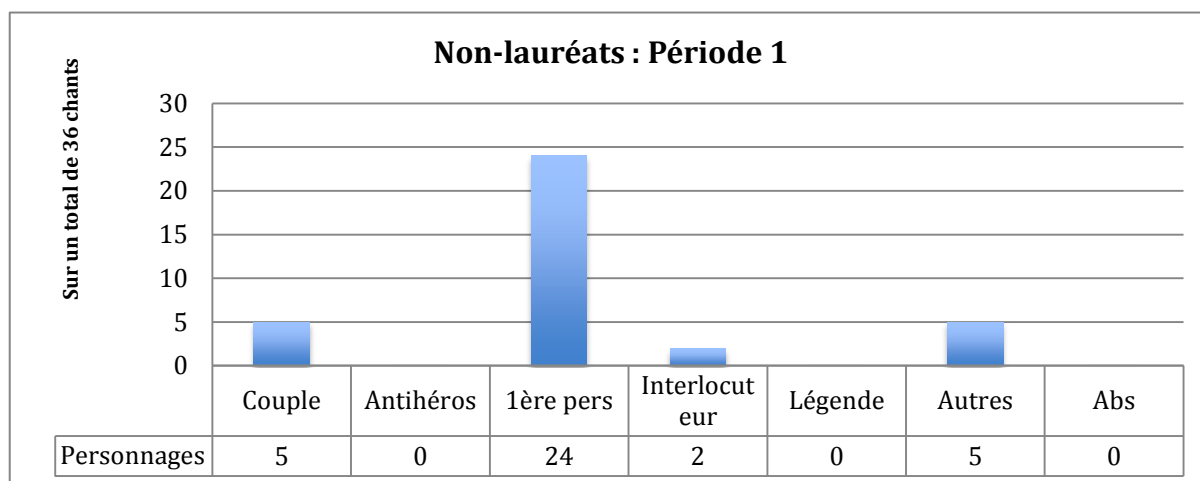
³⁴² Les personnages du chant lauréat écrit en 1986 par Penina Itae-Tetaa et des chants non-lauréats de la période 1 proposent de manière récurrente un narrateur à la première personne et le couple *Pāpā-Māmā* comme personnages principaux.

³⁴³ Ces personnages renvoient à la dichotomie qui existe entre ceux qui ont le pouvoir et le savoir (Français) et les autres (Tahitiens).

Période 2 : L'anti-héros disparaît au profit du couple « *Pāpā-Māmā* » jusqu'en 2014. Grâce à Ripo, personnage principal des chants du groupe Haururu écrits par Patrick Amaru, l'antihéros revient sur le devant de la scène, se distinguant néanmoins de celui de Papa Rai qui combine le statut d'anti-héros, de narrateur à la première personne et de *Pāpā*. De manière générale, la créativité relative aux personnages des chants comiques traditionnels durant la période 2 s'érode.



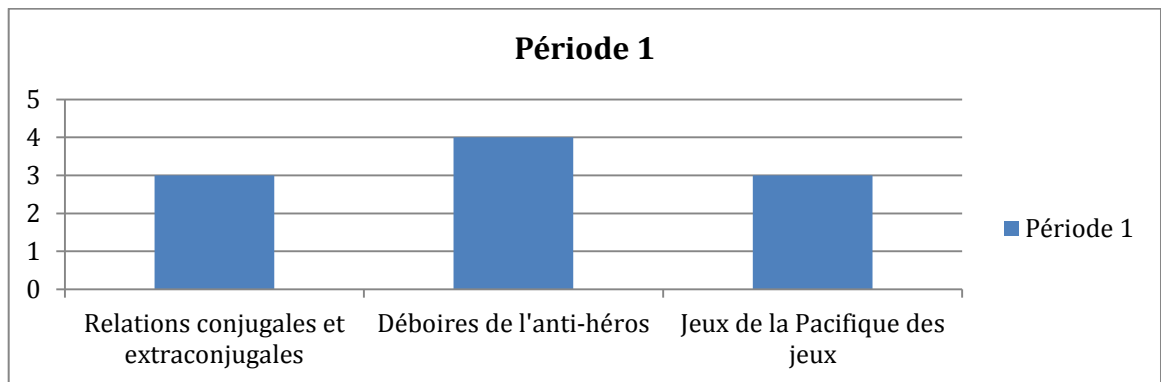
Les chants comiques non-lauréats des périodes 1 et 2, écrits à la 1^{ère} personne, prennent le pas sur le couple *Pāpā–Māmā*. Les joutes dialectiques entre les solistes expliquent ces chiffres. Le personnage de l’anti-héros n’était le fait que de Papa Rai lors de la première période, ce qui lui a certainement permis de remporter à plusieurs reprises le premier prix. Nous pouvons conclure que la renommée de Papa Rai est aussi bâtie sur le caractère novateur de ces personnages, s’écartant volontiers des normes habituelles (1^{ère} personne, couple *Pāpā–Māmā*) pour s’imposer.



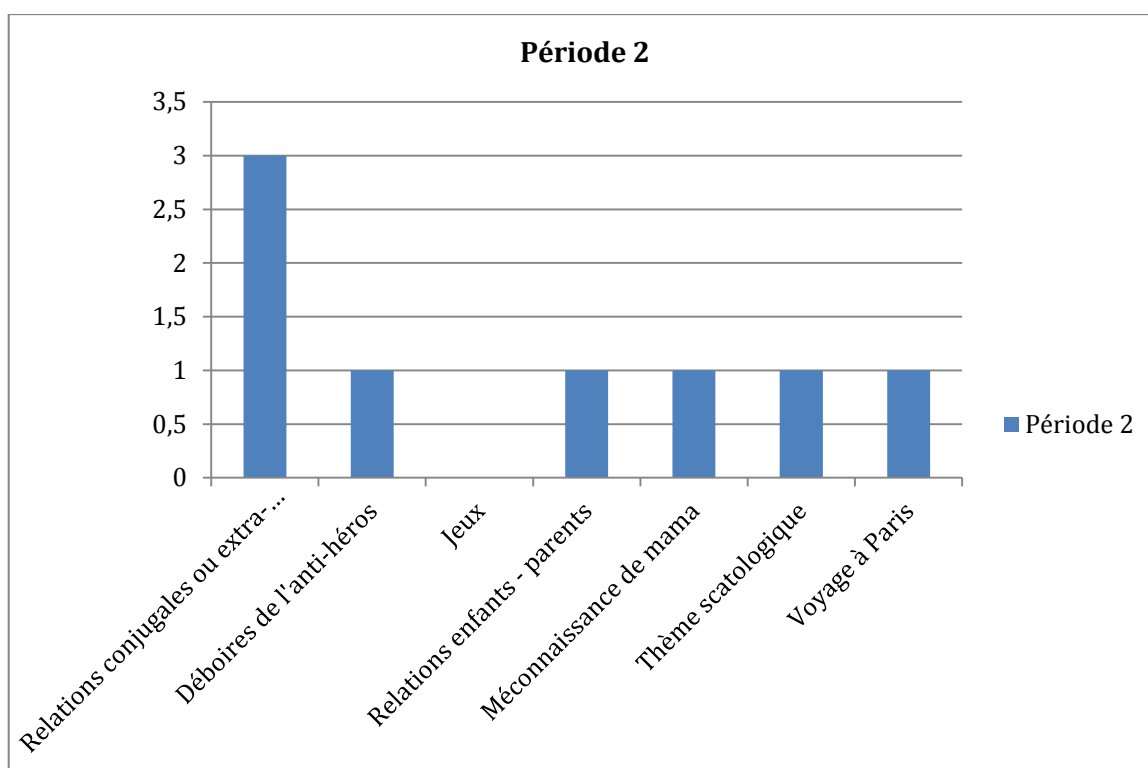
En conclusion, les personnages du fond comique traditionnel des *'ūtē 'ārearea* sont le couple *Pāpā – Māmā* dans la mesure où, dès qu’un auteur aussi créatif que Papa Rai disparaît, ils reviennent très rapidement sur le devant de la scène.

7.2.2. Les thèmes abordés.

La plupart des thèmes des textes lauréats de la période 1 sont en corrélation avec le type de personnage choisi. Lorsqu'il s'agit d'un anti-héros, le chant comique conte ses déboires avec la justice, la santé... Si les personnages principaux sont *Pāpā-Māmā*, le thème évoque volontiers les relations conjugales ou extra-conjugales. Notons que sur les trois dernières années de cette période, le thème principal porte sur les jeux de la Pacifique des Jeux. Le premier à l'avoir introduit est une fois encore Papa Rai en 1994 avec le groupe Rautea (Mirioni, le millionnaire). Installé depuis 1992 en Polynésie française, la Pacifique des Jeux connaît alors un succès immense auprès des Tahitiens, fervents adeptes des jeux d'argent. Sur un total de 10 chants, Papa Rai impose deux types de thèmes : l'anti-héros et les jeux de la Pacifique des Jeux. Ce dernier thème répond de façon directe aux événements socio-économiques de la période concernée. Remarquons aussi que l'installation d'une grande surface en Polynésie française et de la Française des Jeux conduit notre auteur à écrire des chants comiques sur un anti-héros qui est confronté à tout cela. Il témoigne d'un grand changement dans la vie des Tahitiens (des produits plus variés et moins chers, ainsi que la possibilité d'accéder à une vie de millionnaire).



Lors de la Période 2, les thèmes se diversifient : les relations entre la jeune génération et les parents, les aléas de la vie de couple, le voyage de deux autochtones de l'île de Rurutu à Paris ... Toutefois, la tendance obscène se profile en filigrane de la moitié des chants comiques de cette période. Nous remarquons juste qu'il n'y a plus de thème en relation avec les jeux d'argent, l'excitation liée à la nouveauté, à l'accès au rêve s'érodant au fil du temps. Ce thème répond de façon directe aux événements économiques et sociaux de l'année concernée.



En conclusion, la situation typique dans les *'ūtē 'ārearea* met en scène les relations conjugales ou extraconjugales.

7.3. Dimension 3 : forme

7.3.1. Variable 1 : le « franhitien ».

Qu'en est-il du « franhitien » dans les chants comiques ? Pendant la Période 1, Papa Rai est le seul interprète qui l'utilise dans ses discours d'introduction des *'ūtē 'ārearea*. En dépit du fait que ces énoncés ne soient pas dans le corps même de la chanson, leur considération permet d'apprécier la manière de préparer le spectateur à entrer dans le rire. La version audiovisuelle est le seul témoin de ces prestations. Le tableau ci-dessous regroupe ces énoncés dans les discours de 1988, 1989 et 1990.

	1988	1989	1990
1. Calque syntaxe tahitien-français (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	1. « Mainant les enfants à la maison » 2. 'ūtē 'ārearea « mainant » 3. « La parole nouvelle arrive » 4. « Attaché bien toi pareu » 5. Sinon « pareu à toi partir » 6. Femme arakata de Taraho'i ha'arapu pain ipo 7. Voiture tihepu à Tihāti porter pain 'īpō 8. Voiture tihepu à Tihāti porter pain 'īpō 9. Le cuisident piquer la roue à Tihati	1. Euromarché, où es-tu ? 2. 'Itera'a toi, tāpapa lundi matin 3. Hōhoni tōtara à Edmond	1. C'est pas ça !
2. Déformation des sons	1. « Mainant » au lieu de maintenant 2. « Vane » ou lieu de Tevane 3. « chaplin » au lieu de Chaplin (Charlie Chaplin)		

3. Présence de mots en tahitien ou en français dans une forme figée	1. 'ūtē chaplin, chapeau ('ūte 'ārearea) 2. femme 'arakata (vahine 'arakata)		
4. Traduction littérale	1. La parole nouvelle → Te parau 'āpī		C'est pas ça !
5. Confusion forme tonique et non-tonique	1. pareu à toi → ton pareo 2. la voiture à Tihāti	1. les enfants à Papa Rai	
6. Absence de déterminant et préposition	1. J'ai entendu bruit voiture 2. Et la roue à Tihāti fait puha, puha		
7. Connecteur logique inadéquat	1. Mais Tihāti arrive au lieu de car		

Notons que les principaux traits permanents du « franhitien » dans les discours d'introduction de Papa Rai sont le calque syntaxique du tahitien-français et/ou la présence de mots tahitiens dans une phrase en français et vice-versa. Le comique est la cause de cet « intrusion » dans la prestation de Papa Rai, le « franhitien » fonctionnant comme une accroche pour appâter le public, le mettre en condition et lui permettre de s'immerger dans l'histoire du chant à venir.

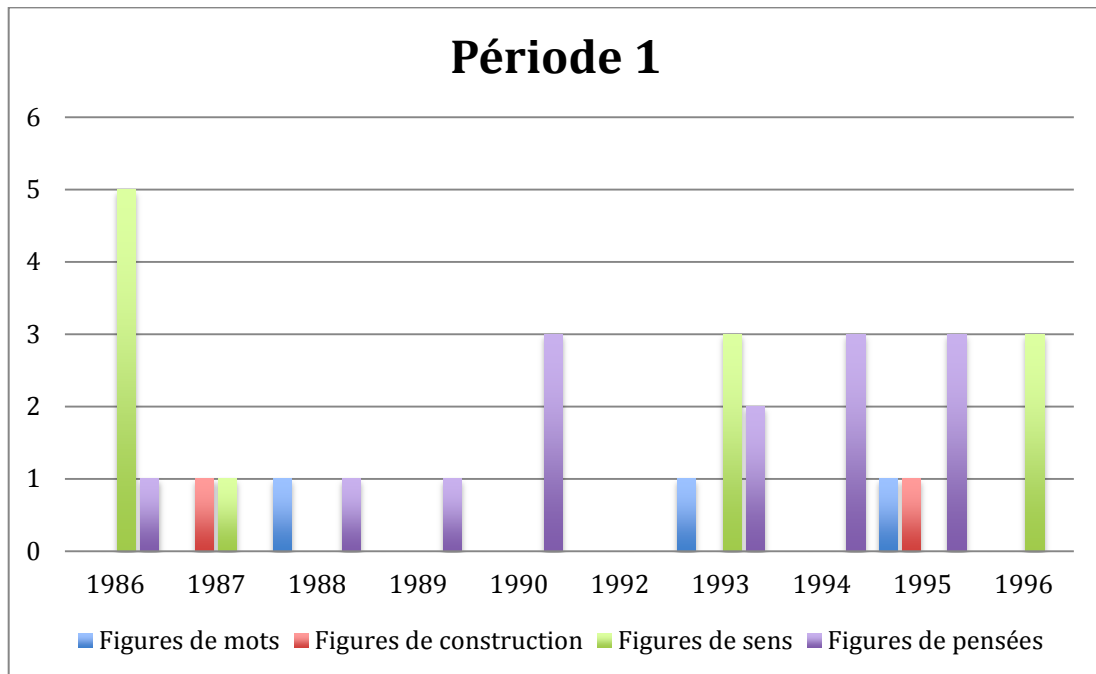
En revanche, les textes de la période 2 contiennent des énoncés « franhitien » : en 2008 et en 2011, Ahutoru Nui et Ngate Kaianu no Rapa l'emploient à quatre reprises (introduction d'un mot en français dans une phrase en tahitien). Tandis que les auteurs de la période 2 se contentent de disséminer ponctuellement des mots en langue française dans un vers en langue tahitienne, Papa Rai exploite la diversité du « franhitien » à des fins comiques jusqu'à en faire un élément incontournable de ses discours d'introduction.

Précisons que, passée l'introduction (la présentation) du chant, le jury du *Heiva* n'apprécie d'ordinaire pas le « franhitien » dans les *'ūtē 'ārearea*, d'autant plus que l'un des ses membres est spécialiste et garant de la qualité de la langue tahitienne. Ceci explique certainement sa rareté dans les chants comiques tandis que c'est l'un des procédés les plus usités dans les pièces de théâtre (section 7.2.3.1.)

	2008 – Ahutoru Nui	2011 - Ngate Kaianu no Rapa	2012 – Pupu Tuhaa Pae
1. Calque syntaxe tahitien-français (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	1. 'Ua ho'i fa'ahou maman te taote 2. E aha fa'ahou maman iti ē 3. Auē ho'i maman iti ē 4. Ie aha ahe ... tei te terera'a sous-marin	1. Allo noa 'oe 2. Mau'a noa ia galette 3. Puehu te piece o te vini 4. 'Aufau ta 'oe forfait e	Va noa tāua 'oa'oa partout,

7.3.2. Variable 2 : les figures stylistiques

L'analyse des figures de style appliquée au corpus des *'ūtē 'ārearea* de la Période 1 a permis de rendre compte d'un rapprochement entre elles et le style de l'auteur. Les énoncés sont répertoriés et classés par année et par type en Annexe 7.1. Le graphique ci-dessous permet de mieux considérer les figures de style de la Période 1 :



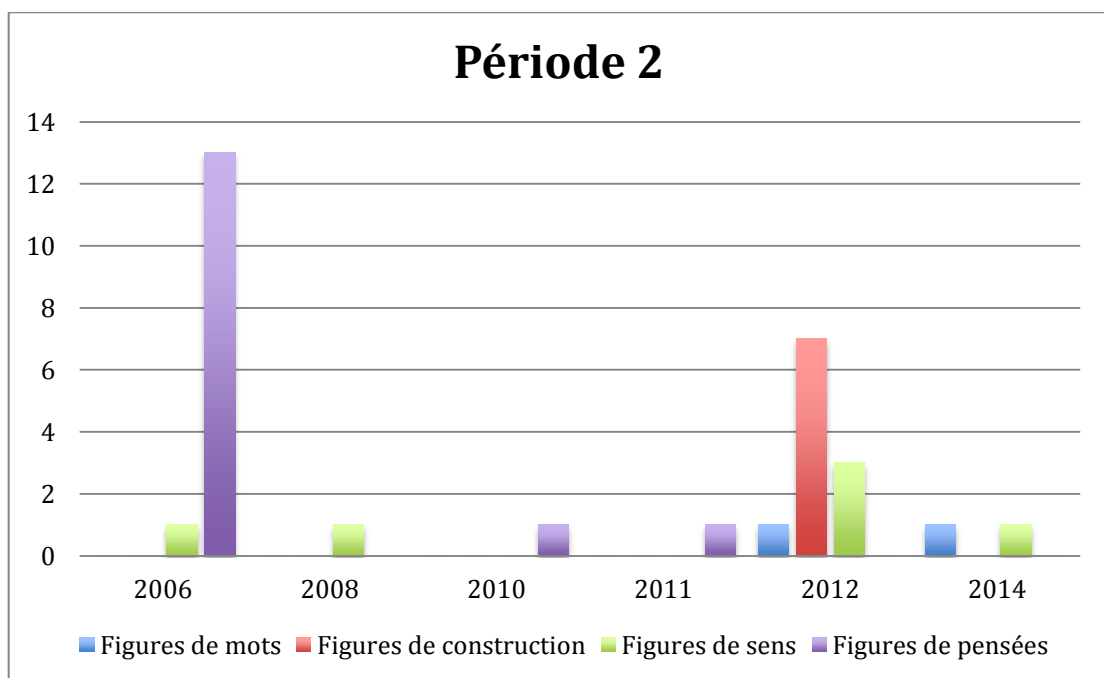
Période 1 : Figures de style

Notons dans un premier temps qu'il n'y a pas de figures de style en 1992 dans le chant comique du groupe Tamariki Oparo. L'interprète choisit les mimiques, les gestes et les jeux de scène pour faire rire. En revanche, les figures de style sont très productives sur les autres années. En 1986, 1993 et 1996, les auteurs (respectivement, Penina Itae-Tetaa Teikiotiu, l'auteur du groupe Rautea³⁴⁴ que nous pensons avoir été écrit en collaboration avec Papa Rai, l'auteur du groupe Tauraa Manureva) préfèrent les figures de sens. En 1988, 1989 et 1990 puis en 1994 et 1995, les figures de style se diversifient grâce à Papa Rai, principal protagoniste de ces années (auteur compositeur et interprète du groupe Tamarii Tipaerui (1988, 1989), Tamarii Papa Rai (1990) et Tamarii Rautea (1994 et 1995). Il semble préférer

³⁴⁴ Le style de l'écriture, les mots choisis dans ce *'ūtē 'ārearea* nous pousse à penser que Papa Rai était également en co-écriture avec l'auteur attitré de ce groupe. Nous n'avons malheureusement trouvé aucun témoin pour nous le confirmer.

les figures de mots et de pensées aux figures de sens. Par conséquent, il propose des moyens stylistiques plus variés que les auteurs des chants comiques de 1986, 1993 et 1996 qui favorisent davantage les figures de sens. Les années 1987 et 1993 sont des années charnières : en 1987, Penina Itae-Tetaa Teikiotiu Tere Ia passe le relai à Papa Rai de Tamarii Tipaerui puis en 1993, Papa Rai intègre le groupe Tamarii Rautea.

Les figures de style de la période 2 sont moins productives dans la période 2. Leur analyse montre qu'il y a une corrélation entre la thématique et le choix des figures de style. Pour exprimer par exemple le malaise dû aux conséquences du choix d'un mauvais époux, le groupe Tamariki Oparo a utilisé pas moins de cinq épiphonèmes³⁴⁵, deux gradations et quatre figures anti-phrastiques. En 2012, les figures de construction prédominent car le groupe Pupu Tuhaa pae compose avec des vers anaphoriques mettant en exergue la comparaison entre la ville de Paris et « Petit Paris » (surnom de l'île de Rurutu). De manière générale, l'obligation imposée par le règlement du concours qui consiste à insérer une morale à la fin du chant favorise l'utilisation d'épiphonèmes.



Période 2 : Figures de style

³⁴⁵ Formule sentencieuse qui désigne une opinion générale au début ou à la fin d'un texte.

7.3.3. Variable 3 : les expressions populaires.

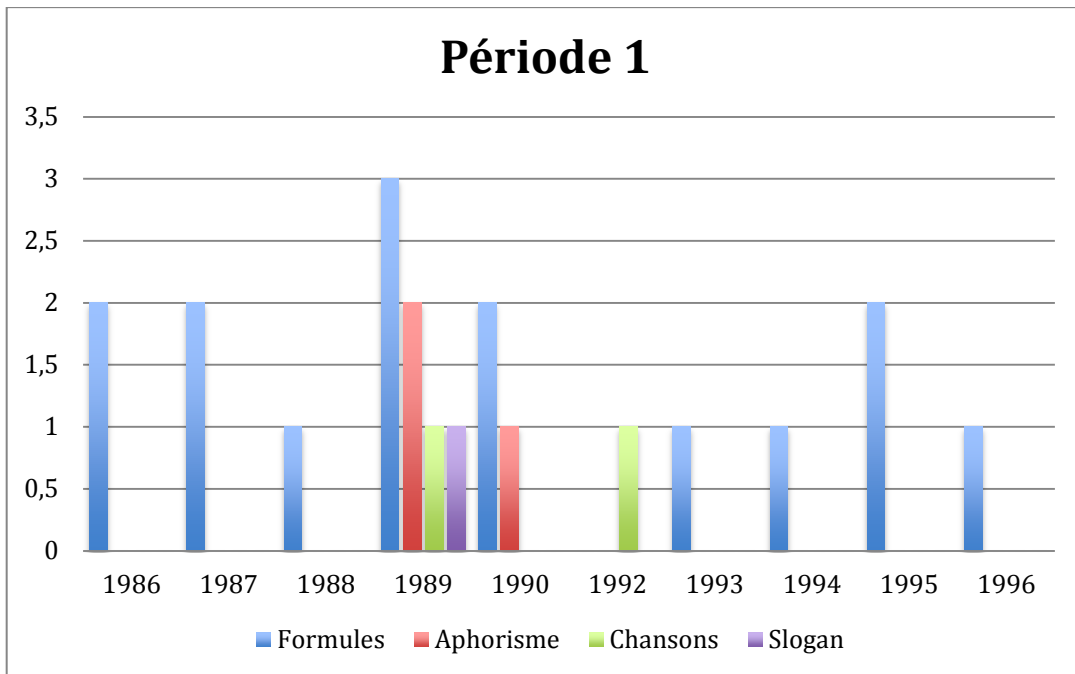
Parmi les expressions figées recensées par Gaston Gross (1996) - voir plus haut section 6.3.1.4 - , nous avons repéré les formules, les aphorismes, les extraits de chants, les slogans politiques et publicitaires dans les chants comiques de la période 1. Nous remarquons deux faits pertinents :

1. Dans tous les chants comiques, les expressions figées ou partiellement figées sont omniprésentes. Elles assurent l'adhésion du public en créant un *topos*, un « lieu commun » où l'on se reconnaît comme membre d'un groupe et où la sécurité affective est effective. Ces formules permettent la construction d'une identité populaire collective.

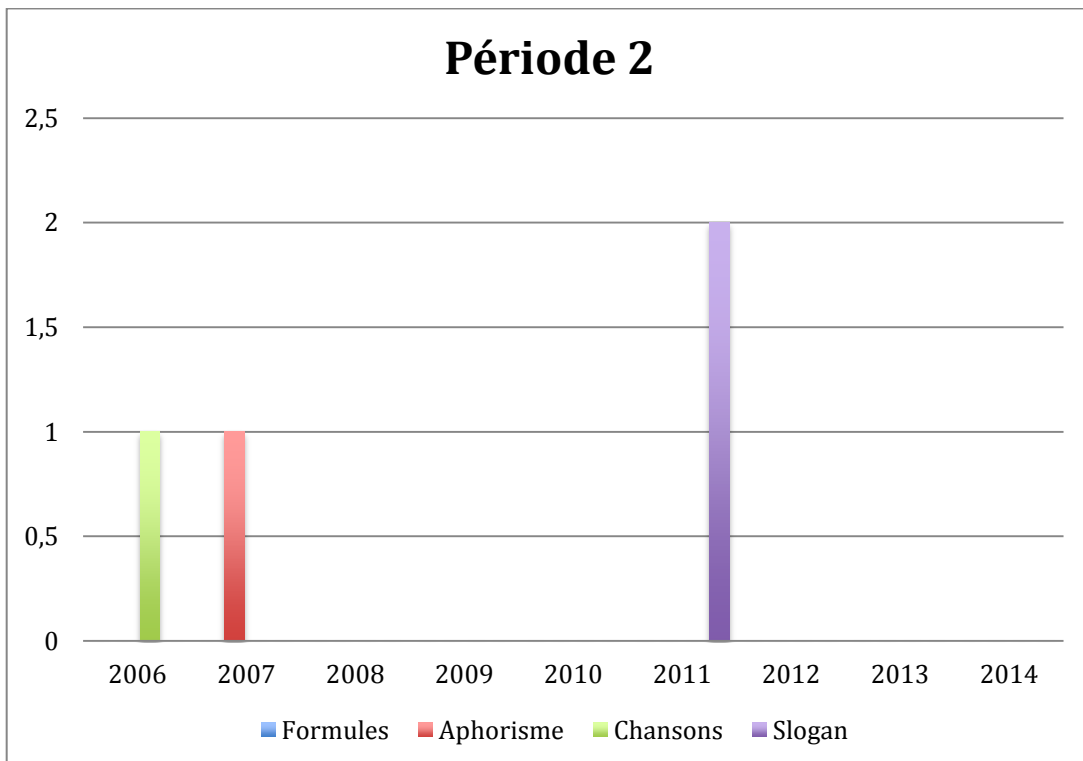
2. Les expressions sont souvent en rapport direct avec l'environnement naturel, social et économique de l'auteur. Le contexte situationnel influe sur leur utilisation.

La période 1 (1986 à 1996) ne rescence que les onomatopées comme figures de mots dans les *'ūtē 'ārearea*. Le jeu sur la matérialité des mots grâce aux figures de style n'intervient en tahitien qu'en 2012 et 2014 grâce à des auteurs comme Voltina Roomataaroa Dauphin et Patrick Amaru. Il faut croire que les auteurs issus du monde de la danse utilisent volontiers les figures de mots, les figures de construction et les figures de pensée tandis que les auteurs qui ne participent qu'au concours de chants traditionnels, imprégnés depuis leur jeune âge des expressions populaires de la tradition orale, préfèrent faire rire avec les seules figures de sens.

Remarquons néanmoins lors de la période 2 la baisse significative de l'utilisation des expressions au profit d'une simple narration. Le comique de situation prend le pas sur le comique des mots, les faits sur les faits de langue. La langue française s'immisce également dans les *'ūtē 'ārearea* grâce aux formules téléphoniques et de bienvenue des hôtesses sur les avions (en 2011, le groupe Ngate kaianu no Rapa chante « vous êtes sur le répondeur du... votre ligne a été coupée » et la prestation audiovisuelle de Pupu Tuhaa Pae en 2012 met en scène deux interprètes souhaitant la bienvenue aux passagers en anglais, en français et en tahitien). Tous les énoncés sont recensés dans l'annexe 7.3.



Période 1 : Les formules, les aphorismes, les chansons et les slogans



Période 2 : Les formules, les aphorismes, les chansons et les slogans

7.4. Synthèse du chapitre 7

L'étude de la caractérisation des chants comiques traditionnels de 1986 à 2014 dans le cadre du *Heiva* de Tahiti révèle le génie d'une personnalité culturelle aujourd'hui disparue : Papa Rai. La richesse de son style le distingue des autres auteurs et permet de comprendre le pourquoi de sa renommée. La période 2 établit une reconnaissance officielle des auteurs de *'ūtē 'ārearea* grâce au prix du meilleur auteur des chants traditionnels. Cette distinction changera certainement la manière de penser et d'écrire le comique des chants traditionnels en incitant les auteurs à utiliser également toutes les possibilités qu'offre l'écrit, dont le jeu sur les signifiants.

CHAPITRE 8 : Analyse des pièces de théâtre

8.1. Dimension 1 : caractérisation

Dans les années 1960-1970, les personnages de Papa Penu et Mama Roro sont devenus populaires via la diffusion de saynètes à la télévision. Lorsque Maco Tevane décide de mettre en scène les comédies *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* et *Te huno'a mana'o-'ore-hia* à la Maison des Jeunes - Maison de la Culture (MJMC), les Tahitiens s'y précipitent pour voir ceux qui les font déjà rire dans leur foyer. Néanmoins, le comique des pièces de théâtre en langue tahitienne connaît véritablement son apogée à la fin des années 1980 grâce au dramaturge John Mairai. Les pièces *E'ita ia* (Le refus) jouée en 1989 et *Te Manu tāne*³⁴⁶ (Monsieur l'Oiseau) en 1992 à l'Office Territorial d'Animation Culturelle (ancienne Maison des Jeunes - Maison de la culture) attirent même les habitants des districts les plus éloignés de Papeete qui se déplacent en « truck³⁴⁷ » vers la capitale de Papeete pour venir acclamer ces comédiens. Encore une fois, grâce aux bandes annonces de la télévision, ces pièces connaissent un engouement populaire avant le début des représentation sur scène³⁴⁸.

8.2. Dimension 2 : contenu

8.2.1. Personnages

Les personnages de la pièce de Maco Tevane sont au nombre de quatre : Papa Penu, Mama Roro, Papa Tetu et Taote. Nous retrouvons le couple mythique « Papa-Mama » des chants comiques traditionnels ainsi que « Taote », le médecin métropolitain. John Mairai quant à lui met en scène trois fois plus de personnages, le rôle principal incombant à une mère de famille qui essaie de gérer au mieux les problèmes de ses enfants. Ces personnages sont plus complexes, en lien direct avec les problématiques des années 1980-1990 : la famille élargie, la perte de l'identité culturelle, le mariage franco-tahitien, un couple en proie à de multiples séparations...

³⁴⁶ Adaptation de la pièce *Le bourgeois gentilhomme* de Molière

³⁴⁷ Transport en commun

³⁴⁸ Entretien informel avec John Mairai le 20 février 2014.

PERSONNAGES			
<i>Te pe'ape'a hau 'ore 'o Pāpā Penu 'e Māmā</i> <i>Rōrō</i>		<i>E'ita ia</i>	
Papa Penu	Mari de Mama Roro	Heifara Vahine	Matriarche
Mama Roro	Femme de Papa Penu	Ruta	Fils ainé, Mari de Vahine
Taote	Médecin de famille	Vaita	Fils de Heitara vahine
Papa Tetu	Voisin du couple	Tihoti	Fils de Heitara vahine
		Fanny	Fille de Heitara vahine
		Roti	Fille de Heitara vahine
		Mareto	Ami de Tihoti
		Mairai	Petit-fils de Heitara vahine
		Vahine	Femme de Ruta
		Miri	Promise de Ruta
		Commandant Jean- François Le Piteux	Fiancé de Fanny
		Tino tāne	Père de Miri
		Tino vahine	Mère de Miri

8.2.2. Thèmes abordés

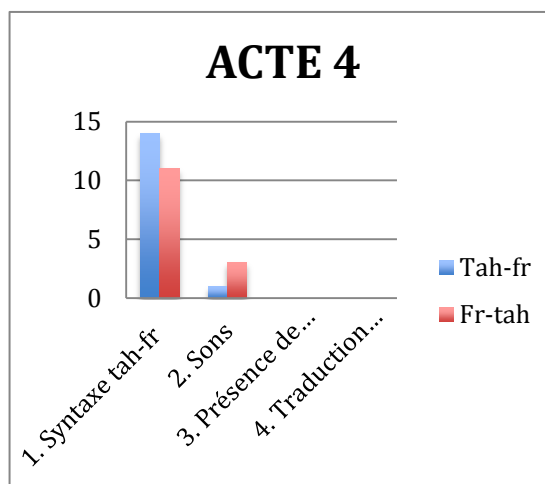
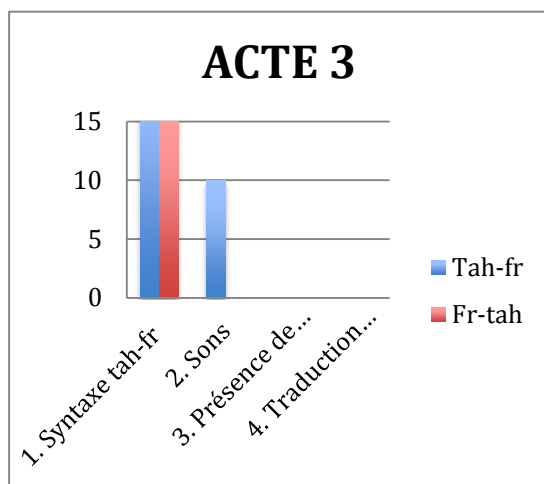
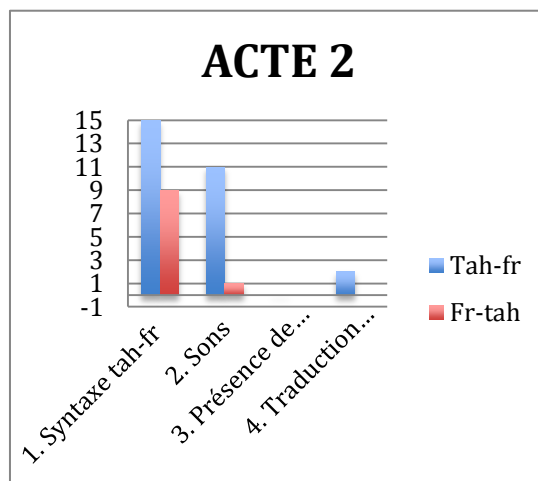
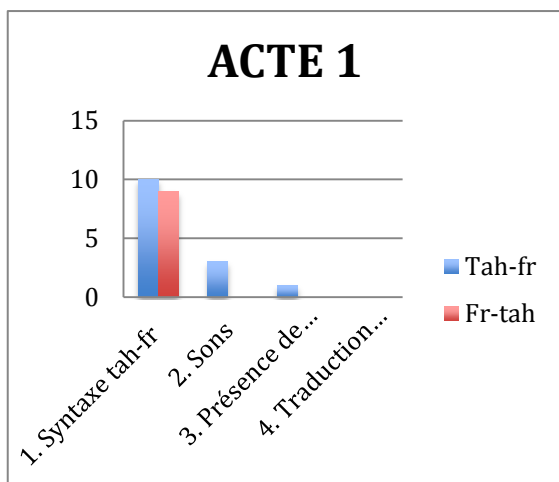
La thématique principale de la pièce de Maco Tevane porte sur la vie conjugale d'un couple tandis que celle de John Mairai met en scène les difficultés rencontrées par une famille tahitienne. Deux thèmes sont néanmoins communs aux deux pièces : le place du *Pōpa'a* (Blanc) dans la société tahitienne, et la vie de couple. Notons que ce dernier est omniprésent dans les chants comiques traditionnels.

8.3. Dimension 3 : forme

8.3.1. Variable 1 : le « franhitien ».

Nous avons recensé dans les tableaux suivant la fréquence et le type de mélange du français-tahitien, les énoncés étant répertoriés en annexe 8.1.

TE PE'APE'A HAU 'ORE O PAPA PĒNŪ 'E MĀMĀ RŌRŌ

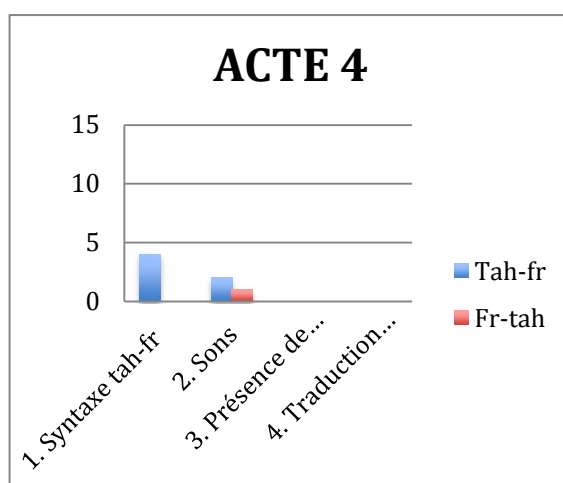
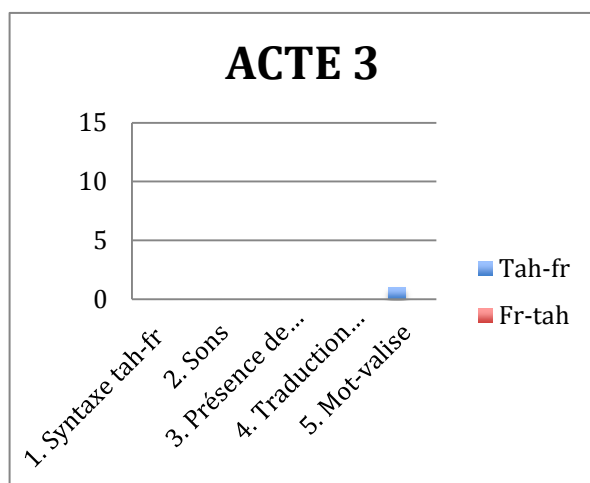
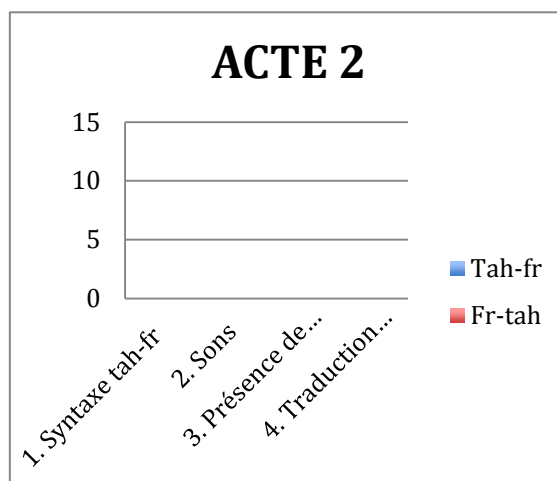
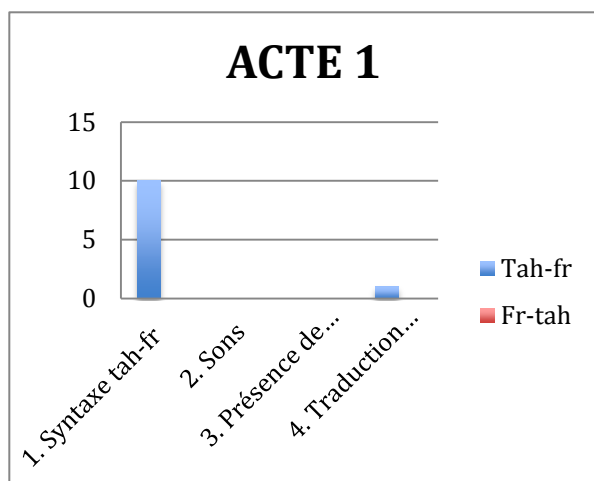


Dans la pièce de théâtre de Maco Tevane, le « franhitien » se situe surtout dans le calque de la syntaxe du tahitien en langue française ou du français en langue tahitienne et l'introduction d'un mot français ou tahitien dans un énoncé de l'une ou de l'autre langue (Acte 1 : 10 – 9 ; acte 2 : 15 – 9 ; acte 3 : 15 – 15 et acte 4 : 14 – 11). La grande majorité de

ces énoncés intervient lorsqu'il y a un échange verbal entre les trois tahitiens et Taote, le médecin français. Il en est de même pour le calque du français en langue tahitienne que Taote utilise lorsqu'il communique avec les trois protagonistes. Nous pouvons avancer que le mélange des deux langues ne survient que pour des raisons pratiques, à des fins de communication.

En revanche, la prononciation incorrecte des sons du français s'entend surtout dans l'acte 2 et 3 entre Papa Penu et Mama Roro, lorsqu'ils se disent leur amour ou lorsqu'ils s'insultent. Le « franhitien » est un moyen pour mettre en relief les mots-clés comme salousie pour « jalousie », impéchile pour « imbécile », ché t'aime pour « je t'aime » et binal pour « pinard ».

E'ITA ÌA



Dans la pièce de John Mairai, il y a très peu de « franhitien ». Seuls les personnages de Ruta et Vahine, lors de leurs disputes conjugales ou Miri, lorsqu'elle interpelle Vaita pour lui dire son amour, l'utilisent. Comme dans la pièce de Maco Tevane, les relations conjugales sont le lieu privilégié de ce mélange. Les petites attentions, les petits mots de la langue française sont perçus comme des moyens d'expression de l'amour entre un homme et une femme, des mots qui, par pudeur, ne se disent pas en tahitien.

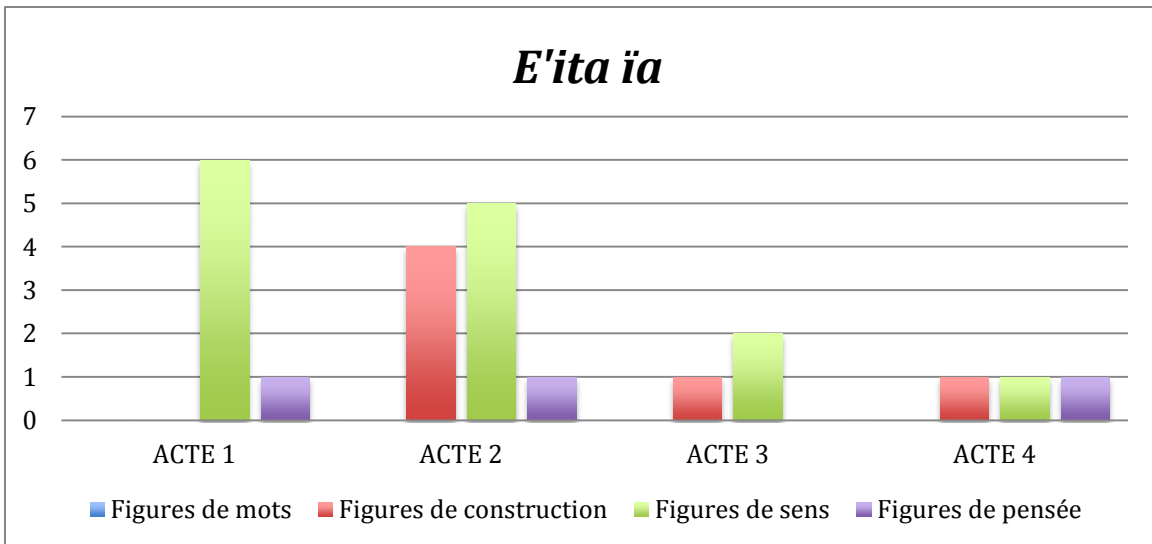
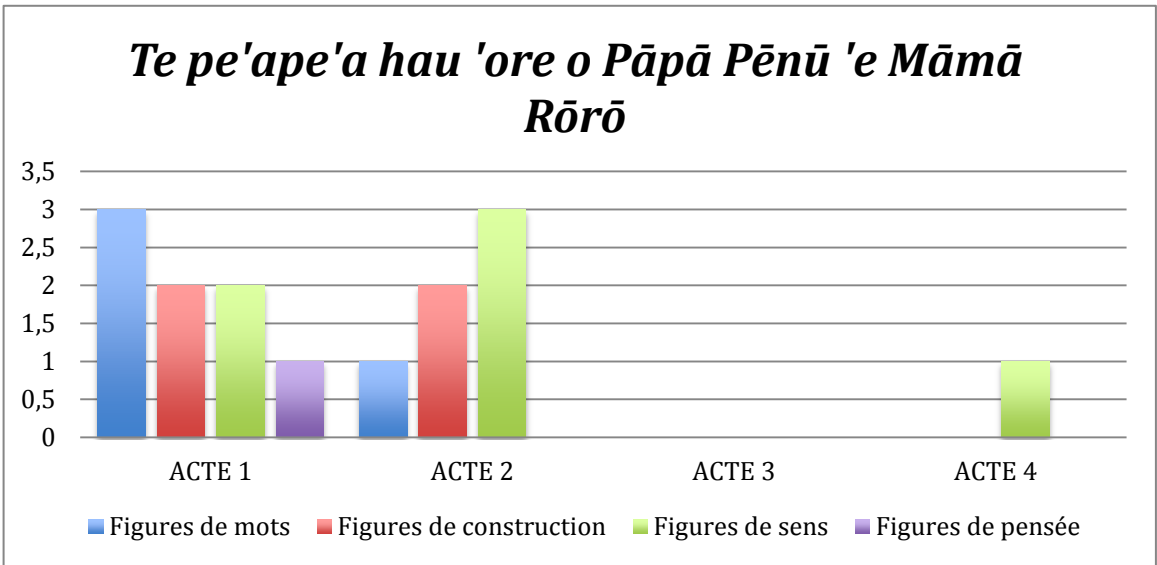
Le mot-valise « vieillure » (vieillesse – usure) de l'acte III ressemble à « cuisident » (cuisinier – président) du discours d'introduction de Papa Rai en 1989. L'association des deux mots renvoie à une relation de cause à effet pour le premier tandis que le deuxième démontre une méconnaissance des règles de vocabulaire en langue française. De quelque manière que ce soit, ces mots fabriqués sont allusifs et renvoie à un nouveau sens composé, qui provoque le rire.

Comme dans la pièce de Maco Tevane, certains énoncés sont le produit du mélange du tahitien et du paumotu (une autre langue polynésienne³⁴⁹). L'introduction d'un mot d'une autre langue dans une langue source n'est pas réservée au « franhitien ». Cette pratique existe déjà et sert à la valorisation d'un mot ou d'une idée.

8.3.2. Variable 2 : les figures de style

Les graphiques ci-dessous laissent apprécier les figures de style dont les énoncés sont répertoriés en annexe 8.2.

³⁴⁹ Fanny, dans l'acte I dit "moi, j'aime les gens civilisés, 'eiaha te *kaina*", qui veut dire "je n'aime pas les gens du cru". Dans l'acte III, elle dit aussi "tā 'outou, te *kai* noa", qui veut dire "vous ne faites que manger".



Les figures de style sont concentrées sur les deux premiers actes. Grâce à cette structure macrostructurelle, le spectateur est d'entrée de jeu plongé dans le rire. Notons que la pièce de Maco Tevane est la seule à contenir des figures de mots créées avec des mots en français :

Acte 1 et 2 :

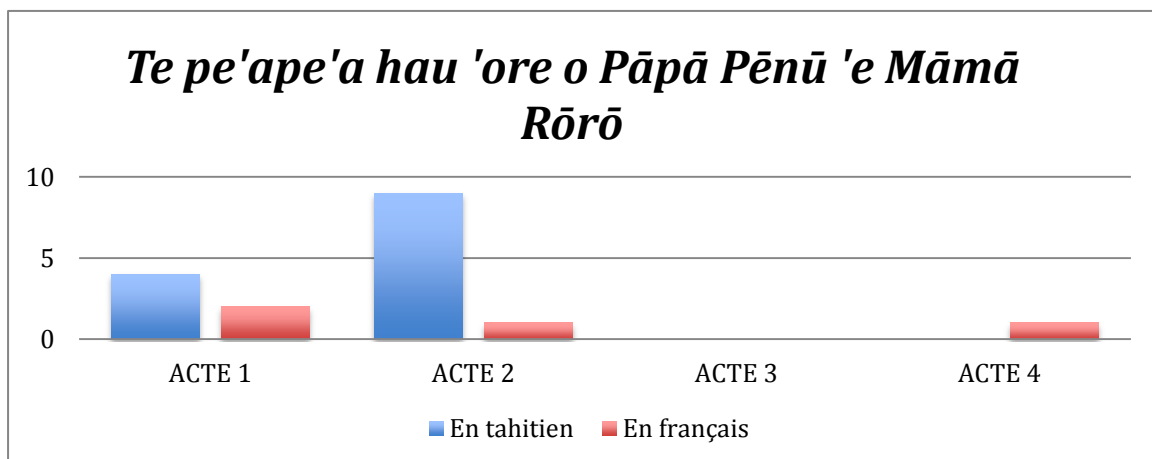
1. « Mince alors à Mama Roro » pour décrire Mama Roro (antanaclase)
2. « Il est bon d'Avignon » pour désigner les bonnes choses (calembour)
3. « Acassion, atassion » pour dire « attention » (kakemphaton)

1. « 'Ua zizou ana'e » pour dire « bisou » (calembour)

Ces figures de mots sont issues du « franhitien » et s'en servir pour fabriquer du comique revient à être conscient de la matérialité des mots propre à la tradition de l'écrit. Notons toutefois que la pièce *E'ita ïa* n'en contient pas et que les figures de sens semblent être privilégiées dans l'expression du comique. Par conséquent, dans cette dernière pièce, les « faiseurs de rire » s'inscrivent davantage dans une tradition du transfert sémantique du sens littéral d'un mot à son sens figuré.

8.3.3. Variable 3 : les expressions populaires

Les expressions populaires sont classées en deux catégories : en langue tahitienne et en langue française. Elles sont répertoriées dans l'annexe 8.3. Considérons leur occurrence dans les graphiques ci-dessous :



Les expressions populaires sont regroupées dans les deux premiers actes. À l'instar des énoncés en « franhitien » et des figures de style, elles rendent compte d'une macrostructure qui privilégie le comique au début des pièces de théâtre. Les expressions populaires sont souvent des métaphores, des anaphores ou des antithèses. Elles se confondent avec les figures de sens et participent à doubler le plaisir du rire. Notons que l'expression *e au te moa rari pape* fait rire bien qu'elle soit une traduction quasi-littérale de « espèce de poule mouillée ». De ce fait, les spectateurs qui comprennent cette expression en français la transposent en tahitien pour aboutir à la même image : la crainte du mari face à son épouse autoritaire. Dans ce cas précis, on peut parler de transfert de sens d'une langue à une autre.

Par ailleurs, les quelques expressions en langue française font partie du patrimoine du comique de nos jours :

- « Y en a marre » par exemple que l'on retrouve dans la pièce *E'ita ia* est une expression qui fait écho à la pièce de Maco Tevane.
- « Il est bon d'Avignon » est une expression qui désigne toutes les choses ou les situations positives.
- « C'est la vieillure » est un mot valise qui permet de se moquer des erreurs de l'autre.

En tout état de cause, la manière de dire le comique dans une langue évolue en fonction du contexte linguistique (contact avec une autre langue par exemple). Dans le cas des deux pièces de théâtre de notre corpus, elle se nourrit de facteurs linguistiques exogènes pour proposer un rire plus diversifié et riche.

8.4. Synthèse du chapitre 8

La télévision a été un formidable outil de promotion des comédies *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* et *E'ita ĩa* auprès de la population tahitienne. Les gens se déplaçaient de lieux parfois très éloignés de la capitale pour voir ces deux pièces de théâtre et en rire à la Maison de la Culture. Deux personnages types sont communs aux deux pièces : le couple « Papa – Mama » et le *Pōpa'a* (Blanc) induisant comme thèmes la relation entre deux conjoints et celle entre les Tahitiens et les Français. En revanche, la manière de dire le comique diffère légèrement d'une comédie à une autre : le « franhitien » par exemple est avant tout un moyen de communication entre le couple « Papa Penu-Mama Roro » et Taote, dans la pièce de Maco Tevane. Ensuite, il est le moyen d'expression des sentiments amoureux entre nos deux protagonistes lorsque les us et coutumes tahitiens ne le permettent pas. Ce n'est d'ailleurs que cette fonction du « franhitien » que John Mairai retient pour sa pièce *E'ita ĩa*.

Les figures de style, qui se confondent souvent avec les expressions populaires, sont très présentes dans les deux premiers actes, un choix stratégique qui permet aux spectateurs de rire dès le lever du rideau. Si les figures de sens sont omniprésentes, elles s'inscrivent dans une tradition de la « manière de dire » décrite dès le XIX^{ème} siècle par les premiers navigateurs Européens.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

La superposition de l'étude des chants comiques traditionnels et des comédies de notre corpus conduit à la reconnaissance de types traditionnels omniprésents : le couple Papa – Mama et le *Pōpa'a* (Blanc). Si les figures de sens prédominent dans les deux types de supports, on ne peut nier la tendance qui consiste à utiliser des « manières de dire » plutôt usitées dans la tradition de l'écrit. Il faut effectivement admettre que de nos jours, les auteurs de *'ūtē 'ārearea* sont de plus en plus tentés d'utiliser des jeux sur la matérialité du signifiant pour s'exprimer, parfois au détriment d'expressions populaires en tahitien qui constituaient souvent les ressorts du comique ancien. Ces dernières supposent une pratique régulière de la langue. Or, le code langagier qui passe pour être le moyen de communication des Tahitiens devient le « franhitien ». Peut-être entendrons-nous exclusivement, dans un proche avenir, des expressions issues de ce mélange français-tahitien, relatives à des thèmes propres à la société contemporaine de Tahiti.

PARTIE IV : Résultats de l'analyse sémiolinguistique des corpus d'étude.

Deux chapitres composent cette quatrième partie qui a pour principal objectif l'analyse sémiolinguistique des corpus d'étude. Le chapitre 9 s'appuiera sur les *'ūtē 'ārearea* pour tenter de définir les caractéristiques qui leur sont propres. Dans un premier temps, nous exposerons les macrostructures des énoncés disjoncteurs du rire qui se dégagent des chants comiques de la période 1 et 2. Puis sera déterminé, grâce aux méthodologies de Joseph Courtès, Catherine Kerbrat-Orecchioni et Patrick Charaudeau, comment s'exprime le comique dans les *'ūtē 'ārearea*.

Le chapitre 10 fera de même avec les pièces de théâtre choisies, le but étant d'identifier un héritage ancestral du rire volontaire en superposant les résultats d'analyse du corpus de recherche.

CHAPITRE 9 : Analyse sémiolinguistique des *'ūtē 'ārearea*.

9.1. Macrostructure des énoncés du rire.

Nous entendons par « macrostructure des énoncés disjoncteurs du rire » l'organisation structurelle des *'ūtē 'ārearea* dans laquelle s'insèrent les « vers du comique ». Il s'agit de déceler le ou les réseaux systémiques qui préparent le spectateur à l'arrivée du mot ou de l'expression déclencheurs de rire. Deux macrostructures se dégagent des *'ūtē 'ārearea* :

1. À l'instar du modèle actanciel où la quête de l'objet mène au dénouement de la situation-problème, les vers disjoncteurs sont libérateurs du rire, à la fin du chant, au vu d'une situation souvent cocasse. Les actants sont posés de manière à mettre en place les conditions favorables à l'émergence du comique : le sujet (par exemple, dans le *'ūtē lauréat* de 1986, le personnage type traditionnel du comique est « Papa »), l'objet (la quête du bonheur), le destinataire (Papa lui-même), le destinataire (le couple Papa et Mama). De manière générale, il n'y a pas vraiment d'opposants hormis les obstacles situationnelles que doit affronter le sujet (les bruits de la nuit, la peur, etc.)

2. Un modèle itératif où les vers fonctionnent par couple, le premier posant les conditions favorables au rire, le deuxième contenant les mots du rire. Cette organisation systémique possède l'avantage de faire rire de manière continue, du début à la fin du chant. L'enchaînement des unités sémiques assure en effet l'isotopie du rire. Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles Papa Rai était reconnu dans ce milieu, comme un des seuls auteurs, si ce n'est le seul, à user de cette technique. Son style en tant que créateur du rire se caractérise par cette organisation particulière des énoncés comiques.

9.2. Microstructure sémio-linguistique des énoncés du rire

Pour traiter les données qualitatives des chants *'ūtē 'ārearea*³⁵⁰, il était indispensable d'user de manière simultanée des trois méthodologies (celle de Joseph Courtès, de Catherine Kerbrat-Orecchioni et de Patrick Charaudeau) pour l'étude de chaque énoncé comique. Rappelons que le but de la recherche est d'extraire un contenu sémique issu du travail interprétatif du récepteur, « symétrique du surplus de travail productif qu'exige l'encodage » par l'émetteur (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 5). Par conséquent, nous avons d'abord relevé les vers disjoncteurs du rire, en dépit du caractère aléatoire et supputatif que peut revêtir notre démarche. Ensuite, ces derniers ont subi l'analyse sémiolinguistique développée par les auteurs pré-cités afin de définir le statut des énoncés indispensables à la fabrication du rire dans les *'ūtē 'ārearea*.

9.2.1. De l'implicite dans l'explicite

9.2.1.1. Le phonème /k/.

Hormis les injures, les énoncés comiques, propres et littéraux, sont rares voire inexistant dans les *'ūtē 'ārearea*. Sans doute subsiste-t-il une corrélation entre le plaisir de rire et le degré d'implication des contenus sémantiques. Le cas rare du *'ūtē 'ārearea* de Tamarii Rautea en 1996 renvoie toutefois à un procédé qui permet le rire grâce à un signifiant dénoté :

V4 : *Rave rahi tō'u pāra'ura'a* (J'ai souvent gratté des tickets de jeu)

V5 : *Tano noa i te tano kokone* (Je ne gagne que de petits gains)

L'absence de connecteur logique suppose la prise en charge de l'enchaînement sémique par le sujet spectateur, le vers 5 se rattachant au vers 4 par un lien d'opposition. L'itération du mot *tano* (recevoir) associée à l'emploi du mot *kokone* (petit) issu de la langue paumotu³⁵¹, met en exergue ce vers 5 déclencheur du rire. Si *tano* peut amorcer des ramifications sémantiques vers les expressions populaires comme *tano i te pō'ara* ou *tano i te pākara* en langue paumotu (recevoir une gifle), le mot *kokone* (petit) dénote et ne renvoie

³⁵⁰ Annexe 8

³⁵¹ Langue polynésienne des Tuamotu

qu'à son sens propre et littéral. À vrai dire, l'emploi du phonème /k/ par son caractère occlusif peut rendre la prosodie du mot risible s'il renvoie à des préjugés ou des représentations que l'on se fait de l'autochtone des îles Tuamotu (revoir les épithètes homériques de la section 2.4.1.). Autrement dit, si le fond sémantique ne fait pas rire, la forme du signifiant, elle, peut renvoyer au risible.

9.2.1.2. Les injures.

Dans le *ūtē lauréat* de 1992 écrit par Pierrot Faraire, le co-texte (environnement verbal : isotopie de la dispute), le paratexte (présence des didascalies donnant des indications sur la mise en scène d'une dispute) et le contexte (découverte d'une relation extra-conjugale) donnent lieu au vers 16 à l'énonciation d'injures. Le rire naît de la reproduction d'une réalité dans laquelle se reconnaissent plusieurs Tahitiens. Par ailleurs, ces données conjuguées engendrent un comique grossier dont certains spectateurs férus de *'ūtē 'ārearea* sont souvent friands.

1992 :

VI6 : Ne'one'o, veoveo, piropiro (mauvaises odeurs)

Cela étant, le comique d'un mot injurieux peut également renvoyer à la multiplicité sémique d'un signifiant, auquel cas, il devient un énoncé implicite. En définitive, dans les *'ūtē 'ārearea*, le comique induit toujours, à des degrés divers, de l'implicite.

9.2.2. Les procédés formels de fabrication du rire.

9.2.2.1. Les onomatopées allusives.

Dans les *'ūtē 'ārearea* de 1988 de Tamarii Tipaerui, de 1992 de Tamariki Oparo et de 1993 de Tamarii Rautea, les onomatopées font la part belle au rire. En 1988 par exemple, elles renforcent le statut de l'anti-héros Tihati lorsqu'elles expriment le bruit que fait sa roue crevée en traversant la ville de Papeete. Ce sont bien des déboires de ce personnage que le public du *Heiva* rit, les malheurs de l'autre étant des objets risibles.

1988 :

V13 : *Tiriri, tarara te huirā Tihati ē* (la roue de Jacques fait criii)

En 1992, l'onomatopée « aiaia » renvoie à la douleur ressentie par Papa sous les coups de Mama pendant leur dispute et vice-versa. L'anesthésie momentanée du cœur semble de mise pour provoquer le rire, surtout dans un pays où la violence conjugale fait souvent débat. L'enchaînement sémique mène à la portée morale sur laquelle doit reposer le *'ūtē 'ārearea* selon les critères d'évaluation du concours. L'onomatopée est usitée comme moyen satirique pour provoquer le rire.

1992 :

V8 : *'Ua parauhia « aiaia »* (on entend ouille, ouille, ouille)

En 1993, elle représente le bruit de la ponte des œufs de tortue dans une histoire rocambolesque où cet animal figure la tentation extra-conjugale.

1993 :

V17 : *Fa'atiriri, fa'atarara* (clap, clap, les œufs de tortue sont pondus)

V18 : *Puehu hānoa te huero* (les œufs se dispersent partout)

Par ailleurs, les onomatopées (perception auditive) procèdent comme les tropes (perception visuelle) dont la force sémique ancre les procès dans un rapport plus sensible. Elles sont des mots qui renvoient au bruit puis permettent à la pensée de prendre le dessus pour alimenter l'imagination et provoquer le rire. Pour autant, les sujets rians doivent absolument partager la signification de chaque onomatopée qui est un sème culturel (les Français par exemple les entendent et les transcrivent différemment) pour créer une connivence entre eux.

9.2.2.2. Les expressions figées et les figures de style.

L'utilisation des slogans publicitaires dans le comique se justifie par l'intentionnalité ultime qui est de faire rire un nombre important de personnes. Connus de la population

tahitienne grâce à la télévision, ces énoncés fédèrent les récepteurs lors de la prestations des chanteurs de *'ūtē*. Tel est le cas en 1989 lorsque le groupe de Papa Rai, suite à l'installation de la grande surface commerciale Euromarché à Tahiti en 1987, commence par :

1989 :

V1 : *Euromarché, marū roa* (chez Euromarché, tout est accessible, tout est facile)

Ce slogan est une allusion intertextuelle (renvoi à la publicité) toute gratuite du reste, qui a pour valeur sémique le pouvoir d'achat des Tahitiens. Bref et simple, facile à retenir, il enchaîne ensuite sur l'isotopie économique qui consiste à dire que tout est à bas prix, et notamment la bière Hinano³⁵². Les slogans sont des lieux communs, des *topoi* où les gens d'une communauté peuvent se retrouver et se reconnaître. L'adhésion du plus grand nombre est un point important pour le rire.

La mise en garde par l'expression partiellement figée *ha'apa'o maita'i i/iā...* (littéralement : garde bien, prends garde au/à...) occupe aussi une place privilégié dans l'expression du comique tahitien. C'est surtout que le co-texte (environnement verbal) peut abandonner au vers suivant la tâche de déclencher le rire notamment par des procédés logiques qui s'inscrivent dans l'incohérence insolite (Charaudeau, 1995 : 26). En 1989 par exemple, en dépit de l'absence d'un connecteur logique dans le *'ūtē 'ārearea* de Tamarii Tipaerui, on devine le lien causal qui rattache les vers 21 et 22, deux mondes certes différents (croyances anciennes – croyances chrétiennes) mais unis dans un syncrétisme harmonieux.

1989 :

V21 : *Ha'apa'o maita'i te tupapa'u* (prends garde aux corps des défunts - glissement sémantique vers « esprits, fantômes » -)

V22 : *Tamaiti tenā nā Tātani ē* (ce sont les fils de Satan)

Notons aussi que le vers suivant propose toujours en préliminaire une expression métaphorique qui reprend une propriété de l'objet en question. Par exemple, en 1990, la

³⁵² Bière locale

« bière locale Hinano » devient un « objet qui expulse tout le temps », une allusion référentielle à l'excrémentiel.

1990 :

V27 : *Ha'apa'o maita'i te pia Hinano* (prends garde à la bière Hinano)

V28 : *Tao'a tūra'i hānoa ē* (c'est quelque chose qui expulse, ça produit des gazs)

Le co-texte verbal rappelle les procédés utilisés dans les *piri* (devinettes), la propriété de l'objet se révélant par un mot générique (ici, *tao'a*, - chose - suivi d'un qualifiant inscrivant le procès *tūra'i* – expulser - dans l'itératif rendu par l'adverbe auxiliaire *hānoa*). Dans les vers 23 et 24 du même *'ūtē*, la mise en garde aboutit à une allusion excrémentielle qui provoque le rire. Par la synecdoque *'oroī* (capsule) pour désigner la bouteille de bière, on termine sur l'assertion qui consiste à dire que le trop plein d'alcool donne lieu à des *pō'ō'ā* (bruits) dûs aux flatulences qui surviennent durant la nuit.

1990 :

V23 : *Ha'apa'o maita'i tenā 'ōroī* (prends garde à la capsule de bière)

V24 : *Pō'ō'ā noa i te pō ē* (elle clape la nuit)

Les vers disjoncteurs du rire dans le *'ūtē 'ārearea* de 1993 contiennent quant à eux des lexèmes marqués par l'implicite. Après la mise en garde *ha'apa'o maita'i*, chaque lexème renvoie à des non-dits qui ne se révèlent que si le récepteur partage avec la communauté un lieu commun spécifique : les *topoī* culturels (développé en section 9.2.2.5.). Par exemple, la tortue représente la femme tentatrice du moins, qui ne peut mettre au monde (ici, pondre) que de petits diabolins, à l'image même de la mère et du père (ce dernier étant mis en garde dans le chant).

1993 :

V15 : *Ha'apa'o maita'i te huero* (prends garde aux œufs - de tortue -)

V16 : *Fanau'a ti'aporo tō roto* (les petits du diable sont à l'intérieur)

En 1995, une autre manière de dire le rire s'inscrit dans les énoncés. On parle de rapport « signifiant-signifié », typique des jeux de mots comme les calembours, qui ici renvoie à une allusion sexuelle (capote pour jack pot)

1995 :

V9 : *Ha'apa'o maita'i te paraura'a* (prends garde à ta prononciation)

V10 : *Capote-roa-hia Taihoa* (tu risques de dire « capote » à la place de jack pot, Taihoa)

L'interdiction dans les expressions partiellement figées tient aussi une place privilégiée dans le comique. En 1992, 1993 et 2006, les classèmes aboutissent à l'injonction grâce au terme prohibitif *'eiaha* (ne ... pas). Dans l'énoncé ci-dessous par exemple, l'isotopie de la dispute finit sur l'interdiction de la violence conjugale, conforme à ce qui est attendu des *'ūtē 'ārearea* au *Heiva*. L'environnement verbal de *'eiaha*, par la formule interrogative *Pāpā, e aha tō 'oe* (Papa, qu'est-ce qui te prend), traduit le moment de répit où la pensée s'impose aux actes afin de se remettre en question. La locution elliptique *nā ria* pour *nā reira* (littéralement, comme ça) dans le vers « Papa, qu'est-ce qui te prend, ne fais pas comme ça à Mama » renvoie à l'enchaînement macrostructurel du *'ūtē*.

1992 :

V20 : *Pāpā, e aha tō 'oe, 'eiaha na ria iā Māmā* (Papa, qu'est-ce qui te prend, ne fais pas ça à Mama)

En revanche, dans le *'ūtē* de 1993, le terme de prohibition *'eiaha* trouve une alternative à l'interdiction formulée dans le vers suivant. Par exemple, dans les vers 9 et 10, Mama, dans un excès de jalousie, s'adresse à Papa en lui disant de ne pas regarder les « tortues » qui sont allongées sur la plage mais de la contempler, elle. Aux vers 19 et 20, on assiste cette fois-ci à un enchaînement paradoxal incohérent, les deux mondes sémiques mis en relation (œufs de tortue - ballons) étant absolument étrangers l'un à l'autre. Ces deux énoncés sont des constituants de la phase conclusive du *'ūtē*, laissant une note incongrue et inattendue au final, qui provoque le rire.

1993 :

V9 : *'Eiaha tō mata pi'o raro* (ne regarde pas par terre)

V10 : *Hi'o mai tō mata iā'u* (regarde moi)

V19 : *'Eiaha fā'ariro te huero honu ē* (ne prends pas les œufs de tortue)

V20 : *'Ei pōpō tu'e nā 'oe* (pour des ballons dans lesquels on tape)

En 2006, un autre cas propre à la fabrication du rire se présente : la supposition irréaliste, introduite par la locution *noa atu* (même si). Les énoncés suivants conseillent aux jeunes filles de l'île de Rapa de ne pas être trop regardantes sur le choix de leur mari, l'important étant que ce dernier soit capable de remplir sa fonction nourricière. Après le terme de négation *'eiaha* et la mise en garde grâce au lexème *ha'apa'o* (conjugués, ces termes veulent dire « ne fais pas attention à »), la nature hypothétique de la proposition subordonnée à la principale intervient grâce à la locution *noa atu* qui ensuite propose une batterie de défauts physiques. Associés à une mise en scène explicite (écarquille des yeux pour illustrer des yeux globuleux, exagération gestuelle pour désigner le surpoids et des lèvres trop charnues), le vers 8 aboutit indubitablement au rire.

2006 :

V8 : *'Eiaha rā e ha'apa'o noa atu e mea 'ere'ere ra ē* (littéralement, ne prends pas garde à lui même s'il est noir, ne fais pas attention à la couleur foncée de sa peau)

V10 : *'Eiaha rā e ha'apa'o noa atu mea rarahi ra* (ne prends pas garde à lui même s'il est gros, ne fais pas attention à son poids)

V11 : *Te 'utu me'ume'u te mata 'ara'ara* (ses grosses lèvres et ses yeux globuleux)

Reste alors cette expression figée *'a tahi ... , 'a piti ...* (une ..., deux ...). Souvent utilisée dans les *'ūtē 'arearea* comme amplificateur grâce à l'énumération, elle permet de rendre compte de l'itérativité d'un procès jusqu'à dépasser une limite. C'est d'ailleurs cette dernière modalité qui suscite le rire. En 1990 par exemple, elle exprime le fait de boire plusieurs bières jusqu'à l'ivresse.

1990 :

V4 : *'A tahi mohina, 'a piti mohina* (une bière, deux bières)

V5 : *Pūai te ha'uti tō tino ē* (ton corps est tout émoustillé)

9.2.3. Les « lieux communs » du comique tahitien

9.2.3.1. Les *topoi* situationnels

Nous nommons « *topoi* situationnels » les lieux communs de connaissances en rapport avec le contexte (extra-énonciatif) à un moment M et dans un espace E donnés. Par exemple, l'utilisation du slogan *Euromarché maru roa* (chez Euromarché, tout est accessible, tout est facile) en 1989, l'évocation des jeux de la Pacifique des jeux en 1994, 1995 et 1996, ou des téléphones mobiles en 2011 révèlent l'impact de la situation socio-économique présente sur la vie quotidienne des Tahitiens. En effet, lorsqu'en 2011 le groupe Ngate Kaianu no Rapa utilise les messages du seul opérateur téléphonique de l'époque pour signifier que la ligne téléphonique du protagoniste principal a été coupée, il fait la satire de cette situation en dénonçant le monopole de cette société souvent concédé par le gouvernement du Pays à cette société, et les tarifs exorbitants qui en découlent³⁵³.

2011 :

V44 : « Vous êtes sur le répondeur du... »

V46 : « Votre ligne a été coupée »

Quant à l'installation de la Pacifique des Jeux à Tahiti en 1991, elle provoque un engouement populaire pour ses nombreux jeux de grattage et de tirage, tandis que foisonnent les tripots clandestins dans les rues de Papeete et les quartiers des communes. Dans un pays où l'implantation des casinos fait débat et pose des problèmes de conscience aux dirigeants, les jeux d'argent offerts par cette filiale de la Française des Jeux s'inscrivent dans un cadre légal, officiel. En 1994, le groupe Tamarii Rautea va jusqu'à représenter cette quête du gain facile sur scène, en lançant tous azimuts des balles numérotées que les chanteurs accompagnateurs pourchassent dans un cadre comique typiquement farcesque.

1994 :

V22 : *Tē vai ato'a ra te Loto ē* (il y a aussi le Loto)

³⁵³ Ce n'est que depuis 2013 qu'un deuxième opérateur s'installe en Polynésie française, après un règne de dix-huit ans de Vini, une filiale de l'Office des Postes et des Télécommunications.

V23 : *Pe'epe'e hānoa te nūmera* (les numéros sautillent)

V24 : *Pōro pe'epe'e te Loto iti* (les boules sautillent)

V25 : *'Ohipa tā 'oe e tāpapa ē* (C'est difficile de courir après !)

9.2.3.2. Les *topoï* culturels

Nous désignons par « *topoï* culturels » les lieux communs par lesquels les personnes d'une même communauté partagent des mœurs et des coutumes qui leur sont propres.

- Les chants traditionnels.

C'est le cas par exemple en 1986, quand le groupe Tere Ia use du lexique des chants traditionnels (*pēpere*, *maru raro*) pour évoquer le plaisir sexuel de Papa et Mama. L'absence de particule (verbale, nominale etc.) au début des prédicats rend les procès plus dynamiques et actifs, un procédé récurrent car efficace si l'on veut accéder rapidement au sens et de ce fait, au comique.

1986 :

V12 : *Pēpere mai nei (o) māmā ē* (Mama chante de sa voix aigüe)

V13 : *'Āpitihia rā (e) te maru raro roa* (accompagné par la voix de baryton de Papa)

V14 : *Tāpapa i te hau 'oa ra ē* (ils sont en quête de la paix et de la joie - du plaisir sexuel -)

Les métaphores et les allusions sont les moyens stylistiques les plus usités pour exprimer la grivoiserie. Pour autant, l'auteur prend le risque de ne pas se faire comprendre et par conséquent, de ne pas provoquer le rire lorsqu'il choisit un vocabulaire spécialisé tel que celui des chants traditionnelles : *perepere* (voix aigüe des chanteuses) ou *maru tāmau* (voix des chanteurs)³⁵⁴.

Plusieurs métaphores sont retenues pour illustrer les objets de la tendance obscène : Dans les *'ūtē 'ārearea* de Tamarii Tipaerui de 1987 et dans celui de Tamarii Rautea de 1993,

³⁵⁴ Nos étudiants en Licence de 2ème année du parcours Langues, Littératures et Cultures Régionales (LLCR) ne comprenaient pas, pour la plupart, ces expressions car ils ne les connaissaient pas. Ils ne sont pas familiers des mots techniques propres aux chants traditionnels.

le *maito* (poisson chirurgien) ou la tête de la *honu* (tortue) sont des images pour désigner le sexe masculin. D'autres mots également sont connus de la population tahitienne : le *veri tinito* (iule), le *ume* (nason), le *rori* (holothurie), le *pahua* (bénitier pour le sexe féminin) ou encore la *paraha* (carapace de tortue pour le postérieur féminin). Ainsi, il existe une corrélation entre l'environnement et les métaphores que la collectivité tahitienne choisit pour illustrer les objets désignés. Par conséquent, si le Tahitien n'entretient plus de lien assez fort avec la nature, il n'utilisera plus les mêmes référents pour déclencher le rire obscène. En effet, les jeunes ne connaissent pas forcément ces images et de ce fait, n'accèdent pas au rire. Dans le *'ūtē 'ārearea* du groupe de chants Haururu de 2014, la *hue* (calebasse), utilisée pour illustrer le sexe de Ripo n'est pas une métaphore du patrimoine tahitien mais le fait de l'auteur Patrick Amaru. Sans doute est-ce un moyen pour inscrire ce mot au patrimoine propre, au sein du lexique du rire à tendance obscène.

D'autres procédés sont utilisés pour exprimer cette tendance : dans le *'ūtē 'ārearea* de 1996 du groupe de chant Tauraa Manureva, la juxtaposition du sujet grammatical 1 *tuturahunui* (araignée) et du sujet grammatical 2 *'oe* (toi) provoque une substitution du sujet 1 par le sujet 2. Le jeu entre l'araignée et « moi » se transforme en un jeu entre « toi » et « moi ».

1996 :

V1 : *Tei roto ho 'i au tā'u fare nī'au* (je suis dans ma maison en palme de cocotier)

V2 : *Tē tā'oto'oto noa ra ē* (en train de somnoler)

V3 : *Tā'u 'itera'a atu te tūtūrahunui* (je vis alors **une araignée**)

V4 : *Tei roto i te pāruru ra ē* (dans sa toile)

V5 : *Tē rave nei au tā'u 'ahu* (je suis en train de prendre mon linge)

V6 : *'Ei panara'a mai iā 'oe ē* (pour **te** soulever)

V7 : *Tā'u panara'a atu ia iā 'oe ē* (quand je t'ai soulevé)

V8 : *'Ōtohetohe atu na ē* (tu reculas)

V9 : *Torotoro atu na* (je tends encore ma main)

V10 : *Patu 'ē hia mai ē* (tu me mis de côté)

- L'alimentation

L'alimentation est également un domaine culturel. Dans son *'ūtē Te maito to Maupiti* (le poisson chirurgical de l'Île de Maupiti) en 1987, Papa Rai présente un florilège de senteurs et de saveurs que les Tahitiens apprécient particulièrement.

1987 :

V11 : *Hau'a nei te maito tunu pa'a* (Je sens l'odeur du poisson chirurgical grillé)

V12 : *Mā'a kerā Māmā* (ça c'est un bon plat, Māmā)

Certains pourraient attribuer au mot *maito* une connotation sexuelle et voir notamment dans la première partie du chant (du V1 au V19) une isotopie en tout point allusif. S'ils admettent effectivement le *topos* populaire qui renvoie tous les poissons à quelque forme phallique que ce soit, les classèmes prendraient une tournure sémique très différente. Or, en tout état de cause, on ne peut s'autoriser ici à parler de métaphore à propos du mot *maito* (poisson chirurgical) car c'est son sens propre et littéral qui l'emporte sur un éventuel contenu implicite. Toutefois, si cette connotation correspond à une valeur ajoutée, À la rigueur pourrait-on parler de ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni nomme par « connotation métaphorique (1998 : 96). Par ailleurs, l'assertion *e mā'a kerā e Māmā* (ça c'est un bon plat Māmā) tire son savoir du *topos* culturel « le poisson chirurgical grillé est un met de choix ». Le locuteur parle d'un héritage populaire commun, mis en évidence par les informations contextuelles (le marqueur grammatical *kerā* qui correspond au démonstratif *terā* et dont le phonème /t/ a été remplacé par le phonème plus occlusif /k/), et contextuelles (pêche heureuse d'un poisson chirurgical). Le classème /l'odeur du poisson chirurgical grillé/ qui correspond à quelque chose de positif dans l'imaginaire collectif est toutefois gâché par /l'odeur des beignets brûlés/.

V15 : *Hau'a firifiri pa'apa'a* (Je sens l'odeur des beignets brûlés)

V16 : *'Eiaha e hape (i) te hau'a hānoa* (ne te trompe pas en sentant toutes ces odeurs)

V17 : *E'ere mau terā te maito tunu pa'a* (ce n'est pas du poisson chirurgical grillé)

V18 : *Hau'a piripou nō Pāpā* (c'est l'odeur du short de Papa)

V19 : *'Ua pa'apa'a rā i te mahana* (mais il a brûlé au soleil)

Le V15 actualise la valeur sémique du texte (odeur du poisson grillé + odeur des beignets brûlés) pour aboutir à une incohérence insolite (ce n'est pas du poisson chirurgical grillé mais c'est l'odeur du short de Papa). Le déplacement de la valeur sémique /bonne odeur du poisson grillé/ à /mauvaise odeur du short de Papa/ provoque le rire par l'inattendu de la proposition. D'autant plus que le V19 figure une nouvelle assertion incongrue (en brûlant au soleil, le short de Papa sent l'odeur du poisson grillé mélangée à l'odeur des beignets brûlés), la particule d'opposition *rā* spécifiant le rôle indispensable du soleil dans cette nouvelle donne.

- Les sens

Ainsi, les sensations sont souvent des disjoncteurs de rire (en 1987, le sens de l'odorat et le sens gustatif) car ils laissent l'imaginaire prévaloir. En 1986, les bruits de pas deviennent des bruits de genoux sur le plancher en bambou de la maison, le bruit du craquement de la peau d'une arachide devient le bruit d'un bolide vombrissant dans l'imaginaire du chanteur. Le comique provient de ces renversements de situation qui parfois tendent à l'incongruité.

1986 :

V15 : *E'ere mau atu rā (i) te 'avī 'āvae* (ce n'est pas le bruit des pas)

V16 : *E 'avīvī turi rā* (c'est le bruit des genoux)

V1 : *Mana'o nei au haruru pātiri* (littéralement, je pensais que c'était le grondement du tonnerre pour illustrer le vombrissement du bolide)

V2 : *Nō hea pō'ō'ā aratita* (mais ce n'est que le craquement de la peau d'une arachide)

- Les vêtements

Les gestes quotidiens de l'attache du *pareu* (paréo) sont aussi des moments qui prêtent à rire. Ce vêtement s'attache et se détache si facilement que la pudeur peut être parfois mise à rude épreuve. Dans la pièce de théâtre de Maco Tevane, le personnage de Mama Roro joué par François Ellis en 2011, serait d'ailleurs « incomplet » s'il n'y avait pas ces moments où « elle » maintient son paréo en l'attachant continuellement. C'est sans doute vers une

explication psycho-sémiotique qu'il faut se tourner pour mieux le comprendre (voir section 11.1.2.). Dans le *'ūtē* de 1988, le V1 et le V2 jouent sur le duo « je ne suis pas habillé/je suis habillé » pour évoquer ce bout de tissu qui peut à tout moment révéler la nudité de celui ou de celle qui le porte (ici, Papa en l'occurrence). Grâce à la conjonction de subordination *'āhani* (si) qui introduit une hypothèse irréaliste à posteriori, l'auteur révèle le plaisir et la particularité de ce moment, surtout si c'est la femme échevelé qui s'habille. Ces données conjuguées (paréo + femme + cheveux crêpus en bataille) mènent au rire.

1988 :

V1 : *E Turi tāne, 'a ti'a i ni'a* (*Turi, lève toi*)

V2 : *Tā'amu tō 'oe pareu ē* (*Attache ton pareu*)

V3 : *Taime maita'i te tā'amu pareu* (*S'habiller d'un paréo est un moment agréable*)

V4 : *'Āhani nā te vahine 'arakata* (*Si c'était la femme qui le faisait*)

- Le statut de l'homme

Dans le *'ute* du groupe Tere Ia en 1986, Mama pense entendre des bruits de pas à l'aube mais le terme de négation *e'ere* (ce n'est pas) ainsi que la répétition du marqueur d'opposition *rā*, à deux reprises (V15 et V16), renverse la situation : on entend le bruit des genoux de Papa sur le plancher lorsqu'il avance vers Mama. Le rire naît de ce retournement qui par ailleurs renvoie à une connotation allusive. En effet, la répétition du mot *turi* (genou ou sourd) dans le verbe *turituri* (sourd mais permet de penser au mot *tūturi* qui veut dire à genoux) place le jeu dans deux champs lexicaux : celui du bruit et celui de la quémade. Les vers 16 et 17 révèlent un statut associé à l'homme qui est assez particulier : il est souvent amoindri devant la femme, porteur de tous les malheurs et illustrant le parfait *looser*, l'anti-héros. En tout état de cause, voir l'homme dans une telle position suscite le rire.

1986 :

V15 : *E'ere mau atu rā (i) te 'avī 'āvae* (ce n'est pas le bruit des pas)

V16 : *E 'avīvī turi rā* (c'est le bruit des genoux)

V17 : *'Ua turituri Pāpā rahi* (Pāpā n'entend rien ou s'agenouille ?)

V18 : *Tītau i te hau 'oa ra ē* (Il cherche ou quémade la paix)

Le *'ūtē* de 1989 présente aussi une situation où l'homme perd son statut de « sexe fort » et de chef de famille après une « bonne cuite ». Le verbe *perekete* du mot *peretete* (tituber) a subi une règle phonologique qui touche les mots où le son /t/ se répète dans deux syllabes consécutives. Il évoque Papa qui rentre chez lui ivre, qui risque de se faire battre (*tapu rā'au* - bâton -) par Mama et/ou de retrouver ses affaires dehors (*'ōta'a, rāpae* - baluchon, dehors -).

1989 :

V11 : *Perekete nō tō 'āvae* (Tu titubes)

V13 : *Tāpū rā'au tō muri mai* (Tu te feras battre)

V15 : *Tei rāpae mai te 'ōta'a* (Le baluchon est à l'extérieur de la maison)

- Le statut de la femme

En revanche, la compagne légitime de l'homme prend presque toujours le dessus (sauf dans les *'ūtē* des groupes de l'île de Rapa³⁵⁵) en dépit de son apparence éloignée des critères de beauté des femmes occidentales (cheveux crêpus (femme trop autochtone) / cheveux lisses (femme très occidentale et donc, raffinée) ; également, en raison de sa fonction de « ménagère » qui passe son temps à faire du pain de farine.

1988 :

V5 : *Vahine 'arakata nō Taraho'i ē* (Femme échevelée de Tarahoi)

V6 : *Fa'arapu faraoa 'īpō ē* (qui cuisine du pain de farine traditionnel)

La tortue est souvent la métaphore de la femme dans les *'ūtē 'ārearea* de la période 1, sa carapace rappelant la forme généreuse du postérieur féminin. La tentatrice est celle qui se prélassé au soleil et qui se déplace à genoux. Le processus d'humanisation passe par l'attribution de critères humains (*turi* pour genou) ou la non-attribution propre à l'animal (*'aita tōna pererau*, elle n'a pas de nageoires). Cette manière de penser et de dire « la

³⁵⁵ Dans le *'ūtē* de 1992 de Tamariki Oparo et de 2011 de Ngate Kaianu no Rapa, elle est trahie, parfois battue par son mari infidèle. Cette dernière situation se retrouve également dans la pièce de théâtre de Maco Tevane où Papa Penu frappe à maintes reprises Mama Roro. Elle faisait peut-être rire en 1972 mais ne l'a plus été en 2011 pour beaucoup de spectateurs. Il faut dire que le statut de la femme dans la société tahitienne a beaucoup évolué et sans doute se dirige t-on vers un comique moins grossier mais plus intelligible !

femme » n'est pas connue de la jeune génération. Les formules métaphoriques évoluent avec le temps. De nos jours, le Tahitien se réfère plutôt aux actrices des telenovelas ou aux miss Tahiti pour désigner la femme idéale³⁵⁶.

1993 :

V7 : *Tē vai ato'a ra te honu tāra'i* (il existe aussi des tortues qui se prélassent au soleil)

V8 : *'Aita tōna pererau* (elle n'a pas de nageoires)

V21 : *Te honu nā 'oe Pāpā* (ta tortue Papa)

V22 : *Mea ne'e turi noa* (elle se déplace sur ses genoux)

- La faune

D'ailleurs, dans le *'ūtē 'ārearea* de 1996, plusieurs métaphores sont empruntées au monde animal : *pōpoti* (cafard) pour enfant, *tuturahunui* (araignée qui est aussi le nom d'un des jeux de grattage) pour femme.

1996 :

V13 : *Erā pōpoti hi'o fā'ahou mai* (voilà le cafard qui nous regarde encore)

V15 : *Tuturahunui 'eiaha e pohehae* (araignée, ne sois pas jalouse)

V16 : *Mirioni tenā iā 'oe* (tu détiens des millions)

Par conséquent, en partant du principe que le comique se construit souvent sur le double langage, l'environnement naturel est assurément chez les Polynésiens un outil de construction du comique.

³⁵⁶ Bien que dotée d'un physique très occidental, Mareva Georges, miss Tahiti en 1990 et miss France en 1991, représente dans l'imaginaire collectif la femme tahitienne.

9.3. Synthèse du chapitre 9

L'analyse des données qualitatives renvoie exclusivement le comique des *'ūtē 'ārearea* à l'implicite. Le rire volontaire survient si les mots laissent la place à l'imaginaire pour bifurquer vers un autre champ sémiotique grâce aux divers marqueurs grammaticaux, aux liens logiques ou aux signifiants marqués. Le comique toutefois a besoin de *topoi*, de lieux sémiotiques collectifs partagés pour exister pour le locuteur comme pour l'interlocuteur. La signifiante qui sous-tend les *'ūtē 'ārearea* ne se révèle qu'à cette seule condition, néanmoins forcée à évoluer avec le temps et les changements qui surviennent dans la société tahitienne. Tant que les tropes (mots qui ne renvoient pas à leur sens littéral) sont compris par les spectateurs, les énoncés du *'ūtē 'ārearea* sont risibles. Autrement, ils ne peuvent faire l'objet d'une telle connivence.

CHAPITRE 10 : Analyse sémiolinguistique des pièces de théâtre.

L'objectif de ce chapitre 10 est de procéder à un calcul interprétatif des disjoncteurs du rire présents dans les deux pièces de théâtre du corpus, le but ultime étant de définir les invariants du comique dans ces deux genres littéraires. Il s'agit en effet de relever ce qui pourrait provenir d'un patrimoine collectif ancien. L'analyse sémiolinguistique repose sur les films et porte bien sur les énoncés qui provoquent le rire dans les deux pièces de théâtre.

10.1. Macrostructure des énoncés du rire.

10.1.1. La pièce de théâtre *Te pe'ape'a hau 'ore a Papa Pēnū 'e Māmā Rōrō* de Maco Tevane.

L'organisation structurelle des énoncés comiques dans cette pièce de théâtre révèle une répartition en deux temps :

- dans les monologues : le spectateur apprend dans la scène d'exposition que Papa Penu veut faire des remontrances à Mama Roro parce qu'elle est toujours par monts et par vaux. Dans l'acte 2, Mama Roro, quant à elle, justifie son absence du foyer par l'alcoolisme de Papa Penu et sa violence au sein de leur couple. Les énoncés comiques ont une fonction explicative, parfois délibérative, leur intensité ici étant plus signifiante que celle de la gestuelle.

- dans les dialogues : ponctués par les scènes de bagarre, de bastonnade ou d'amour, les énoncés comiques s'inscrivent dans un système d'interdépendance entre le verbal et le non-verbal. La gestuelle du rire dans ces moments dépasse souvent les seuls « mots du rire ».

10.1.2. La pièce de théâtre *E'ita ia* de John Mairai.

Dans la pièce de John Maira'i, les énoncés du rire s'inscrivent davantage dans un système itératif où le rire est présent toutes les deux répliques. Grâce à ce type d'organisation, l'auteur s'assure l'adhésion du spectateur, du début à la fin de la pièce. Les énoncés comiques ont ici une fonction dramatique, faisant avancer, évoluer l'action.

10.2. Microstructure sémiolinguistique des énoncés du rire.

Le comique des deux pièces tourne essentiellement autour du rapport entre les personnages : le rapport de l'homme à la femme, de la femme à l'homme et le rapport à l'Autre (au Français). *E'ita ia* toutefois propose d'autres thématiques comme les relations dans une fratrie, les relations filiales et la critique du renouveau culturel né sous l'impulsion de Henri Hiro. Dans cette partie, nous avons superposé les deux comédies pour définir les traits permanents et ponctuels qui y régissent les énoncés comiques.

10.2.1. De l'implicite dans l'explicite.

10.2.1.1. Les injures : de l'explicite vers l'implicite

La superposition des deux pièces de théâtre fait apparaître les injures comme des énoncés risibles car leur portée sémique est à tendance agressive. L'intention du locuteur est malveillante, d'où le sentiment d'être en terrain connu et explicite. Pour autant, une analyse détaillée montre que ces injures sont souvent des figures de sens (dont les plus récurrentes sont les métaphores). Fanny dans *E'ita ia* renforce la portée sémique de son propos en utilisant une injure pour dévaloriser son frère Ruta. L'amoindrissement est d'autant plus fort lorsqu'elle est dite en langue française dans un co-texte verbal tahitianophone. En effet, la dimension sociolinguistique de la langue, dans un contexte linguistique de langue dominante – langue dominée, renforce la dévalorisation de Ruta qui ne parle qu'en tahitien ou en « franhitien », par Fanny qui, elle, s'exprime surtout en français.

Acte 1, Ligne 33-34 :

Fanny : Quand je pense que c'est mon frère, quel con !

Dans la comédie de Maco Tevane, les injures sont déclinées graduellement par Mama Roro en langue tahitienne, comme « *poiri* » (imbécile), « imbechile » en « franhitien » et « imbécile » en français. La dévalorisation de l'homme découle d'une interprétation psychosémiotique de ces trois énoncés, d'autant plus que la gradation du tahitien vers un français correct prête à penser que Mama Roro, par sa maîtrise du français, est plus intelligente que Papa Penu.

Acte 2, Ligne 14-15 :

Mama Roro : *Poiri* ! (imbécile)

Mama Roro : Imbechile !

Mama Roro : Imbécile !

10.2.1.2. L'intonation ou comment signifier un sentiment.

L'intonation est un procédé efficace pour signifier à l'autre ce que nous ressentons. Mama Roro par exemple, dans l'acte 2 informe Papa Penu grâce à l'énoncé en tahitien '*ua pau* ((il n'y en a plus - ici de vin -) qu'il n'y a plus de vin. Par l'intonation de sa voix, elle rend implicite cet énoncé explicite. Cette réplique s'inscrit dans l'ordre de ce que Catherine Kerbrat-Orrechioni nomme un « présupposé » puisqu'elle sous-entend qu'il n'y a plus de vin parce que Papa Penu boit trop et trop souvent.

Acte 2, ligne 22 :

Mama Roro : '*Ua pau* ! (il n'y en a plus - ici de vin -)

Quoiqu'il en soit, l'explicite évolue une fois de plus vers l'implicite dans les énoncés comiques des deux pièces au travers de l'intonation qui, contrairement aux chants comiques traditionnels, peut s'entendre dans les pièces de théâtre.

En définitive, le comique oblige toujours le spectateur à chercher un sens autre que celui qui est posé par l'énoncé. Sans cet effort interprétatif, il ne peut rire de ce que lui propose le chanteur ou le comédien.

10.2.2. Les procédés formels de fabrication du rire.

Plusieurs procédés de fabrication du comique volontaire que nous avons étudiés dans les chants comiques traditionnels sont aussi présents dans les pièces de théâtre. Hormis les onomatopées allusives qui nous semblent être une des marques stylistiques de l'auteur-interprète Papa Rai, les figures de style, les expressions figées (qui regroupent les chansons,

les slogans ou les expressions populaires), ainsi que les renvois au contexte textuel ou au cadre contextuel, sont des procédés formels permanents.

10.2.2.1. Les figures de style.

Les mots clés du comique sont des mots métaphoriques qui renvoient à un sens autre que leur sens littéral. Mama Roro, par exemple, déclenche le rire grâce à ces derniers dans l'acte 2 de la pièce lorsqu'elle les utilise pour signifier sa lassitude de l'alcoolisme de Papa Penu. Elle sous-entend aussi que Papa Penu n'exprime ses sentiments que lorsqu'il est ivre.

Acte 2, lignes 2,3 et 4 :

Mama Roro : Erā terā vaira 'a, oti roa ia i te pa'a'ina !

(Et voilà, il est encore complètement soûl - (littéralement, « explosé ») -

Mama Roro : Terā, 'ua zizou ana'e, 'ua 'ama ia !

(Voilà, quand il dit « zizou », c'est qu'il est ivre - (littéralement, « cuit ») -

Mama Roro : Terā, 'ua ne'one'o fa'ahou !

(Voilà, il est complètement ivre - (littéralement, c'est une injure : il sent mauvais) -

Quant à Vahine, elle rabaisse son conjoint Ruta par l'emploi du mot *kaina* (indigène des îles des Tuamotu, supposé ne pas connaître les bonnes manières).

Acte 1, ligne 19 :

Vahine : *Terā mau kaina !* (ces sauvages)

Les termes de négation ('*eiaha*, '*aita*), lorsqu'ils sont associés à la particule modale *ato'a* (aussi), expriment un euphémisme qui permet d'atténuer le sens littéral d'une phrase souvent malveillante. Papa Penu, dans sa réplique '*Eiaha ato'a rā 'ia 'ino roa* (il ne faudrait pas trop l'abîmer), sait ce qu'il perdrait s'il avait la main trop lourde. Cet énoncé renvoie à la violence conjugale au sein du couple. Quant à Mama Roro, elle amoindrit les ravages du temps sur son physique dans la réplique *E aha ? 'Aita ato'a te 'ohipa nei i 'ino roa* (Ben quoi ? Je ne suis pas trop mal !).

Acte 1, ligne 4 :

Papa Penu : *'Eiaha ato 'a rā 'ia 'ino roa* (il ne faudrait pas trop l'abîmer).

Acte, ligne 27 :

Mama Roro : *E aha ? 'Aita ato 'a te 'ohipa nei i 'ino roa !* (Ben quoi ? [Pour l'instant,], je ne suis pas si mal que ça !)

10.2.2.2. Les expressions figées : les expressions populaires, les chants, les versets bibliques

Les figures stylistiques les plus récurrentes sont les figures de sens et les figures de construction. Notons qu'elles se confondent souvent avec les expressions populaires. Par exemple, dans l'acte 3, Mama Roro utilise l'expression métaphorique *'A tau'i ri'i na tā 'oe pehe* (change de chanson) pour signifier à Papa Penu qu'elle le connaît bien et qu'elle aspire à une vie qui ne s'arrête pas aux besoins primaires. Dans une autre expression chiasmique, elle exprime sa lassitude face à la violence de Papa Penu puis dans une expression anaphorique, elle se défend de Papa Penu en lui faisant comprendre qu'elle lui rendra coup pour coup.

Acte 3, ligne 2 :

Papa Penu : E orara 'a fāna 'o tō 'oe Mama Roro. Te pata, te faraoa...

(tu ne manques de rien Mama Roro. Tu as toujours du beurre, du pain...)

Mama Roro : ... te tihota ! 'A tau'i ri'i na tā 'oe pehe !

(... du sucre ! Mais change de disque)

Acte 2, ligne 5 et 6 :

Mama Roro : *Po'ipo'i a'e, tano rima. Pō a'e, tano pō'ara*

(le jour, des coups. Le soir, des claques).

Acte 2, ligne 23 :

Mama Roro : *Hō'ē tā 'oe, hō'ē tā'u* ([si] tu me frappes, je te frappe).

Vahine, quant à elle, utilise deux expressions populaires pour signifier à Ruta qu'il ne peut se passer d'elle :

Acte 1, ligne 25 et 26 :

Vahine : *E tō tō 'oe hūpē nā muri* (tu pleureras après moi)

Vahine : *Pahure tō 'oe turi 'āvae nā muri iā Vahine*
(tu ramperas devant moi jusqu'à te blesser les genoux)

Dans la pièce de John Mairai, le renvoi intertextuel favorise la référence à la Bible. Elle peut renvoyer aussi à des propos ou des situations intratextuels.

Acte 1, ligne 30 à 32 :

Ruta : *'Ua oti te pāpa 'ihia i roto i te pene mea 'e 'īrava mea ē...*

(il est écrit dans le chapitre tant au verset tant...)

Ruta : *... 'o te tāne iho ā te fa'atere !*

(L'homme est le chef)

Ruta : *E'ere te vahine. E ivi a'oa 'o noa rātou !*

(Ce n'est pas la femme. Elle n'est qu'une côte de l'homme)

Acte 2, ligne 10 :

Papa Penu : *Erā a'e ā !* (le voilà encore !)

Dans cette dernière réplique, Papa Penu déclare sa lassitude en entendant encore une fois Taote se vanter de ses études à Paris.

Cela étant, les thèmes abordés dans la pièce de Maco Tevane s'inscrivent dans le rapport à l'autre : la femme vue par l'homme, l'homme vu par la femme, l'homme, la femme et l'autre. La pièce de John Mairai présente d'autres types de rapports tels que le rapport fraternel, le rapport à la religion et le rapport au Français. L'analyse psychocritique de la partie V de la thèse propose une réponse psycho-sémiotique nécessaire à la compréhension des enjeux sémiotiques qui sous-tendent ces énoncés comiques.

10.2.2.3. La place de la langue française dans le comique.

Les pièces de théâtre se distinguent des *'ūtē 'ārearea* par la place privilégiée qu'elles accordent à la langue française dans le comique tahitien³⁵⁷. Fanny, dans *E'ita ia*, en juxtaposant l'énoncé en français « moi, j'aime les gens civilisés » et la réplique en langue tahitienne *'eiaha te kaina* (pas les indigènes, les sauvages), renforce l'opposition qu'elle pose entre les Français et les Tahitiens. Grâce au terme prohibitif *'eiaha*, elle fait s'opposer le contenu de la ligne 17 à celui de la ligne 18, corroborant simultanément son désir de se marier avec un Français.

Acte 1, lignes 17 et 18 :

Fanny : Moi, j'aime les gens civilisés.

Fanny : *'Eiaha te Kaina !*

Des expressions en français sont présentes dans les deux pièces. Mama Roro utilise l'expression « tout en moi t'appartient » et les vers d'un chant connu à Tahiti « après toi, je n'aurai plus d'amour » pour signifier ses sentiments à Papa Penu. Fanny quant à elle, exprime sa colère par les expressions « ça va, ça va » et « la barbe, ça va pas, non ».

Acte 3, ligne 12 et 13 :

Mama Roro : Tout en moi t'appartient.

Mama Roro : Après toi, je n'aurai plus d'amour.

Acte 1, ligne 2 et 3 :

Fanny : La barbe, ça va pas, non !

Fanny : Ça va, ça va !

La présence de la langue française dans l'expression du comique tahitien enrichit ce dernier et lui apporte des traits qui tendent à devenir permanents, issus de la rencontre de deux

³⁵⁷ Très peu d'auteurs lauréats du concours de *'ūtē 'ārearea* dans le cadre du *Heiva* introduisent des énoncés en français, auquel cas, ils seraient rétrogradés par les membres du jury. Néanmoins, en dépit de cette menace, certains bravent l'interdit et gagnent le premier prix (Yves Doudoute en 2008 par l'introduction du mot « sous-marin » dans son chant ; l'auteur du groupe Ngate Kaianu no Rapa en reprenant les messages téléphoniques « vous êtes sur le répondeur du » et « Votre ligne a été coupée »). Les interprètes parfois, de leur propre initiative, insèrent des slogans en anglais et en français comme c'est le cas pour le groupe Pupu Tuhaa Pae en 2012.

univers linguistiques. Le parcours interprétatif du spectateur n'en est que plus intense car il endosse des facteurs sémiotiques de l'une et de l'autre langue. Le « franhitien » est représentatif de ce patrimoine sémiolinguistique qui de nos jours, tend à devenir un moyen courant de l'expression du comique.

10.2.2.4. Le « franhitien ».

Au début de notre recherche, dans les énoncés « franhitien », il était très difficile pour nous de distinguer l'explicite de l'implicite. Lorsque nous pensions que ces énoncés étaient explicites parce qu'ils correspondaient à « l'objet essentiel du message à transmettre » ou qu'ils étaient dotés « de la plus grande pertinence de communication » (Kerbrat-Orrechioni, 1998 : 21-22), nous nous sentions dans une situation inconfortable. Le « franhitien » donne toujours l'impression au locuteur qu'il y a un sens sous-jacent à percevoir. En considérant l'aspect psycho-social de la langue, nous sommes parvenue définir en quoi ce code, devenu la langue maternelle de certains Tahitiens, véhicule du contenu sémique subordonné de manière constante. Considérons deux répliques de la pièce de Maco Tevane. La première est de Taote, et la deuxième de Papa Penu :

Acte 1, lignes 5 à 7 :

Taote : Pāpā Pēnū, nō 'oe vahine riro tāne 'āpī ? 'Aita Māmā Rōrō nā ria tō 'oe.
(Papa Penu, penses-tu que ta femme a un amant ? Mama Roro ne ferait pas ça.)

Acte 3, lignes 17 à 19 :

Papa Penu : C'est dile à toi des mots grosses et je te dis à toi pardon
(je t'ai insulté et je m'en excuse)

Un locuteur dirait de Taote qu'il est méritant car malgré la difficulté de l'apprentissage de la langue tahitienne, il possède des rudiments de cette langue et tente par tous les moyens de communiquer avec Papa Penu. En revanche, le même locuteur aura tendance à affirmer que Papa Penu est, lui, ignorant et inculte parce qu'il ne maîtrise pas la langue française. Et pourtant, le calque syntaxique, facteur commun aux deux répliques « franhitiennes » (français → tahitien et tahitien → français), fait apparaître autant de fautes de grammaire et de syntaxe dans l'une et dans l'autre langue. Cette dichotomie réside dans le statut privilégié que la société tahitienne accorde à la langue française, langue de la réussite sociale, et dans la dévalorisation de la langue tahitienne jugée inutile dans la conquête des diplômes scolaires. Par conséquent, ce malaise permanent ressenti au début de notre analyse est dû à la dimension psycho-sociale d'appréhension de ces deux langues : tous les énoncés « franhitien »

véhiculent ce sentiment implicite d'amoindrissement, ce rire des laideurs, qui est un des procédés antiques du comique.

L'étude sémio-linguistique des énoncés « franhitiens » disjoncteurs du rire révèle des procédés formels propres au « franhitien » d'aujourd'hui. Pour faire rire, les auteurs des deux pièces utilisent le calque syntaxique, la traduction et l'introduction d'un mot ou d'une expression française ou tahitienne dans une phrase tahitienne ou française, ainsi que la prononciation incorrecte des mots et des figures ou des expressions condensant les deux langues.

10.2.2.4.1. Le calque syntaxique.

La réplique de Taote dans l'acte 1 est également représentative du calque syntaxique « franhitien » (français → tahitien) : *vau ta'ata māramarama* (en tahitien correct : *e ta'ata māramarama vau*) pour « je suis un homme intelligent ». Le pronom personnel est placé en début de phrase comme en langue française alors qu'il doit occuper le créneau paradigmatique, après le groupe verbal, en tahitien.

Acte 1, ligne 7 :

Taote : *Parau mau iho ā, vau ta'ata māramarama* (c'est vrai, je suis intelligent)

En réponse à l'exubérance de Taote, Papa Penu utilise un autre procédé « franhitien » : l'introduction d'un mot en langue tahitienne dans une phrase en langue française.

10.2.2.4.2. La traduction et l'introduction d'un mot ou d'une expression en français ou tahitien dans une phrase tahitienne.

Dans l'acte 2, Papa Penu répond à Taote en soulignant son statut de célibataire malgré tous ses diplômes des universités de Paris. La particule modale d'insistance *ho'i* exprime le désir de Papa Penu de relativiser la supériorité intellectuelle de Taote. La locution « je connais » est une parodie des dires de Taote.

Acte 2, ligne 13 :

Papa Penu : *Erā a'e ā Taote* « je connais ». N'a pas *ho'i* femme. (Et Taote qui affirme encore « je connais ». Il n'a pourtant pas de femme)

Mama Roro quant à elle délaisse le mot tahitien *poiri* pour le mot français « imbécile » et l'expression française « c'est mon mari » dans l'acte 3. Ce choix lui permet d'appuyer l'affirmation par laquelle elle valorise son mari. Le comique réside dans l'opposition entre ce qu'elle affirmait dans ses injures de l'acte 2 (c'est un imbécile) et ce qu'elle avance dans cette nouvelle réplique.

Acte 3, ligne 18 :

Mama Roro : *E'ita 'ōna i te* imbécile. C'est mon mari. (Ce n'est pas un imbécile. C'est mon mari)

10.2.2.4.3. Les figures stylistiques et les expressions.

Certaines figures stylistiques, qui se confondent souvent avec les expressions populaires, subissent aussi des changements dus au mélange des deux langues. Papa Penu utilise ironiquement le sens littéral du mot « mince » dans l'expression métaphorique « mince alors » pour se moquer de Mama Roro et lui signifier son obésité.

Acte 1, ligne 16 :

Papa Penu : **Mince alors** à Mama Roro

Ruta dans l'acte 1 de la pièce *E'ita* ĩa exprime sa lassitude de sa femme dans l'expression « franhitienne » - Y en a marre *terā huru vahine* -. Il s'agit de l'expression française « il y en a marre » associée à la locution tahitienne *terā huru vahine* ([de] ce genre de femme). Par ailleurs, dans sa réplique, Mama Roro prononce le mot poulet « pouret » en substituant le phonème /l/ par le phonème /r/.

Acte 1, ligne 14 :

Ruta : Y en a marre *terā huru vahine*.

Acte 2, ligne 29 :

Mama Roro : *Hum, terā te huru tāne ! Haere noa mai ia : mon petit pouret, bonjour mon chéri, mon lapin mini. 'O 'oe ia te fiu !* (hum, ça c'est un homme ! On entend tout le temps : mon petit poulet, bonjour mon chéri, mon lapin mini. Tu t'en lasserai à la longue !)

10.2.2.4.4. La prononciation incorrecte des mots.

Dans l'acte 2 de la pièce de Maco Tevane, Mama Roro fait rire lorsqu'elle fait remarquer à Papa Penu et Papa Tetu qu'ils abusent de l'alcool en disant *pina* pour « pinard ». Notons que dans la version écrite, l'auteur utilise « binal » que nous entendons « pina » dans la version audiovisuelle. Le transfert phonétique du mot français « pinard » en « pina » nous semble plus cohérent au vu des phonèmes du tahitien. Il n'y a effectivement ni de /b/, ni de /l/ dans cette langue.

Acte 2, ligne 16 :

Mama Roro : *Terā iho ā tā 'ōrua i 'ite : terā **pina**, terā **pina** !* (c'est tout ce que vous connaissez : ce pinard, ce pinard)

Plusieurs autres mots comme « atassion » pour attention, « sareté » pour saleté et « timain » pour demain, s'inscrivent comme autant de ressorts du comique volontaire dans la pièce de Maco Tevane.

10.2.3. Les procédés discursifs du comique tahitien.

10.2.3.1. Les renvois intra et intertextuels.

Les renvois intratextuels sont des moyens discursifs récurrents pour l'expression du comique de situation. Les énoncés du rire s'inscrivent dans une cohérence sémique textuelle qui lie, corroborent ou opposent parfois l'enchaînement des actions dans la pièce de théâtre. Dans l'acte 2 de la pièce de Maco Tevane, Papa Penu rappelle par l'énoncé *'aita e hapaina* (il n'y a pas de verre), le principal défaut qu'il avait reproché à Mama Roro dans l'acte 1. Pour lui, elle ne veille pas sur son foyer, elle préfère sortir avec ses amis.

Acte 2, ligne 7 :

Papa Penu : *'Aita e hapaina !* (il n'y a pas de verre)

Quant aux renvois intertextuels, ils sont un moyen certain pour créer la connivence dans le rire. Si les auteurs utilisent ce procédé, ils choisissent des thèmes ou des objets communs privilégiés auxquels se rattacheront plus aisément les spectateurs. Dans *E'ita ia*, les renvois à la Bible sont récurrents, reflétant l'importance de la religion pour la société tahitienne.

Acte 1, ligne 30 et 32 :

Ruta : *'Ua oti te pāpa'ihia i roto i te pene mea ē, 'īrava mea ē*

(il est écrit au chapitre machin, au verset machin...)

10.2.3.2. Les questions rhétoriques.

Les questions rhétoriques qui, par définition, renvoient à des réponses déjà connues de l'énonciateur, sont autant de retour vers des situations posées antérieurement. Papa Penu par exemple, en posant la question *e 'amu 'ī'itā noa ia vau* (il n'y a que des papayes à manger) sait déjà qu'il n'aura pas le choix au vu de ce qu'il connaît de Mama Roro. Il en est de même pour cette dernière quand elle pose la question de savoir si le sucre et le beurre suffisent à la rassasier.

Acte 2, ligne 33 et 34 :

Papa Penu : *E 'amu 'ī'itā noa ia vau ?* (il n'y a que des papayes à manger ?)

Acte 3, ligne 3 :

Mama Roro : *E paia ānei te ta'ata i tā 'oe tihota ? I tā 'oe pata ?*

(Es-tu rassasié grâce au sucre ? Au beurre ?)

Ces moyens discursifs pour faire rire sont en partie universels.

10.2.4. Les « lieux communs » du « franhitien ».

Le « franhitien » possède également des *topoi* collectifs populaires. L'expression « franhitienne » - *ha'amo'e atu tō 'oe* caricature - (littéralement : cache ta caricature, pour « va t'en ! ») que Ruta utilise pour demander à Vahine de quitter le foyer familial est entrée dans le vivier verbal du comique tahitien quotidien. De nos jours, la jeune génération crée de manière récurrente de nouvelles expressions comiques qui parfois lancent des « modes », deviennent très populaires. C'est le cas, par exemple, depuis une dizaine d'année, de « *marū noa te barbeuque* » (littéralement, doux le barbecue) pour exprimer l'idée d'une vie facile et paisible.

10.3. Synthèse du chapitre 10

La superposition des deux pièces de théâtre de notre corpus a surtout démontré le renouvellement du comique tahitien grâce au « franhitien ». Les différents procédés formels propres à ce code enrichissent les représentations dramatiques d'un rire plus représentatif de la jeune génération tahitienne. Au point qu'il devient plus commun aujourd'hui d'entendre quelqu'un rire d'un énoncé « franhitien » que d'un énoncé tahitien.

CONCLUSION DE LA QUATRIEME PARTIE

Dans la quatrième partie de ce travail, nous avons exposé la macrostructure et la microstructure sémiolinguistiques des énoncés disjoncteurs de rire présents dans les supports de notre corpus de recherche. La superposition des textes corrobore l'importance de l'implicite pour fabriquer le comique verbal tahitien. L'étude du co-texte, du paratexte et du contexte verbal d'un énoncé du rire a révélé le rôle joué par les morphèmes dans la signification des mots du rire. Néanmoins, les figures de style, les expressions et le « franhitien » sont également des moyens privilégiés pour produire du comique qui a aussi besoin de *topoi*, de lieux sémiologiques collectifs pour exister.

PARTIE V : Résultats de l'analyse psychocritique des corpus d'étude : permanences et alternance.

Dans un premier temps, rappelons que la tendance hostile permet, souvent au moyen de l'allusion, de se moquer des défauts de l'autre. Elle inclut également le fait d'agresser une autorité ou de se révolter contre un pouvoir. Le tableau en annexe 11.1 réunit les énoncés de cette tendance dans les *'ūtē 'ārearea* tandis que ceux en annexe 11.2 et 11.3 regroupent les répliques des pièces de théâtre. Quant à la tendance obscène, elle fait essentiellement référence à des réalités à caractère sexuel ou excrémental dans le but d'agresser une personne en provoquant la honte chez elle. Les répliques correspondantes sont recensées dans les annexes 11.4 et 11.5. La tendance cynique prend en compte les attaques contre les valeurs morales et religieuses ; la tendance sceptique utilise la technique du contre-sens pour s'attaquer à nos certitudes, à notre patrimoine spéculatif.

La production du rire survient également lorsque des rêves ou des mythes angoissés sont projetés dans la vie d'un personnage du commun. Les fantaisies de triomphe pourvoient au désir de revanche sur une réalité difficile à supporter en renversant certains rêves angoissants (états de peur, d'abandon, de dépendance, d'inadaptation, d'humiliation) et en brisant certains tabous (interdictions, sujets omis par pudeur ou par crainte). Nous les avons regroupés dans les annexes 12.1 et 12.2.

CHAPITRE 11 : Processus inconscients transgénérationnels

Nous nommons « processus inconscients transgénérationnels » les cheminements psychologiques relatifs aux objets risibles qui se transmettent de génération en génération, repérables dans les supports de notre corpus de recherche. Ce chapitre voudrait rendre compte de la présence d'un *continuum* comique existant dans la société tahitienne contemporaine.

11.1. Processus psychologiques d'agression.

La superposition des deux supports d'étude démontre que la dévalorisation est un des pivots du comique volontaire. Les énoncés à tendance freudienne hostiles et obscènes ont principalement pour cible l'homme et la femme, en tant que conjoints.

11.1.1. L'homme pour cible.

11.1.1.1. Le mari soumis.

Les textes d'auteurs différents mettent en évidence la prédominance des rêves angoissés de l'homme face à la femme. Dans le *'ūtē 'ārearea* de 1989, le personnage principal est l'exemple même de l'époux soumis à sa conjointe, laquelle a la main mise sur tout ce qui se trouve dans son foyer. L'interprète Papa Rai utilise des expressions du patrimoine linguistique commun des Tahitiens pour évoquer une pratique conjugale courante qui consiste, au petit matin, à « mettre à la porte » un conjoint qui revient ivre d'une soirée de « bringue ». Cette attaque concerne tous les hommes qui perdent leur statut de chef de famille face à une épouse imposante, qui a du caractère et qui l'affirme.

1989 :

V14 : *Te ho 'ira 'a fare te vāhi taiā* (on appréhende toujours le retour chez soi)

V15 : *Tei rapae mai te 'ōta 'a* (tu retrouves ton baluchon dehors)

V16 : *'Eiaha auē hānoa tā 'u hoa* (ne pleure pas mon ami)

V17 : *Peu rahi ha 'amā tenā* (cette situation fait très honte cette situation)

Les Tamariki Oparo en 1992 et Ngate Kaianu no Rapa en 2013 chantent aussi ce thème de la femme qui possède un ascendant sur l'homme. Elle est l'image de la matriarche

qui domine son mari, lequel vit cela comme un destin auquel il ne peut échapper. L'inquiétude s'exerce à l'égard d'une entité féminine maternelle dont l'autorité, la sévérité et la gestion exclusive du foyer familial marquent l'esprit d'un enfant dès son plus jeune âge. La femme au caractère fort devient, de ce fait, un type traditionnel de personnage du comique tahitien. C'est le cas de Vahine, la femme de Ruta dans la pièce de John Mairai, qui humilie celui-ci par cet énoncé à tendance hostile *E au te moa rari pape* (tu n'es qu'une poule mouillée). Le rire s'inscrit dans ce rapport de force entre la femme et l'homme.

Acte 1 :

Vahine : 'A parau na ! 'A parau fa'ahou na ! 'A parau pa'i ia ! E au te moa rari pape !

(Mais, vas-y, dis le donc ! Dis-le ! Mais dis-le donc ! Tu n'es qu'une poule mouillée)

Mama Roro s'inscrit également dans ce type traditionnel de personnage comique : elle représente la femme de poigne qui n'hésite pas à injurier son mari, le Tahitien ignorant et inculte qui ne maîtrise pas la langue française. De nos jours, les sketches des Hiro's ou de Rai et Mana (section 3.3.2.) témoignent de la permanence de ce personnage type du comique.

Néanmoins, les processus inconscients des différents auteurs démontrent aussi la volonté de l'homme de se défaire de l'emprise de cette femme dominante. L'homme prend sa revanche en recouvrant ce rêve angoissé par une fantaisie de triomphe. Papa se venge ainsi de Mama dans les *'ūtē 'ārearea* de Tamariki Oparo en 1992, et dans celui de Ngate Kaianu no Rapa en 2013, en ayant une relation extra-conjugale. Dans la pièce de John Mairai, Ruta s'affranchit de cette emprise conjugale grâce à la relation qu'il entretient avec Miri. En définitive, la séduction extra-conjugale et, l'adultère sont des éléments permanents du comique populaire tahitien (comme ailleurs de par le monde).

11.1.1.2. Dénuder l'homme

Dans le *'ūtē 'ārearea* des Tamarii Tipaerui de 1989, Turi tane se réveille en ajustant son paréo. Cette scène de la vie quotidienne qui renvoie au jeu de l'habillement-déshabillage, concourt à investir la tendance obscène. Elle rappelle aussi le geste scénique de Mama Roro nouant continuellement son paréo dans la version audiovisuelle de la pièce *Te*

pe'ape'a hau 'ore... tournée en 2011. Cacher sa nudité à temps, rattraper ce vêtement au moment opportun alors qu'il allait tomber, déclenche un processus mental qui provoque le rire du fait d'avoir presque vu l'autre nu. Briser le tabou social de la nudité qui survient par inadvertance constitue un thème permanent du rire.

Il est un autre sujet risible qui se retrouve dans au moins deux supports : la difformité des attributs sexuels de l'homme. En 2014, le groupe Haururu chante en se moquant de ce défaut physique de Ripo, chef de l'île de Tetiaroa. Dans l'acte 4 de la pièce de théâtre *E'ita ia*, Vaita fait appel à Tihoti, son ami rusé, pour l'aider à rompre la promesse de mariage avec Miri. Ce dernier imagine un stratagème qui consiste à prendre la place de Vaita et à grossir ses attributs sexuels jusqu'à en être repoussant, pour inciter la fiancée à renoncer à son mariage. À l'aide d'une juxtaposition anaphorique, il compare l'obésité de Miri et l'ampleur de sa difformité. Son entrée sur scène provoque un rire sonore et franc.

Acte 4 : *E pa'i e 'ati tō taua ! 'O 'oe pa'i ia mai terā, 'o vau mai terā ! 'A taiaha atu ai !* (Effectivement, nous avons un problème ! Tu es comme ça - grosse - et moi, je les ai grosses ! Elles sont lourdes en plus !)

11.1.2 La femme pour cible.

11.1.2.1. Femme autochtone versus femme occidentale.

L'expression *vahine 'arakata* (femme aux cheveux crépus) dans le *'ūtē 'ārearea* lauréat de 1988 fait de la femme autochtone la cible principale de l'agression. Elle est en effet en compétition *in absentia* avec la femme occidentale qui, dans l'imaginaire collectif tahitien, possède de beaux cheveux raides et fins. L'expression *vahine 'arakata* exprime l'attrait moindre de la femme autochtone « indigène » par rapport à la femme occidentale « civilisée ».

1988

V6 : *Vahine 'arakata nō Taraho'i ē* (Femme aux cheveux crépus de Tarahoi)

11.1.2.2. Réduire la femme.

Les énoncés à tendance hostile visent en premier lieu le physique de la femme. Dans les actes 1 et 3 de la pièce de Maco Tevane, Papa Penu et Taote s'attaquent à Mama Roro grâce aux énoncés « mince alors à Mama Roro » et « grosse comme ça, tu peux te la garder ». Les injures sont aussi un autre moyen pour dire des énoncés à tendance hostile *sare bête, sareté* (sale bête, saleté). Ces attaques s'étendent ensuite à l'intellect de la femme. En 2008, l'auteur du groupe Ahutoru nui s'attaque aux capacités intellectuelles de la femme tahitienne lorsqu'elle prend son médicament par voie orale au lieu de le prendre par voie génitale. L'attaque hostile est doublée ici de l'attaque obscène. En 2013, le groupe Ngate Kaianu no Rapa, la femme est humiliée lorsqu'elle découvre l'infidélité de son mari. Pour faire rire, la tendance freudienne hostile joue sur des processus psychologiques qui infériorisent la femme.

2008 :

V18 : *E'ere tenā nō te vaha* (Ce n'est pas par voie orale)

V19 : *Tei te terera'a* « sous marin » (C'est par la voie du « sous-marin »)

En 1988, l'énoncé *vahine 'arakata fa'arapu faraoa 'ipō* (femme aux cheveux crépus qui cuisine un gâteau de farine), qui réduit la femme aux simples tâches ménagères, confirme l'existence de stéréotypes issus des us et pratiques quotidiennes tahitiennes. D'autre part, Papa Rai pousse le comique jusqu'à cette incohérence insolite analysée par Charaudeau en réduisant la femme à la tâche futile de grattage de tickets de jeu, parce qu'elle possède un énorme ongle.

1988 :

V6 : *Vahine 'arakata nō Taraho'i ē* (Femme aux cheveux crépus de Tarahoi)

V7 : *Fa'arapu faraoa 'ipō ē* (qui fait des gâteau de farine)

1994

V13 : *Tō mai'ū'ū rahi Māmā rahi* (ton énorme ongle Mama)

V14 : *'Eiaha e tāpūpūhia* (ne le coupe pas)

V15 : *Vaiho maita'i tō mai'ū'ū rahi* (prends soin de ton long ongle)

V16 : *'Ei pāra'ura'a mirioni* (car il permet de gratter le ticket « Millionnaire »)

La référence biblique est également une arme qui permet à l'homme de réduire la femme à l'état d'infériorité. Il réduit sa place à une de ses côtes, en se fondant sur un verset biblique : *E ivi 'ao'ao noa rātou !*³⁵⁸ (la femme n'est qu'une des côtes de l'homme). Sur la base d'un rapport d'opposition existant entre une épouse autoritaire et un homme soumis, le rabaissement, grâce à la référence à Dieu, produit une sorte de fatalisme qui est à l'origine de ce rire sadique.

Ruta dans l'acte 1 de la pièce *E'ita ia*, emploie l'expression métaphorique *Huri roa te 'orio mata* (littéralement, tes pupilles se retournent) signifiant « être en transe » ou « avoir une crise d'épilepsie » pour rappeler à Vahine combien elle est dépendante de lui. À l'instar de l'agression de l'homme, celle qui s'exerce à l'égard de la femme est également un trait permanent du comique tahitien, toujours dans le cadre des rapports de force entre un conjoint et sa conjointe.

11.1.2.3. La femme, objet sexuel.

La tendance obscène s'attache souvent à la femme en tant qu'objet sexuel. Dans l'énoncé de Papa Penu *'Aita 'oe i 'ite i te huruhuru o terā manu* (tu n'as pas encore vu les plumes de cet « oiseau »), celui-ci s'adresse à Taote en lui rappelant son inexpérience sexuelle. Le mot *huruhuru* (plume mais également poil) est « marqué » ; le mot *manu* est une métaphore de la femme.

Dans son monologue de l'acte 1, Mama Roro vante elle-même son statut d'objet sexuel à travers les énoncés *E nehenehe ato'a te uira e ha'uti* (littéralement, l'électricité pourrait te secouer) et *'Aita ato'a te 'ohipa nei i 'ino roa* (littéralement, la chose-ci - son corps - n'est pas en si mauvais état) en opposant la Mama du quotidien, flétrie par les vicissitudes de la vie, et la jeune femme séductrice qu'elle pense encore être.

³⁵⁸ Genèse 2 : 22-23

11.2. Processus psychologiques rationnels

Parce qu'elle met en doute le cognitif patrimonial cumulé depuis la naissance, la tendance sceptique ne peut être productive dans les *'ūtē 'ārearea*. En effet, dans le contexte du *Heiva* de Tahiti, la valorisation des enseignements ancestraux est préconisée par le comité organisateur du concours de chants comiques traditionnels. Par exemple, lorsque le groupe Tamariki Oparo en 2006 demande aux jeunes filles de choisir leur conjoint en fonction de leurs capacités à nourrir quotidiennement leur famille, il véhicule un message souvent transmis aux enfants dans les familles tahitiennes.

2006 :

'Eiaha rā e ha'apa'o e noa atu mea rarahi te 'utu me'ume'u 'e te mata 'ara'ara, e hi'o ra ē, e ta'ata e ora 'oe iāna.

(Ne fait pas attention à son physique peu avantageux mais considère plutôt sa capacité à te nourrir).

Le rêve angoissé dans ce cas précis porte sur un idéal de vie. La femme ne peut qu'être dépendante de l'homme travailleur, qui possède, dans une île isolée comme Rapa, une vache, un champ de légumes et une maison. Elle n'a pas le choix, et souscrit à une sorte de fatalisme liée à l'isolement particulier de l'île d'où est originaire ce groupe de chant.

11.3. Processus psychologiques mystiques

La superposition des textes de Papa Rai révèle des rêves angoissés qui portent, d'une part, sur la peur d'entités bibliques (Satan, le Diable), et d'autre part, sur des survivances de la religion traditionnelle ancienne (*tūpapa'u* - esprits -, *nihō rōroa* - esprits aux longues dents -). Dans ces *'ūtē 'ārearea*, l'auteur se réfère à ces figures qui représentent la mort. Bien que la religion chrétienne soit installée à Tahiti depuis le XIX^{ème} siècle, les représentations que les Tahitiens ont de la mort reflètent un certain syncrétisme religieux issu de la fusion de la religion ancienne des Tahitiens et, de la religion chrétienne.

Le groupe Tere Ia, quant à lui, dévoile en 1986 la peur des bruits de la nuit dont il s'affranchit grâce à une fantaisie de triomphe à tendance obscène. La chute de son *'ūtē 'ārearea* montre en effet le transfert de cette peur vers un sentiment de paix grâce au démasquage de l'origine du bruit : ce n'était pas un fantôme, c'était tout simplement Papa qui se rapprochait de Mama le soir.

11.4. Processus psychologiques de respect du sacré.

Les *'ūtē 'ārearea* ne sont pas le lieu privilégié des invectives jugées effrontées et impudentes des énoncés à tendance cynique. Par exemple, si un des époux commet l'adultère, les conséquences sont toujours désastreuses (séparation, dispute, dettes dues à la consommation en téléphonie mobile etc.). La raison réside dans le fait qu'un des critères de notation impose la valorisation d'une « morale³⁵⁹ » dans le chant. Il n'est pas difficile de voir là l'héritage d'un certain puritanisme des missionnaires anglais du XIX^{ème} siècle, qui a profondément pénétré l'identité des Tahitiens. S'attaquer aux convenances morales et religieuses ne convient pas non plus aux énoncés comiques de la pièce de Maco Tevane. Il semble inconcevable pour cet auteur de faire preuve d'irrespect contre le politiquement et le religieusement correct.

En revanche, le thème de la religion est présent dans l'acte 1 de la pièce de théâtre *E'ita* dans la scène où le dénommé Ruta utilise la culture religieuse chrétienne à Tahiti pour tenter d'imposer son statut de chef dans son couple. Une connaissance précise du texte biblique fonde l'autorité ou le renforce. Mais ici, si Ruta cite effectivement un verset biblique relatif à la place privilégiée de l'homme dans la relation conjugale, il le fait sans la maîtrise ni la rigueur nécessaires qui pourraient susciter chez l'autre la confiance aveugle. Par conséquent, ses dires sur le statut de l'homme en tant que chef du couple sont implicitement discrédités.

Acte 1

Ruta : *'Ua oti i te pāpa'ihia i te pene mea ē, 'trava mea ē* (il est écrit dans le chapitre machin, au verset machin)

³⁵⁹ Annexe 1.4.

Lorsque le père de Miri, la fiancée délaissée par Ruta, apprend que celui-ci ne veut plus se marier, il emploie une tonalité sentencieuse propre aux religieux protestants pour dire sa colère et montrer son mécontentement. Il compare alors la virginité de sa fille au mur de Jéricho que l'on a détruit et qu'il convient de reconstruire grâce au mariage. Vaita, le frère de Ruta, parodie ce ton sentencieux.

Acte 3

Vaita : Vāvahi ihora te ari'i ra 'o Ruta i te patu ra o te ari'i vahine ra 'o Miri, e oti ra, fa'aru'e mai ra i taua patu ra, ho'i ana'e ihora i te patu tāna i mātau noa na !

(Ruta a détruit le mur de la Reine Miri puis l'a abandonné pour s'en retourner vers celui qu'il connaît déjà si bien)

Acte 4

Vaita : I tō rātou pa'i mana'ora'a, 'o vau ia te tara'ehara ! Nā Ruta e ha'aparari, nā'u ia e tīfai ?

(Et, à leur avis, je suis le rédempteur ! Ruta détruit, et moi je répare ?)

Le sacré n'est pas la cible, l'objet direct d'une agression. En revanche, les dévôts et les pratiques religieuses constituent des personnages types traditionnels du comique.

11.5. Synthèse du chapitre 11

Dans ce chapitre, les *'ūtē 'ārearea* du corpus ont été mis à l'épreuve de l'analyse psychocritique afin de révéler les processus psychologiques qui sous-tendent le comique. L'application a été faite sur les chants comiques lauréats dans le cadre du *Heiva* de 1986 à 1996 (période 1) et de 2006 à 2014 (période 2). Si la dimension 1 rend compte des tendances freudiennes qui rassemblent quatre variables (la tendance hostile, obscène, cynique et sceptique), la dimension 2 regroupe deux variables (les rêves angoissés et les tabous).

La tendance obscène prédomine ; elle s'exprime souvent relativement au tabou religieux de l'adultère. Par ailleurs, les fantaisies de triomphe se déclinent pour la plupart sur les rêves angoissés de l'homme face à la femme : celui-ci veut « triompher » de la *māmā* en entretenant une relation extra-conjugale. Sans doute est-ce le lieu privilégié d'un processus inconscient de revanche de l'homme sur sa conjointe, ainsi que de fantasmes sur une femme plus jeune et belle. En définitive, l'analyse psychocritique conforte le statut aristotien du genre comique, à savoir que le rire est souvent produit pour et par ce qui est commun.

CHAPITRE 12 : Processus psychologiques situationnels

Nous nommons « processus psychologiques situationnels » les rouages mentaux qui surgissent dans un contexte situationnel ponctuel mais qui pourraient évoluer vers des « processus psychologiques permanents ». Ce chapitre voudrait rendre compte des cheminements mentaux comme réponses psychologiques à une situation parfois critique à un moment et en un lieu précis.

12.1. L'Autre comme cible.

L'Autre se définit comme l'adversaire qu'il faut attaquer en gagnant le public à sa cause par le rire. Dans la version audiovisuelle du *'ūtē 'ārearea* de 1989, Edmond, l'acolyte de Papa Rai sur scène, est la cible de ce dernier. Lors de la soirée des lauréats, il n'a pas hésité à lui signifier son excellence dans l'art d'interpréter ce chant comique³⁶⁰. En plaçant cet énoncé dans la conclusion du chant, Papa Rai double la mise en évidence de l'attaque. Cet énoncé à tendance freudienne agressive vise une personne en particulier dans un contexte difficile de séparation.

1989 (version audiovisuelle) :

V45 : *Hōhoni tōtara a Edmond* (Edmond a été mordu par un diodon)

Par ailleurs, les énoncés qui suivent trouvent leur place dans un rapport de force entre les Polynésiens « *kaina* » (autochtones qui ne connaissent pas les bonnes manières) et les Polynésiens civilisés (autochtones qui aspirent à une vie et à une identité occidentales). Les premiers se moquent de leurs congénères en leur rappelant le ridicule de leurs nouvelles manières (prononcer le « r » avec l'accent des Parisiens) tandis que ces derniers adoptent une attitude hautaine envers ces « sauvages » (l'intonation suffit ici à traduire le rejet).

Acte 1

Fanny : Moi, j'aime les gens civilisés. *'Eiaha te « Kaina » !* (moi, j'aime les gens civilisés. Pas les « indigènes »)

³⁶⁰ L'extrait que nous avons analysé a été filmé en 1989 pendant la soirée des lauréats.

Ruta : *'O Fanny, 'aita ā ia i haere atu ra nā terā mau pae fenua, 'ua « r » a'e na* (Voyez Fanny, elle n'est pas encore allée dans ces pays, elle prononce déjà le « r » comme là-bas)³⁶¹.

Il est également impensable pour un Tahitien d'être célibataire sans susciter le regard moqueur des autres. Être sans conjoint signifie forcément l'existence d'un défaut physique ou mental, une laideur qui suscite le rejet de la femme. La solitude conjugale réveille alors chez l'autre soit un désir d'agression par le rire, soit de la pitié, auquel cas le comique volontaire ne peut être vraiment effectif. Papa Penu ainsi ne comprend pas pourquoi Taote n'est pas en couple alors même qu'il a tout pour séduire : le savoir médical et des yeux clairs (un des symboles de la beauté occidentale).

Acte 1

Papa Penu : Mea itoito te fa'a'oroma'i i tōna 'ati, noa atu terā mata mīmī

(Quel courage de supporter son sort - le fait d'être seul - alors que pourtant il a des yeux clairs !).

Visiblement, les femmes séduites par les militaires de la marine française sont également la cible des hommes de cette pièce de théâtre. En référence à la chanson populaire « Les gars de la marine » interprétée par Jean Murat en 1931, ces trois hommes tahitiens se moquent de Fanny et à travers elle, de toutes les femmes qui sont éblouies par ces marins sur leur bateau de guerre accosté à Papeete.

Acte 1

Ruta, Mareto, Tihoni : C'est nous les gars de la marine !

Mama Roro et Vahine évoquent également les marins pour susciter la jalousie de leur mari (Papa Penu et Ruta). Ces attaques révèlent que les Tahitiens se sentent en concurrence avec les militaires français, très populaires auprès des Tahitiennes. D'ailleurs, lorsque Jean-François, futur mari de Fanny, se présente comme « Commandant le Piteux », le rire des hommes de la pièce de théâtre et du public se fait entendre car le mot « piteu » renvoie aux

³⁶¹ Papa Tihota, un des participants du concours *Pūtē 'ata* 2016, se sert aussi de ce "r" métropolitain pour se moquer des journalistes tahitiens bilingues qui l'adoptent lorsqu'ils présentent le journal en français alors même qu'ils viennent de terminer le journal tahitien avec le « r » roulé.

grosses billes que l'on appelle *pōro* « *piteu* » à Tahiti, et par contagion allusive, au sexe de l'homme. Le rire naît de ce jeu de ricochets.

Acte 2

Jean-François : Jean-François de Val de Mer, lieutenant de vaisseau, Commandant le Piteux.

La dernière cible concerne les Français qui s'installent à Tahiti et se marient avec des Tahitiennes. Ils sont comparés à des parasites indélogeables qui pervertissent la société tahitienne. Le rapport de force est évident entre ces deux groupes qui font l'objet de part et d'autres d'agressions provoquant le rire.

Acte 4

Vaita : J'y suis, j'y reste, *e au iho ā 'outou i te 'utu, te maura'a iho ā, e'ita e mātara fa'ahou.* (j'y suis, j'y reste, vous êtes comme des parasites. On ne peut plus vous déloger)

Vaita : *Ça va, ça va. I teie nei rā ho'i, 'ua havahava roa!* (ça va, ça va. Mais maintenant, elle - la société - est complètement souillée !)

12.2. Le savoir et le pouvoir occidentaux.

Dans le *'ūtē 'ārearea* de 1990, le *mūto'i farāni* (gendarme français), représentant de la loi, et le *taote farāni* (médecin français), symbole du savoir médical occidental, ne sont pas des cibles mais des armes qui participent à rabaisser le personnage principal.

1990 :

V9 : *Porōmu po'opo'o nā Tīpaeru'i* (il y a des nids de poule sur la route de Tipaerui)

V10 : *Ni'a iho te pou mōrī ē* (tu te diriges droit vers le poteau électrique)

V11 : *'Aita i maoro Ta'ihoa iti ē* (et tout de suite après, Taihoa)

V12 : *Te mūto'i farāni terā iho ē* (les gendarmes sont là)

En revanche, dans la pièce de théâtre de Maco Tevane, le savoir des Blancs devient la cible d'une agression. Papa Penu se venge de ce savoir inaccessible symbolisé par Taote

(docteur) en signifiant à ce dernier son incapacité à trouver une femme malgré ses beaux « yeux clairs ». D'une certaine manière, il dénigre la supériorité intellectuelle et physique des occidentaux qui, pour lui, n'ont pas à attirer les femmes tahitiennes.

Par ailleurs, le calembour « il est bon d'Avignon » calqué sur la comptine pour enfants « sur le pont d'Avignon » est employé par Papa Penu pour dire que son vin est « bon », ce dernier mot rimant avec « d'Avignon », provoquant le plaisir voire le rire. Il renvoie aussi au patrimoine scolaire de l'école républicaine française, permettant à Papa Penu de faire un « pied de nez » à cette culture enfantine musicale souvent perçue comme très éloignée du patrimoine traditionnel tahitien. Il convient effectivement de reconnaître qu'enseigner dans les années 1970 à Tahiti une comptine qui parle d'une région du fin fond de la France est à l'évidence un peu colonial.

12.3. Les évènements socio-économiques.

En ce qui concerne les *'ūtē 'ārearea*, la période 1 propose des énoncés comiques innocents, qui ne font pas la critique de la situation économique et social mais qui la décrivent en exposant les changements socio-économiques dus à l'installation de la première grande surface Euromarché et de la Pacifique des Jeux. En revanche, la période 2 est productive puisqu'en 2010, le groupe de chant Ngate Kaianu nō Rapa s'en prend aux tarifs trop élevés de l'opérateur téléphonique local « Vini ». En 2013, c'est au tour de Pupu Tuhaa Pae de se moquer de la ville de Paris et en 2014.

En revanche, la pièce *E'ita ïa* reflète les idées du penseur Henri Hiro. Elle évoque en effet les mariages franco-tahitiens qui permettent aux étrangers d'entrer dans les familles tahitiennes, la dépendance financière dans laquelle se trouve les Tahitiens qui passent brutalement d'une société agraire à une société moderne, de la culture « souillée » par celle de l'Autre, etc. Le mouvement du renouveau culturel, qui est à son apogée dans les années 1980-1990, imprègne cette comédie et révèle des sujets que le gouvernement local de l'époque aurait aimé passer sous silence pour ne pas entrer en conflit avec l'État. Bien que le contexte situationnel soit riche de bouleversements politiques et sociaux (chapitre 4), les sujets de société comme la perte de l'identité tahitienne, la poursuite des essais nucléaires, la

dépendance financière, l'exode rural vers la ville de Papeete passent sous silence dans les *'ūtē 'ārearea*.

12.4. Processus inconscients rationnels

Dans la pièce de John Mairai, Fanny expose son désir de se marier avec un métropolitain car elle voudrait une vie plus confortable et remplie d'amour. Dans la tirade ci-dessous, elle expose à Vaita sa volonté de rompre avec la tradition. Grâce à l'antithèse anaphorique contenu dans cette réplique, elle met en doute la pertinence de ces us et coutumes traditionnels et se projète dans un monde résolument moderne que seul le Français peut lui offrir.

Acte 3

Fanny : *'O 'oe, tē tītau ra 'oe i te mōrī ti'a'iri nō tō 'oe nūna'a. Vaita, iā'u nei, tē tītau nei au i te mōrī uira nō'u.* (toi, tu voudrais que ton peuple s'éclaire à l'aide des noix de bancoul. Vaita, moi, je voudrais de l'électricité)

12.5. Processus inconscients affectifs

À l'inverse du *'ūtē 'ārearea* des Tamariki Oparo en 2006, Mama Roro s'attaque aux certitudes transmises de génération en génération dans les familles tahitiennes qui consistent à asserter qu'un bon mari est celui qui ramène de la nourriture à table. Dans l'acte 3 de la pièce de Maco Tevane, elle tourne en dérision Papa Penu en terminant la tirade qu'elle connaît si bien à force de l'avoir entendue :

Acte 3

Papa Penu : ... *Rava'i i te aha... ? Tō 'oe orara'a fāna'o iā'u nei ? Te mau mea ato'a, te faraoa..., te pata...* (Tu en a marres de quoi ? De la belle vie que tu mènes grâce à moi ? Tu as tout ce dont tu as besoin, du pain..., du beurre...)

Mama Roro : ...*te tihota. 'A tau'i ri'i na tā 'oe pehe ! E pa'ia ānei te ta'ata i tā 'oe tihota ? I tā 'oe pata ?* (... du sucre. Mais, change donc de disque ! Est-ce qu'on est rassasié en mangeant du sucre ? Du beurre ?)

Elle aspire à une vie autre que celle qui se résume aux besoins primaires, une vie où l'amour est explicite. Fanny également voudrait une vie sans violence conjugale

12.6. Synthèse du chapitre 12

L'analyse psychocritique des pièces de théâtre met en lumière des processus inconscients de type traditionnels et contemporains. Grâce à la superposition des supports, l'analyse dévoile des tendances freudiennes dominantes (hostile et obscène) dont les cibles s'inscrivent dans un rapport avec l'autre. L'homme par exemple se positionne par rapport à la femme, la culture tahitienne par rapport à la culture française ou mondiale, l'indigène et son mode de vie par rapport au « blanc » civilisé et intelligent etc. Se moquer de l'homme ou de la femme en pointant du doigt son physique ou son intellect sont des classiques universels du comique. En revanche, rire du mariage franco-tahitien ou du succès des marins auprès des femmes tahitiennes ne s'applique qu'à Tahiti.

CONCLUSION DE LA CINQUIEME PARTIE

La cinquième partie rend compte des processus psychologiques, des modes de pensées et de la personnalité inconsciente des auteurs comme source de création littéraire, lesquels sous-tendent les supports du corpus de recherche. La superposition des textes met en évidence le rapport triadique qui existe entre l'homme, la femme et l'Autre, duquel l'on peut déduire les manières de penser des uns et aux autres et des uns par rapport aux autres. Dévoiler les processus inconscients suppose de les rendre conscients en révélant les motivations, les intentions, les sentiments qui se cachent derrière les mots. Les personnages choisis par les auteurs des *'ūtē 'ārearea* et des comédies renvoient à des traits permanents comme la peur de sa femme, la peur du monde invisible, l'appréhension ressentie face à l'Autre, le désir adultérien, la conscience de l'importance des moyens matériels et pécuniers, le voeu de dépasser les besoins primaires pour accéder aux besoins affectifs.

L'étude des processus inconscients démontre l'existence de processus transgénérationnels auxquels appartiennent le processus d'agression de l'homme et de la femme, les processus inconscients mystiques (peur du diable, peur des esprits, peur des bruits de la nuit) et de respect du sacré (pas de blasphème, ni d'attaque frontale des dogmes bibliques).

Ainsi, l'étude psychocritique du comique dans les supports du corpus de recherche expose les traits permanents d'une réalité psycho-sociologique propre à un collectif. Pour autant, elle dévoile aussi des pensées individuelles comme celles du penseur Henri Hiro à l'origine du mouvement du renouveau culturel qui s'imposent à un moment précis de l'histoire d'une population à travers la littérature contemporaine.

Conclusion

L'objectif premier de cette étude était de définir un substrat propre au comique de et dans la société tahitienne. Afin d'atteindre ce but, plusieurs questions se posèrent pour aboutir à la problématique suivante : « quelles dynamiques de « signifiante » et quels processus psychologiques sous-tendent le comique dans la tradition orale et la littérature contemporaine tahitiennes ? ». De fait, les enjeux de cette recherche étaient multiples car ils touchaient aussi bien le social puisqu'il concernait un aspect de la vie sociale des tahitiens ; le culturel, quand il s'agissait d'étudier des textes de la tradition orale et de la littérature contemporaine ; et le pédagogique, lorsque leur exploitation dans une salle de classe du primaire ou à l'université participerait à l'acquisition de compétences d'élèves ou d'étudiants.

Les chants comiques traditionnels, *'ūtē 'ārearea*, et les pièces de théâtre de Maco Tevane et de John Mairai composèrent notre corpus d'étude, lesquels illustrèrent respectivement la tradition orale dans le cadre des fêtes culturelles de Tahiti de 1986 à 2014 et la littérature contemporaine tahitienne des années 1970 à nos jours. Leur légitimité en tant qu'objet du comique provient principalement de leur reconnaissance par la société tahitienne.

Pour ce faire, plusieurs variables étaient étudiées : la période, les titres, l'auteur, les chanteurs, les comédiens, les personnages et les thématiques pour la caractérisation des supports choisis, le cotexte, le contexte et le paratexte afin de révéler la signifiante des mots et les tendances freudiennes ainsi que les fantaisies de triomphe en ce qui concerne les processus mentaux qui interviennent lorsque le risible se dévoile.

Grâce à un cadre conceptuel et méthodologique sémio-linguistique et psychocritique, l'étude déclare des résultats qui font écho aux hypothèses de recherche. Nous les reprendrons dans un ordre différent de celui énoncé dans l'introduction, que nous voulons toutefois pertinent, selon le cheminement de notre pensée :

Hypothèse 1 : En superposant les deux genres, le *'ūtē 'ārearea* et les pièces de théâtre de notre corpus de recherche, il est possible d'abstraire le substrat du comique tahitien.

Dans un premier temps, nos recherches obligent à reconsidérer l'appellation de « genre littéraire » pour les chants comiques traditionnels. Si l'on considère la définition de Véronique Sternberg-Greiner qui dissocie les genres littéraires ayant une importance qualitative et quantitative de ceux qui traitent de manière plaisante des formes ordinairement sérieuses, les pièces de théâtre relèveraient de la première catégorie tandis que les *'ūtē 'ārearea* constitueraient un genre mineur. En superposant les deux types de supports du corpus de recherche, il existe pourtant une base commune sur laquelle rebondissent les faits extérieurs lorsqu'ils se manifestent à la conscience par les sens. Que voit-on et qu'entend-on lorsque le comique volontaire se révèle ? Que touchons-nous, que sentons-nous en définitive ?

Lorsque les premiers Européens entrent en contact avec les Tahitiens, ils voient plus qu'ils ne comprennent le comique faute de connaître la langue tahitienne. Le comique volontaire décrit par ces navigateurs est alors provoqué par des pantomimes, des contorsions et des grimaces, notamment lorsque les *'arioi* arrivent dans un district ou une île. L'homme rit de ce qui représente un écart par rapport à une norme, la théorie bersgonienne du « mécanique plaqué sur du vivant » l'exprime bien. En ce qui concerne les pièces de théâtre, ces mêmes observateurs voient des hommes jouer le rôle d'une femme, le rôle d'un enfant, des scènes de bastonnade et des courses poursuites lors des spectacles dramatiques. Les processus de féminisation et d'infantilisation présents dans ces représentations vont dans le sens d'une remise en cause de la virilité ou de la puissance, qui paraît constituer un élément permanent du comique volontaire dans la société tahitienne. Lors de nos recherches, la superposition de nos supports d'étude a montré que la dévalorisation de l'un ou de l'autre reste un ressort important du comique volontaire. Toutefois, l'analyse psychocritique montre que l'homme n'est pas la seule cible : le Tahitien soumis à sa femme, ignorant et inculte, ne maîtrisant pas la langue française et dont les attributs sexuels sont difformes est certes un sujet risible permanent. Il coexiste néanmoins avec le personnage de la Tahitienne réduite aux tâches ménagères, qui dépend de l'homme et dont les « laideurs » physiques et intellectuelles

favorisent l'émission d'énoncés à tendance freudienne hostile. L'étude des processus inconscients qui sous-tendent le comique a permis d'une part de révéler des processus transgénérationnels auxquels appartiennent celui d'agression de l'homme et de la femme, des processus inconscients mystiques (peur du diable, peur des esprits, peur des bruits de la nuit) et un certain respect du sacré (pas de blasphème, ni d'attaque frontale des dogmes bibliques). D'autre part, elle établit l'existence de processus inconscients d'agression situationnelle, rationnels et affectifs qui se nourrissent du contexte social et d'évènements ponctuels.

Les Occidentaux au XVIII^{ème} siècle voient les interprètes de *'ūtē* se frapper en chantant, le bras gauche, plié, avec la main droite comme s'ils battent des ailes. L'étude et le visionnage des différentes interprétations des *'ūtē 'ārearea* du corpus d'étude démontrent que ce geste scénique relève surtout du style du chanteur, l'important étant le rythme frappé ou indiqué de quelque façon que ce soit. Il s'agit en effet de battre la mesure, de s'inscrire dans la cadence du chant, d'être emporté par la magie de sa musique.

Ce même rythme renvoie à la matérialité phonique des mots. Bougainville mentionne des strophes cadencées, assez entraînantes pour mettre les gens dans un état de joie et de plaisir extrêmes. De nos jours, cette perception essentiellement rythmique du chant comique traditionnel est complétée par celle de Jean-Paul Berlier qui confirme quant à lui l'importance dans les *'ūtē 'ārearea* de la fusion des mots et de ce rythme saccadé, ce tempo rapide, où il s'agit pour l'interprète de chanter sans jamais buter sur les mots. C'est à partir de cette compétence que les Tahitiens reconnaissent effectivement l'éloquence si particulière et rare que très peu de chanteurs ou de comédiens possèdent.

Hypothèse 2 : Il existe une éloquence particulière dans l'art de dire les mots du rire. Nous nous interrogerons sur la perpétuation de figures stylistiques de sens que nous aurons au préalable identifié.

Lorsqu'on dépasse le rythme pour ne s'intéresser qu'à la manière de dire le comique, la superposition des textes des deux types de supports révèle surtout, aujourd'hui, l'existence d'un code issu de la rencontre de deux langues et de deux cultures : le « franhitien ». Ce mélange du français et du tahitien pour faire rire est surtout présent dans les pièces de théâtre. Toutefois, bien qu'il soit *non grata* au concours de *'ūtē 'ārearea* du *Heiva*, les interprètes

utilisent parfois des stratégies de contournement ou des tentatives d'insertions d'énoncés courts dans leurs chants comiques traditionnels. L'écart par rapport à une norme, celle qui régit la langue française ou la langue tahitienne, reste la base de ce type de comique volontaire. Le « franhitien » est même une parodie de l'excellence dans l'art de dire les mots du rire, une revanche pour s'affranchir de ces normes sans pourtant ôter la possibilité de s'exprimer.

Lorsque la prononciation incorrecte d'un mot français fait rire, elle renvoie à l'incompétence langagière de celui qui parle. Elle rappelle surtout le statut prestigieux de la langue française ; celui qui la place au dessus de la langue tahitienne de par son importance capitale pour réussir à l'école et dans la société ; celui qui fait dire que ceux qui ne la maîtrisent pas sont tout simplement des incultes et des ignorants, dont on rit du rire des laideurs. Pour autant, l'utilisation du « franhitien » permet au locuteur de sortir d'une certaine « pudeur culturelle » et d'accéder à une dimension psycho-affective plus explicite lorsque les mots prononcés appartiennent à la langue française. Dire par exemple *'ua here au iā 'oe*, « je t'aime » en tahitien, semble si décalé, si peu naturel qu'il paraît plus normal de l'exprimer dans cette autre langue où les mots semblent exister exprès pour le dire.

Le recours au « franhitien » devient inévitable dès que le cadre contextuel dans lequel s'exprime le comique volontaire le permet. Grâce aux pièces de théâtre, nous avons pu analyser l'expression d'un comique libre au travers d'un « franhitien » qui reflète une réalité socio-linguistique diversifiée et correspondant au vécu réel des Tahitiens. Il suffit de visionner les sketches et saynètes sur les chaînes locales de la télévision pour confirmer cet état de fait.

Rappelons enfin que les navigateurs du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècles avaient perçu une grande poéticité dans les dires des chanteurs et des comédiens tahitiens, laquelle s'exprimait dans un langage métaphorique tels que le démontre les épithètes homériques ou les *piri* (devinettes) issus de la tradition orale. Ces commentaires nous ont poussée à émettre comme hypothèse la récurrence des figures de sens dans l'expression du comique de notre corpus de recherche. Or, bien qu'elles soient effectivement omniprésentes, il suffit d'un « Papa Rai » pour que le choix « traditionnel » laisse place à d'autres figures de style favorisant la créativité, le désir de se démarquer des autres. En définitive, l'éloquence dans

l'art de dire les mots du rire ne s'arrête pas à un type de figures stylistiques. Elle englobe bien toutes les possibilités que promettent les divers moyens formels, les différentes manières de dire.

L'analyse du corpus a démontré également l'influence des règles du *Heiva* sur les moyens dont usent les auteurs pour fabriquer le rire dans les '*ūtē ārearea*. Le choix des figures de style est influencé par le contexte dans lequel celles-ci sont exprimées. Les épiphonèmes, par exemple, sont des matériaux verbaux pertinents pour exprimer la morale dans les chants comiques traditionnels, laquelle constitue un des critères d'évaluation du jury. Cela étant, une certaine thématique peut aussi favoriser la préférence pour une figure stylistique plutôt qu'une autre, comme ce fut le cas du '*ūtē ārearea* du groupe Pupu Tuhaa Pae en 2012. Au bout du compte, l'auteur est le principal intervenant qui dispose d'une marge de liberté dans laquelle s'exprime le comique au travers de l'ensemble des figures stylistiques qu'il met en œuvre.

S'agissant de la macrostructure textuelle, il peut choisir de faire rire tous les deux vers ou attendre la chute narrative. Afin de plaire au public et au jury en un temps très court, il mise sur les expressions populaires, les slogans, les chants qui portent une résonance chez le spectateur. Il faut, en effet, à tout prix éviter l'incompréhension. Patrick Amaru, par exemple, dit se poser souvent la question de savoir si le public comprendrait telle ou telle figure de sens ou de sons, s'il possède assez de connaissances et de culture pour accéder au sens et déclencher le rire. Les auteurs interviewés affirment tous, du moins pour les chants comiques traditionnels, que faire rire par les mots est le but visé. Par conséquent, l'auteur choisit selon son bon vouloir ce qu'il juge être le plus pertinent pour fabriquer le rire, en sachant que le spectateur a besoin de se reconnaître et d'être sécurisé en se retrouvant dans un espace verbal familier.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les expressions populaires sont un matériau de choix pour les auteurs de comique volontaire, à Tahiti comme ailleurs. Héritiers d'un patrimoine collectif, les « faiseurs de rire » disposent d'un vivier de mots et de figures qui se renouvelle par ailleurs selon leur contexte situationnel. Au XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècles, les chanteurs ou les comédiens s'aidaient de leur environnement proche en se référant à la nature pour provoquer le rire. Lorsqu'à Tahiti, dans les années 1830, Moerenhout relève les énoncés

des orateurs lors des batailles, lui aussi rend compte de l'existence de nombreuses métaphores. L'étude des matériaux de notre corpus de recherche confirme ces faits. L'auteur d'un chant ou d'une pièce peut donc user des métaphores qui existent en l'état ou les modifier pour les adapter au contexte de son discours. Il a aussi la possibilité de créer de nouvelles expressions, lesquelles, si elles sont aussi des figures de style pertinentes, doublent le plaisir du rire. En définitive, l'éloquence ne réside pas seulement dans la perpétuation d'une tradition dans la manière de « dire le rire » mais elle s'ancre dans les rapports qui existent entre l'auteur, son environnement immédiat (qui peut de nos jours englober le monde entier grâce à internet) et dans sa capacité à mobiliser et à déployer toutes sortes de moyens linguistiques et stylistiques.

Hypothèse 3 : L'étude sémio-linguistique de la langue tahitienne permet d'accéder à la « signifiante » qui sous-tend le comique tahitien présent dans les textes de notre corpus de recherche. Il existe une corrélation entre cette « signifiante » et le contexte situationnel.

Au delà de la question de l'éloquence formelle, l'étude du sens des mots de notre corpus de recherche a effectivement permis l'accès à leur signifiante. La scène de la pièce de théâtre des *'arioi* que décrit Johann Reinhold Forster où l'on voit, après la simulation d'un accouchement, la course poursuite entre des danseuses et un gros enfant traînant derrière lui un gros cochon de paille suspendu par une corde à son nombril exprime, selon Durban, leur représentation de l'enfantement. Le contexte socio-culturel et situationnel influence les usages linguistiques propres au comique, surtout si la finalité est de provoquer chez l'autre le rire. Le spectateur a besoin de se reconnaître dans ce que lui propose le chanteur ou le comédien pour participer à cette connivence qui engendre le rire. Quoi de mieux que la satire sociale pour répondre à cette attente !

Durant les dernières décennies, le recours aux différents événements socio-économiques ou culturels qui touchent la société tahitienne comme l'utilisation dans les *'ūtē 'ārearea* du slogan *Euromarché maru roa* (chez Euromarché, tout est accessible, tout est facile) en 1989, l'évocation des jeux de la Pacifique des jeux en 1994, 1995 et 1996, ou des téléphones mobiles en 2011 ainsi que du renouveau culturel en ce qui concerne la pièce de théâtre de John Mairai rappelle effectivement l'importance du contexte situationnel. Les entretiens avec nos différents interviewés ont d'ailleurs mis à jour une préférence pour ces

sujets d'actualité au lieu de certaines thématiques classiques à tendance obscène sur lesquelles comptent certains auteurs pour faire rire³⁶². Toutefois, le comique ne se limite pas à ce seul lieu commun car il s'élargit également au *topos* culturel en usant des phonèmes qui renvoient à un réseau collectif de significations, des lexèmes « marqués » et des morphèmes qui expriment les rapports logiques qui existent entre les idées.

Ainsi, une liste non-exhaustive recensant divers procédés sémio-linguistiques peut être établie sur la base des informations co-textuelles, paratextuelles et contextuelles mobilisées par les auteurs pour faire rire. À l'intérieur de cette liste, on distingue principalement :

- les phonèmes : le remplacement du phonème /t/ par le phonème occlusif /k/ qui évoque une musicalité différente du tahitien, et renvoie aux railleries que se lancent volontiers les habitants des différents archipels de la Polynésie française,

- les lexèmes « marqués » : les onomatopées allusives, les injures, qui en faisant allusion à une réalité sociale précise, alimentent le vivier des mots comiques,

- les morphèmes :

- l'absence de particule au début des prédicats permet, par exemple, d'accéder rapidement au comique.

- la conjugaison de l'absence de connecteur logique et de la juxtaposition de deux idées reliées entre elles par un rapport logique, pousse aussi à l'effort interprétatif, qui devient un réel plaisir lorsque le double sens est démasqué.

- l'isotopie allusive favorise, quant à elle, la récurrence d'un mot à double sens.

- la particule d'opposition *rā* (mais), qui infirme une situation initiale et souvent introduit l'inattendu ou l'incongruité, provoque le rire.

- la conjonction de subordination *'āhani* (si), qui introduit une hypothèse irréaliste à postériori, favorise l'imaginaire du rire.

- les termes de négation *e'ere* (ce n'est pas), *'eiaha* (ne...pas, il ne faut pas) etc., qui nient des situations initiales pour en créer de nouvelles dans lesquelles s'exprime le rire.

³⁶² C'est le cas de Mama Iopa et de Voltina Roomataaroa Dauphin. En revanche, Patrick Amaru note que la tendance obscène reste un des moyens récurrents dans les *'ūtē 'ārearea* pour faire rire.

- l'adverbe auxiliaire *hānoa*, dont le caractère itératif participe à mettre en exergue la permanence des procès malheureux, rappelle le rire antique des laideurs.

- la locution *noa atu* qui, en soulignant la nature hypothétique d'une proposition subordonnée à la principale, offre un panel imaginaire vaste au comique.

4. L'implicite tient une place importante dans les 'ūtē 'ārearea et les pièces de théâtre, compte tenu notamment de l'importance de la religion chrétienne dans la société tahitienne.

Les procédés énoncés ci-dessus sont autant d'éléments de réponse sémio-linguistiques à la question du repérage des fondements du comique dans la culture tahitienne. Toutefois, l'implicite joue également un rôle si important qu'il est impossible de concevoir un 'ūtē 'ārearea ou une comédie dont il serait absent. Le missionnaire protestant anglais Ellis percevait déjà les allusions grivoises, les sous-entendus érotiques ainsi que les insinuations satiriques lors des représentations des 'aroi au XIX^{ème} siècle. On peut dire, au vu des connaissances que la communauté scientifique possède de nos jours sur le comique, et des données de notre étude particulière, que son intuition ne l'avait pas trompé.

Au début de cette recherche, nous avons développé l'hypothèse que l'implicite occupe une place importante dans les procédés de contournement des tabous religieux en rapport notamment avec la grivoiserie. Aujourd'hui, les règles du concours de chants comiques traditionnels au *Heiva* ainsi que la pression sociale qui s'exerce lorsque les valeurs morales sont bafouées, poussent effectivement à employer des stratégies de détournement. « Dire sans dire », en langue tahitienne, passe par l'emploi d'un vocabulaire riche d'expressions métaphoriques à connotation sexuelle.

Mais, l'analyse sémiolinguistique relative à l'implicite peut nous entraîner hors du champ religieux. Elle nécessite la prise en compte d'un environnement socio-économique, culturel et situationnel plus large, le repérage de lieux sémiologiques communs à une population à propos desquels les auteurs ou acteurs comiques fournissent des indications sur son évolution. Nous avons surtout pu mettre en évidence des choix stylistiques et des processus cognitifs quant à l'art de dire les choses, dans l'inscription d'un imaginaire personnel au sein d'un imaginaire collectif.

Perspectives de recherche

À la fin de cette étude, plusieurs perspectives nous paraissent envisageables. La première consisterait à poursuivre l'analyse des chants comiques lauréats au *Heiva* de Tahiti sur une période plus large, afin de mesurer l'évolution du comique en corrélation avec son contexte situationnel. Nous souhaiterions aussi accorder une importance plus grande aux textes non-lauréats, en y analysant plus précisément, toujours dans une perspective sémiolinguistique et psychocritique, les procédés de fabrication du comique et tentant de voir en quoi ils diffèrent de ceux des textes lauréats. Il serait également logique d'étudier *Te huno 'a mana'o 'ore hia* (le gendre auquel on n'a pas pensé) qui est la suite de la pièce *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō*, ainsi que d'autres pièces écrites par John Mairai comme *Te Manu Tāne* - Monsieur l'Oiseau - (adaptation tahitienne du [*Le*] *Bourgeois gentilhomme* de Molière).

La perspective qui semble promettre les résultats de recherche les plus intéressants nous paraît être l'étude des saynètes télévisés ou jouées au concours du *Pūtē 'ata* durant la décennie en cours. En sachant que le contenu de ces mini-spectacles colle à l'actualité immédiate, le repérage des différents procédés utilisés révélerait certainement les évolutions linguistiques, sociales, culturelles, politiques et économiques les plus récentes à Tahiti.

Un autre axe de recherche pourrait s'attacher aux représentations des auteurs, des membres du jury du *Heiva*, des comédiens, des chefs de groupes, des interprètes de ces spectacles. La conduite de nouveaux entretiens semi-directifs permettrait l'enrichissement de nos recherches sur les ressorts du genre comique, sur les processus mentaux qui agissent lors de l'écriture d'un chant ou d'une pièce, et sur les choix stylistiques et rhétoriques de chaque auteur.

D'autres recherches pourraient également s'étendre à d'autres types de supports du comique, dans le but de fournir à l'institution scolaire toujours plus de supports pédagogiques ludiques et motivants. Leur étude s'inscrirait dans un cadre didactique, afin d'aider le corps enseignant à mieux enseigner la langue et la culture tahitiennes.

Un dernier axe de recherche s'inscrit dans un projet plus vaste qui engloberait le grand « triangle polynésien », montrant quelles sont les spécificités de la culture traditionnelle et de l'histoire plus récente des îles de la Polynésie française, à l'intérieur de cet ensemble. Il va de soi que nous appelons de nos vœux une étude de plus vaste envergure encore, élargie à l'échelle de toute l'Océanie insulaire. Sans prétendre pouvoir mener seule cette étude, du moins pourrions-nous y contribuer. Nous espérons que le travail mené dans cette thèse, aura déjà, à sa façon, permis de poser quelques jalons sur cette voie.

BIBLIOGRAPHIE

COMIQUE, THEATRE, LITTERATURE, POÉTIQUE, RHÉTORIQUE, SÉMIOLOGIQUE, LINGUISTIQUE

Articles

BEAUPERIN, Yves, « Rabbi Iéshoua de Nazareth : du texte écrit au geste global », [en ligne], <http://mimopedagogie.pagesperso-orange.fr/Beauperin/Anthropologiedugeste/Agrageetordrage.pdf>.

BIET, Christian, « Histoire comique de Francion, livre de Charles Sorel », *Encycloepédia Universalis*, consultable [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-comique-de-francion/>.

CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « Rondeau », *Encycloepédia Universalis*, consultable [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rondeau/>.

CHARAUDEAU, Patrick, « Des catégories pour l'humour », *Revue questions de communication N°10*, Presses Universitaires de Nancy, 2004, consultable [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html>

CHARAUDEAU, Patrick, « Une analyse sémiolinguistique du discours », *Langages* n° 117, Larousse, Paris, 1995, consultable [en ligne], <http://www.patrick-charaudeau.com/Une-analyse-semiolinguistique-du,64.html>.

FISSETTE, Jean, « Sémiosis », consultable [en ligne], <http://www.jeanfisette.net/publications/semiosis.pdf>

GUITTON, Édouard, « Épigramme », *Encycloepédia Universalis*, consultable [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/epigramme/>.

HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, consultable [en ligne], <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10253/1/TSpace0166.pdf>.

JOUKOVSKY, Françoise, « Rabelais François (1483 env.-1553) », *Encycloepédia Universalis*, consultable [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/francois-rabelais/>.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Humour et ironie dans le débat Hollande-Sarkozy de l'entre-deux tours des élections présidentielles (2 mai 2012) », *Langage et société*, 2013/4 N°146, DOI : 10.3917/l.s.1460049, consultable [en ligne], <http://www.cairn.info.ezproxy.upf.fr/revue-langage-et-societe-2013-4-page-49.htm>

KLAUBER, Véronique, « Énigme, littérature », *Encycloepédia Universalis*, consultable [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/enigme-litterature/>.

KLAUBER, Véronique, « Grotesque, littérature », *Encycloepédia Universalis*, consultable [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grotesque-litterature/>.

LAMBOTTE, Marie-Claude, « Humour », *Encycloepédia Universalis*, consultable [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/humour/>.

LE GOFF, Jacques, « Rire au Moyen-Âge », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 2009, consultable [en ligne], URL : <http://ccrh.revues.org/2918> ; DOI : 10.4000/ccrh.2918.

MORIN, Violette, « L'histoire drôle », *Communication*, 1966.

PHILLIP, Karine, « Déchiffrer le monde des signes », *Sciences humaines*, consultable [en ligne], URL : http://www.scienceshumaines.com/dechiffrer-le-monde-des-signes_fr_5308.html#2

QUENTIN-MAURER, Nicole, « SOTTIE ou SOTIE », *Encycloepédia Universalis*, consultable [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/sotie-sotie/>.

TRIAU, Christophe, « Théâtre de l'absurde », *Encycloepédia Universalis*, consultable [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-de-l-absurde/>.

ZUBER, Roger, « Satire », *Encyclopedia Universalis*, consultable [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/satire/>

Ouvrages

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1964.

ARISTOTE, *La poétique*, trad. DUPONT-ROC, Roselyne et LALLOT, Jean [et al.], Éd. du Seuil, Paris, 1980.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, trad. ROBEL, Andrée, Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris, 1970.

BERGSON, Henri, *Le rire, essai sur la signification du comique (1900)*, version électronique réalisé par GIBIER, Bertrand, Éditions Alcan, Paris, 1924.

COURTÈS, Joseph, *La sémiotique du langage*, A. Colin, Paris, 2005.

DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique : principes, procédés, processus*, Seuil, Paris, 1996.

DUVIGNAUD, Jean, *Le Propre de l'homme : histoires du comique et de la dérision*, Hachette, Paris, 1985.

ESCARPIT, Robert, *L'humour*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, éd. Claude Thomasset, A. Colin, Paris, 2010.

FROMILHAGUE, Catherine, *Introduction à l'analyse stylistique*, éd. Claude Thomasset, A. Colin, Paris, 2010.

GENETTE Gérard, *Figures V, Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.

GENETTE Gérard, *Figures V, Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, sous la direction de Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Collection U, Armand Colin, Paris, 1998.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Collection U, Armand Colin, Paris, 2013.

LORD, Albert, *The singer of tales*, Éditions Stephen A. Mitchell et Grégory Nagy, Harvard University Press, Cambridge, 2000.

MADINI, Mongi, *Devos montreur de mots: discours comique et construction du sens*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Nathan Université, Paris, 2000.

POSNER, Roland, *L'analyse pragmatique des énoncés dialogués*, Università di Urbino, Urbino, 1982.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*, Presses universitaires de France, Paris, 2013.

ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Les figures de style et de rhétorique*, Les topoi, Dunod, Paris, 1998.

SAVARD, Rémi, *Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui*, L'Hexagone, Montréal, 1977.

SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.

SMADJA, Éric, *Le rire*, collection Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.

STERNBERG-GREINER, Véronique, *Le comique*, Flammarion, Paris, 2003.

TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Flammarion, Paris, 2007.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Lettres Sup, Paris, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II*, Belin, Lettres Sup, Paris, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III*, Belin, Lettres Sup, Paris, 1996.

Thèses

PARRY, Milman, « L'épithète traditionnelle dans Homère : essai sur un problème de style homérique, Université de Paris (1896-1968), Faculté de lettres, 1928.

LITTÉRATURE POLYNÉSIIENNE

Revue

Littérama'ohi, ramées de littérature polynésienne, Papeete.

Œuvres littéraires polynésiennes

AMARU, Patrick Araia, *Te Oho nō te tau auhuneraa*, Tā'atira'a Hitimano 'Ura, Papeete, 2001.

AMARU, Patrick Araia, *Vaianu: des mots pour soigner les maux*, Éditions des Mers Australes, Papeete, 2009.

BROTHERSON, Moetai, *Le roi absent*, Éditions Au vent des îles, Pirae, 2007.

DEVATINE, Flora, *Les tablettes: te hiapo*, Flora Devatine, 15 vol, Papeete, 1976.

GRACE, Patricia, *Mutuwhenua: the moon sleeps*, Livewire, Londres, 1978.

GRACE Patricia, *Des petits trous dans le silence*, trad. Anne Magnan-Park, Au vent des îles, Pirae, 2014.

HAU'OFA, Epeli, *Petits contes du Pacifique*, trad. Manuel Benguigui, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2006.

HIRO, Henri, *Pehepehe i taù nūnaa*, Haere po, Punaauia, 2004.

HITIURA Vaite, Célestine, *Frangipanier: roman*, trad. Henri Theureau, Au vent des îles, Pirae, 2006.

HITIURA Vaite, Célestine, *L'arbre à pain: roman*, trad. Henri Theureau, Au vent des îles, Pirae, 2002.

HITIURA Vaite, Célestine, *Tiare: roman*, trad. Henri Theureau, Au vent des îles, Pirae, 2008.

IHIMAERA, Witi, *Pounamu, Pounamu*, Raupo, Nouvelle-Zélande, 2008.

IHIMAERA, Witi, *Tangi*, Heinemann, Londres, 1973

MANUTAHI, Charles, *Te parau itea ore hia, poèmes, pehepehe*, Te hiroa maohi tumu, Papeete, 1979.

NEUFFER, Philippe, Temauiarī, *Les gens 2 la folie: nouvelles*, Au vent des îles, Pirae, 2011.

PELTZER, Louise, *Te hia 'ai-ao*, Polycop, Papeete, 1985.

PEU, Titaua, *Mutismes*, Haere Pō, Papeete, 2002.

RAAPOTO, Duro, *Tama: e mau pehepehe rii tei fatuhia na te tamarī*, Punaauia, 1989.

RAAPOTO, Duro, *Te pināinaī o te āau, Pehepehe*, Tupuna Production, Papeete, 1984.

SALMON-HUDRY, Nathalie, *Je suis née morte*, Au vent des îles, Pirae, 2012.

SPITZ, Chantal T., *Hombo : transcription d'une biographie*, Éditions Te Ite, Papeete, 2002.

SPITZ, Chantal T., *L'île des rêves écrasés*, Au vent des îles, Pirae, 2003.

SPITZ, Chantal T., *Pensées insolentes et inutiles*, Éd. Te Ite, Papeete, 2006.

SPITZ, Chantal T., *Elles, terre d'enfance: roman à deux encres*, Au vent des îles, Pirae, 2011.

WENDT, Albert, *Sons for the Return Home*, University of Hawaii Press, Hawaii, 1973, 1996.

Articles et ouvrages sur la littérature polynésienne et du Pacifique.

LACABANNE, Sonia, *Les premiers romans polynésiens: naissance d'une littérature de langue anglaise, 1948-1983*, Musée de l'homme, Société des océanistes, Paris, 1992.

SUBRAMANI, *South Pacific Literature*, University of the South Pacific, Suva, 1985.

WALKER-MORRISON, Déborah, « Mon Whare, ton Faré : building a common house through translation in Pacific Literatures », *Littératures du Pacifique insulaire, Nouvelle-Calédonie, Nouvelle-Zélande, Océanie, Timor Oriental, Approches historiques, culturelles et comparatives*, sous la direction de Jean Bessière et Sylvie André, Honoré Champion, Paris, 2013.

Mémoires

PROUST, Isabelle, *Epeli Hau'ofa: engagement et satire dans la littérature du Pacifique Sud contemporain*, sous la direction de ANDRÉ, Sylvie, Université française du Pacifique, 2002.

OUVRAGES DE REFERENCE

Dictionnaires

CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 2002

DAVIES, John, *A Tahitian and English dictionary: with introductory remarks on the Polynesian language and a short grammar of the Tahitian dialect*, Éditions Haere Po no Papeete, Papeete, 1985.

Dictionnaire tahitien-français, Papeete, Académie tahitienne, 1999.

Dictionnaire illustré de la Polynésie, Te 'aratai o Porinetia, Christian Gleizal, Les Éditions de l'Alizé, Papeete, 1989.

Grammaire de la langue tahitienne, Académie tahitienne, Papeete, 1986.

JAUSSEN, Tepano, *Dictionnaire de la langue tahitienne*, Société des Études Océaniques, Papeete, 1996.

Le Grand Robert de la langue française [en ligne], Paris, première édition 1989, révisée en 2005, 2007, 2013, <http://gr.bvdep.com.ezproxy.upf.pf/>

LEMAÎTRE, Yves, *Lexique du tahitien contemporain: tahitien-français, français-tahitien*, Éditions de l'Orstom, Paris, 1995.

Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), [en ligne], <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm/>.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie générale française, Paris, 1992.

Encyclopédies

Encyclopédie de la Polynésie, éd. Christian Gleizal, Tahiti, Polynésie française, C. Gleizal/Multipress, 1990.

Encyclopædia Universalis [en ligne], Paris, <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.upf.pf/>

Ouvrages de linguistique tahitienne

PAIA, Mirose et VERNAUDON, Jacques, *Tahitien: ia ora na*, Institut national des langues orientales : Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, Paris, 2003.

PELTZER, Louise, *Grammaire descriptive du tahitien*, Éd. Polycop, Papeete, 1996.

PSYCHOLOGIE SOCIALE ET PSYCHOLOGIE DU RIRE

Articles

FREUD, Sigmund, « L'humour », Rire de soi, *Libres cahiers pour la psychanalyse*, Paris, 2008.

HECQUET, Vincent, « Littératures orales africaines », *Cahiers d'études africaines*, vol. 49 / 195, septembre 2009, p. 833- 840.

LIGNEREUX, Aurélien, « Rosser le gendarme dans les spectacles de marionnettes au xixe siècle : une école de rébellion ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 16 / 2, juin 2003, p. 95- 113.

SKINNER, Quentin, « La philosophie et le rire », trad. ZAGDA, Muriel, *L'école des Hautes Études en Sciences Sociales*, 2009, consultable [en ligne], <http://cmb.ehess.fr//54>.

Ouvrages

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Gallimard, Paris, 1992.

JODELET, Denise, « Représentation sociale : phénomènes, concept et théorie », *Psychologie sociale*, sous la direction de Serge Moscovici, *Le psychologue*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997

MASSON, Céline, GUICHARD-JOSEPH, Laurence, *Œuvres complètes de Freud : résumé analytique*, Hermann Éditeurs, Paris, 2006.

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Librairie José Corti, Paris, 1985.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

SOCIÉTÉ TAHITIENNE ET POLYNESIENNE

Articles et rapports de recherche

BABIN, Olivier, « Reao, les mangeurs de savates », *Tahiti Heritage*, 2014, [en ligne] <http://www.tahitiheritage.pf/reao-mangeurs-savates/>.

LELOUP, Yves, « Fêtes nationales et animations sportives dans les Etablissements français d'Océanie (1842-1895). Vers de nouvelles sociabilités ? », *Outre-mers*, vol. 96 / 364, 2009, p. 37-60.

PAIA, Mirose, VERNAUDON, Jacques, « Le tahitien : plus de prestige, moins de locuteurs », *Hermès, La Revue*, N°32-33, 2002/1, CNRS Éditions, p. 381-402.

VERNAUDON, Jacques, « Le tahitien entre l'école et la famille : représentations et pratiques contemporaines des enfants en Polynésie française », rapport de recherche financé par l'Observatoire des pratiques linguistiques de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France, Université de la Polynésie française, novembre 2014.

TETAHIOTUPA, Edgar, « Les langues polynésiennes : obstacles et atouts », *Le Journal de la Société des Océanistes*, N°119, 2004-2, spécial Polynésie française.

Journaux

Fond du gouverneur (Service du Patrimoine Archivistique et Audiovisuel)

La Dépêche de Tahiti

Les Nouvelles de Tahiti

Journal officiel des Établissements français d'Océanie

Messenger de Tahiti

Tahiti Pacifique Magazine

Te reo fenua

Ouvrages

BODIN, Vonnick, *La langue et la société*, Édition 'Ura, Papeete, 2006.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de et CONSTANT, Louis, *Voyage autour du monde: par la frégate « La Boudeuse » et la flûte « L'Étoile »*, la Découverte, Paris, 1997.

BOVIS, Edmond de, *État de la société taitienne à l'arrivée des Européens*, Impr. du gouvernement, Papeete, 1909.

COOK, James, *A Journal of a voyage round the world in H.M.S. Endeavour 1768-1771*, N. Israel, Amsterdam, 1967.

ELLIS, William et NEWBURY, Colin Walter, *A la recherche de la Polynésie d'autrefois*, trad. Marie Sergueiew et Colette Buyer-Mimeure, Musée de l'homme, Paris, 1972.

HENRY, Teuira, *Tahiti aux temps anciens*, trad. Bertrand Jaunez, Musée de l'homme, Paris, 1993.

HERENIKO, Vilsoni, *Woven Gods : female clowns and power in Rotuma*, Institute of Pacific Studies, University of Hawaii Press, Hawaii, 1995.

LANGEVIN, Christine et OTTINO, Paul, *Tahitiennes: de la tradition à l'intégration culturelle*, l'Harmattan, Paris, 1990.

MOERENHOUT, Jacques Antoine, *Voyages aux îles du Grand Océan, contenant des documents nouveaux sur la géographie physique et politique, la langue, la littérature, la religion, les mœurs, les usages et les coutumes de leurs habitants et des considérations générales sur leur commerce, leur histoire et leur gouvernement, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours 1796-1879*, Maisonneuve, Paris, 1959.

MONTGOMERY, James, *Journal of Voyages and Travels by the D. Tyerman and G. Bennet*, F. Westley et A. H. Davis, Londres, 1832.

MORRISON, James et RUTTER, Owen, *Journal de James Morrison, second maître à bord de la Bounty*, trad. Bertrand Jaunez, Musée de l'Homme, Paris, 1966.

NICOLE, Robert, *The word, the pen, and the pistol: literature and power in Tahiti*, State University of New York Press, Albany, 2001.

OLIVER, Douglas L., *Ancient tahitian society*, University Press of Hawaii, Honolulu, 1974.

PAMBRUN, Jean-Marc Tera'ituatini, *Hiro, héros polynésien*, Puna Honu, Moorea, 2010.

PÉREZ, Christine, *Cultures méditerranéennes anciennes, cultures du triangle polynésien d'avant la découverte missionnaire: les formes & les pratiques du pouvoir*, Éditions Publibook, Paris, 2007.

SAURA Bruno, *Huahine aux temps anciens*, Cahiers du Patrimoine, Savoirs et traditions, Tradition orale, Service de la Culture et du Patrimoine de Polynésie française, 2005.

SAURA, Bruno, *Mythes et usages des mythes: autochtonie et idéologie de la Terre Mère en Polynésie*, Éditions Peeters, Paris, 2013.

SAURA Bruno, *Politique et Religion à Tahiti*, Éditions polymages-scoop, Pirae, 1993

SAURA, Bruno, *Tahiti Mā'ohi : culture, identité, religion et nationalisme en Polynésie française*, Au vent des îles, Papeete, 2005.

POMARE, Ariimanihinihi Takau, *Mémoires de Marau Taaroa, dernière reine de Tahiti*, Société des Océanistes N°27, Musée de l'Homme, Paris, 1971.

POUIRA-LOMBARDINI, Annick, *Une politique pour Dieu : Influence de l'Église protestante du Tahiti colonial à la Polynésie autonome*, collection Lettres du Pacifique, L'Harmattan, Paris, 2013.

RICHAUD, Vahi Sylvia, *Code des lois*, Cahiers du Patrimoine, Ministère de la Culture de Polynésie française, Papeete, 2001.

TUHEIAVA-RICHAUD, Vāhi Sylvia, *Ua mana te ture: Les premières lois de Tahiti, Mo'orea, Me'eti'a, « Anā, "Au"ura, Mātea, Teti »aroa, de Ra'iātea, Taha'a, Porapora, Maupiti et de Huahine, Mai'aoiti*, Haere Pō, Papeete, 2013.

Mémoires et thèses de doctorat

DURBAN, Jean-François, *De la théâtralité en Polynésie française*, Thèse de doctorat, sous la direction de JAOUAN-SANCHEZ, Marie-Pierre, Université de la Polynésie française, 1999.

LÉVÊQUE, Frédérique-Anne, *L'humour du contact anglo-tahitien: dynamique interactionnelle, discursive et métadiscursive*, Thèse de doctorat, sous la direction de DUNIS, Serge, Université de la Polynésie française, 2005.

MC KITTRICK, Corinne, Louise, Mateata, *Te 'ūtē: un chant traditionnel tahitien*, Mémoire de master, sous la direction de CHARPENTIER, Jean-Michel, Université de la Polynésie française, 2006.

MESPLÉ, Raymond, *Les Himene en Polynésie française*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de KELKEL, Manfred, Université de Lyon 2, U.E.R. de musicologie, 1986.

TAPUTEA, Tiarenuï Edith, *Le pāta'uta'u: chant scandé à Tahiti et dans les archipels de la Polynésie française*, Mémoire de Master, sous la direction de CHARPENTIER, Jean-Michel et de SAURA, Bruno, Université de la Polynésie française, 2005.

TUHEIAVA-RICHAUD, Vāhi Sylvia, *Essai d'analyse de la parole, Parau, dans l'univers de l'île de Maupiti en Polynésie française: Un premier champ de construction ethno-linguistique*, Mémoire de DEA, Université française du Pacifique, 1999.

TRADITION ORALE

Articles

HECQUET, Vincent, « Littératures orales africaines », *Cahiers d'études africaines*, vol. 49 / 195, septembre 2009, p. 833- 840.

Ouvrages

LORD, Albert Bates, *The singer of tales*, éd. Stephen A. Mitchell et Gregory Nagy, Cambridge, Etats-Unis d'Amérique, Harvard University press, 2000.

Thèse

PARRY, Milman, *L'épithète traditionnelle dans Homère: essai sur un problème de style homérique*, Thèse d'université, Université de Paris (1896-1968). Faculté des lettres, 1928.

ANNEXES

CORPUS : 'ŪTĒ 'ĀREAREA LAURÉATS

PÉRIODE 1

ANNÉE : 1986

GROUPE : Tere Ia

<p><i>Ai rari ē</i> <i>Te mau tōmite, te hui mana ē</i> <i>Tātou pauroa i teie 'āru'i</i> <i>'Ia ora (i) te fāreireira 'a, ai e</i></p> <p><i>(I) te 'a'āoara'a te moa (i) Orohena</i> <i>Moemoehia tō'u tari'a</i> <i>Tei roto roto roa tō'u tari'a ra</i> <i>Te 'avī (o) te tahua 'ofe ra ē</i> <i>Mata'u ho'i au (i) te 'avī 'āvae</i> <i>Mea huru 'ē mau terā a'e ē</i> <i>'Aore rā i mahia (ma'ahia) (i) te 'avīra'a</i> <i>mai</i> <i>Pēpere mai nei (o) māmā ē</i> <i>'Āpitihiā ra (i) te marū raro roa</i> <i>Tāpapa 'ia hau ē</i> <i>E'ere mau atu ra (i) te 'avī 'āvae</i> <i>E 'avivī turi ra</i> <i>'Ua turituri nā pāpā rahi</i> <i>Tītau i te hau 'oa ra ē</i> <i>'Auē, 'a hi'o na ra, 'ohipa nā 'oe tahua 'ofe</i> <i>ra</i> <i>'Auē, ta'a roa te 'āvae i te turi, ai... rari ē</i></p>	<p>(Amorce) Chers jurys, les gouvernants Nous tous réunis ici ce soir Bienvenue</p> <p>Lorsque retentit le chant du coq à Orohena Je rêve que j'entends des bruits Qui résonnent à l'intérieur de mon oreille C'est le plancher en bambou qui grince J'ai peur des bruits de pas Mais ceux-là sont étranges Ils ne me font pas peur</p> <p>Maman chante Accompagné par la voix de baryton Ils recherchent la paix Ce ne sont donc pas des bruits de pas Mais de genoux Papa s'est agenouillé Il est en quête d'une paix joyeuse Voyez ce que peut faire un plancher en bambou On va jusqu'à s'agenouiller</p>
--	---

PÉRIODE 1

ANNÉE : 1987

GROUPE : Tamarii Tipaerui

TE MAITO TO MAUPITI (1987)

<p>(Tārē)</p> <p><i>'Auē te maito tō Maupiti</i> <i>'Ua piri hānoa i te papa ē</i> <i>Haere ri'i au tua mai Tiapa'o</i> <i>E hi'o i te tautai ra</i> <i>'Ua tara a'u pa'ipa'i rima ē</i> <i>'Ua au te ha'uti nā 'oe</i> <i>'Ua horo pūrora te i'a tua</i> <i>Te ta'i pa'ipa'i rima rā</i> <i>Hāruru tara umi</i> <i>Tā'u fa'aro'o tei te tohe ia te 'ūpe'a</i></p> <p><i>Hau'a nei te maito tunu pa'a</i> <i>Mā'a kera Māmā</i> <i>E Tū tāne 'a huti te 'ūpe'a</i> <i>Tāpapa te maito tunupa'a</i></p> <p>(Tārē)</p> <p><i>Hau'a firifiri pa'apa'a he ho'i ē</i> <i>'Eiaha e hape te hau'a hānoa</i> <i>E'ere mau terā te maito tunu pa'a</i> <i>Hau'a piripou nō Pāpā</i> <i>'Ua pa'apa'a rā (i) te mahana</i></p>	<p>(Amorce)</p> <p>Oh ! le poisson chirurgical de Maupiti Il se colle tout le temps à l'assise du corail Je m'en vais me promener au large de Tiapa'o Pour observer la pêche Je frappe énergiquement des mains Que ton jeu est plaisant ! Le poisson du large se déplace soudainement Au son des frappés Le grand corail tremble Écoute, ils sont au fond du filet</p> <p>Ça sent le poisson chirurgical grillé Ça, c'est du repas maman Tire ton filet Tūtāne Poursuis le poisson chirurgical grillé</p> <p>(Conclusion)</p> <p>Ça sent les beignets frits brûlés Ne nous trompons d'odeur Ce n'est vraisemblablement pas du poisson chirurgical grillé C'est le short de Papa Qui a brûlé au soleil.</p>
---	--

ANNÉE : 1988

GROUPE : Tamarii Tipaerui

(version audiovisuelle)

<p><i>Mainant les enfants à la maison</i> <i>'Ūtē 'ārearea mainant</i> <i>Notre président Pāpā Maco Vane nous a dit</i> <i>C'est pas chaplin, oui c'est pas chaplin il a</i> <i>raison</i> <i>C'est pas chaplin mes enfants, c'est chapeau,</i> <i>'ūtē chapeau</i> <i>Aiiiiii</i> <i>A minuit ce soir (rires)</i> <i>La parole nouvelle arrive</i> <i>Monsieur Turi</i> <i>Attaché bien toi pareu</i> <i>Attaché bien toi pareu</i> <i>Sinon pareu à toi partir femme 'arakata point</i> <i>virgule</i> <i>Femme arakata de Taraho'i ha'arapu pain ipo</i> <i>J'ai entendu bruit voiture</i> <i>Mais Tihāti arrive</i> <i>Voiture tihepu à Tihāti porter pain 'īpō</i> <i>Tiriri, tarara la voiture à Tihāti dans la ville à</i> <i>Pape'ete</i> <i>Mais Monsieur le Maire il est gentil</i> <i>Heureusement le cuisident</i> <i>Le cuisident piquer la roue à Tihati</i> <i>Et la roue à Tihāti fait puha, puha</i> <i>(sifflement)</i></p>	<p>Maintenant les gens qui sont chez eux Place au chant comique Notre président Maco Tevane nous a dit C'est pas bête, oui c'est pas nul, il a raison C'est pas bête mesdames et messieurs, c'est « chapeau » (de chapeau bas) Oh ! À minuit ce soir Voici la bonne nouvelle Turi Attache ton paréo Attache ton paréo Si ton paréo tomberas et ta femme partira, point virgule La femme aux cheveux crépus de Tarahoï qui fait des gâteaux de farine. J'entends une voiture C'est Tihati qui arrive La voiture de travail de Tihati « Tiriri, tarara » fait la voiture de Tihati dans la ville de Papeete Monsieur le Maire est gentil Heureusement qu'il y a le cuisident ? Il répare la roue de Tihati Et la roue fait « puha, puha » (sifflement)</p>
---	--

<p><i>Aiiiiii !</i></p> <p><i>E Turi tāne ‘a ti’a i ni’a, tā’amu tō ‘oe pareu ē</i></p> <p><i>Taime maïta’i te tā’amu pareu ‘ahani na te</i></p> <p><i>vahine arakata</i></p> <p><i>’Auē ho’i</i></p> <p><i>Vahine ‘arakata nō Taraho’i ē</i></p> <p><i>Fa’arapu faraoa ’ipo ē</i></p> <p><i>Fa’aro’o atu vau te tere pere’o’o ē</i></p> <p><i>Tihāti tera a’e tere mai ē</i></p> <p><i>Eeee ho’i</i></p> <p><i>’Ua ha’apurapura te mōri ē</i></p> <p><i>Tihāti tera a’e tere mai ē</i></p> <p><i>Tiriri tarara te huira Tihāti ē</i></p> <p><i>Nā roto i te ’oire Pape’ete</i></p> <p><i>Eeee ho’i</i></p> <p><i>’A rave noa iho te tara tāporo</i></p> <p><i>Tāpiri te huira Tihāti ē</i></p> <p><i>Tiriri tarara te huira Tihāti ē</i></p> <p><i>Nā roto i te ’oire Pape’ete</i></p> <p><i>OK</i></p> <p><i>Voilà, heureusement Tihāti est là</i></p> <p><i>Eeee ho’i ē</i></p> <p><i>Tao’a maïta’i o te tara tāporo</i></p> <p><i>’Ia tano o tāna ravera’a</i></p> <p><i>Eeee ho’i ē</i></p> <p><i>Putu roa i te reho ē</i></p> <p><i>Aiiiiē</i></p>	<p><i>Aiiiiii !</i></p> <p>Turi, lève toi, attache ton paréo</p> <p>C’est un moment privilégié si c’est la femme aux cheveux crépus qui le fait</p> <p>Oh !</p> <p>C’est la femme aux cheveux crépus de Tarahoi</p> <p>Qui prépare du gâteau de farine</p> <p>J’entends le bruit d’une voiture</p> <p>C’est Tihati (Jacques) qui arrive</p> <p>Oh !</p> <p>Les phares brillent</p> <p>C’est Tihati qui arrive</p> <p>La roue de Tihati fait « tiriri, tarara »</p> <p>Dans toute la ville de Papeete</p> <p>Oh !</p> <p>Prends l’épine de citronnier</p> <p>Répare la roue de Tihati</p> <p>La roue de Tihati fait « tiriri, tarara »</p> <p>Dans toute la ville de Papeete</p> <p>OK</p> <p>Voilà, heureusement que Tihāti est là</p> <p>Oh !</p> <p>L’épine de citronnier est utile</p> <p>Si tu l’utilises à bon escient</p> <p>Oh !</p> <p>Tu pourras réparer la roue (le trou)</p> <p>Oh !</p>
--	---

ANNÉE : 1989

GROUPE : Tamarii Tipaerui

Euromarché marū roa

VERSION ECRITE

<i>Euromarché marū roa</i>	Euromarché, tout est facile
<i>Euromarché</i>	Euromarché
<i>Tei Puna'auia</i>	Se trouve à Punaauia
<i>Fare toa nūmera hō'ē</i>	C'est le supermarché N°1
<i>Hō'ē noa iho</i>	En ne payant que
<i>Hānere tārā</i>	500 francs
<i>'Ī roa tō 'oe pere'o'o</i>	Ton chariot est à ras bord
<i>'A rave ato'a mai</i>	N'oublie pas
<i>Tā 'oe tārani</i>	Ton gallon
<i>Tauturu tenā tō tino</i>	C'est un bon fortifiant
<i>Perekete nō tō 'āvae</i>	Tu titubes
<i>Ha'apa'o maita'i tō 'oe perekete</i>	Fais attention
<i>Tāpū rā'au tō muri mai</i>	À la bastonnade en rentrant chez toi
<i>Te ho'ira'a fare te vāhi taiā</i>	Le retour à la maison est fatal
<i>Te rapae mai te 'ōta'a</i>	Ton baluchon est à l'extérieur
<i>'Eiaha auē hānoa tā'u hoa</i>	Ne pleure pas mon ami
<i>Peu rahi ha'amā tenā</i>	Ça fait honte
<i>'Āfa'i atu tā 'oe auē</i>	Va pleurer ailleurs
<i>Tātahi Pā 'Urāni</i>	À l'Uranie (cimetière)
<i>Te vāhi o te tūpapa'u</i>	Le lieux des fantômes
<i>Ha'apa'o maita'i te tūpapa'u</i>	Attention aux fantômes
<i>Tamaiti tenā nā Tātani</i>	Ce sont les fils du diable
<i>'Ena te niho te rōroa ē</i>	Ils ont de grandes dents

Version audiovisuelle

Discours d'introduction	Discours d'introduction
<i>Ai ! Faut pas oublier ça, ça c'est le meilleur ça</i>	Ah ! Il ne faut pas oublier que ça, c'est le meilleur
<i>Alors, 'ūtē 'ārearea</i>	Alors, un chant comique
<i>Euromarché, où es-tu ?</i>	Euromarché, où es-tu ?
<i>Ici (chanteurs)</i>	Ici (chanteurs)
<i>'Itera 'a toi, tāpapa lundi matin</i>	Lorsque tu as su, dès lundi, tu t'y es présenté
<i>Te reira, fa'aro 'o mai tā'u 'ūtē 'ārearea</i>	Voilà, écoutez mon chant comique
<i>Surtout pour les enfants à Pāpā Ra'i</i>	Surtout ceux qui aiment Papa Rai
(Amorce)	(Amorce)
<i>'Aiē !</i>	Ah !
<i>Euromarché</i>	Euromarché
<i>Marū roa (public)</i>	Tout est facile (public)
<i>Encore une fois,</i>	Encore une fois
<i>'Aiē !</i>	Ah !
<i>Euromarché</i>	Euromarché
<i>Marū roa (public)</i>	Tout est facile (public)
<i>'Aiē !</i>	Ah !
<i>Euromarché</i>	Euromarché
<i>Tei Puna'auia</i>	Se trouve à Punaauia
<i>Fare toa nūmera hō 'ē</i>	C'est le supermarché N°1
<i>Hō 'ē noa iho</i>	En ne payant que
<i>Hānere tara</i>	500 francs
<i>'Ī roa tō 'oe pere'o'o</i>	Ton chariot est à ras bord
<i>'A rave ato 'a mai</i>	N'oublie pas
<i>Tā 'oe tarāni</i>	Ton gallon
<i>Tauturu tenā tō tino</i>	C'est un bon fortifiant
<i>Perekete nō tō 'āvae</i>	Tu titubes

<p>‘Aiē ! ‘Auē ho ‘i ! Ha ‘apa ‘o (tapu) maita ‘i tō ‘oe perekete Tāpū rā ‘au tō muri Te ho ‘ira ‘a fare te vāhi taiā Tei rapae mai te ‘ōta ‘a ‘Auē ra te vahine na ‘oe Pu ‘e noa te ‘ōta ‘a rapae ē Iehe hānoa auē ta ‘i iho Peu rahi ha ‘amā tenā ē ‘Āfa ‘i rā tā ‘oe auē Tātahi Pā ‘Urāni Te vāhi o te tūpāpa ‘u Ha ‘apa ‘o maita ‘i te tūpāpa ‘u ‘Ena te niho te rōroa aiē</p> <p>‘Auē ho ‘i Herū maita ‘i te tūpāpa ‘u ‘Ena te niho te rōroa ē ‘Āfa ‘i rā tā ‘oe auē Tātahi Pā ‘Urāni ‘Āfa ‘i rā te vāhi ra Te vahi tūpāpa ‘u</p> <p>(Conclusion) ‘Aiii ! Ha ‘apa ‘o maita ‘i te tūpāpa ‘u Tamaiti tenā nā Tātane ‘Ena te niho te rōroa aiē Ehee ho ‘i Hōhoni tōtara a Edmond</p>	<p>Ah ! Fais attention À la bastonnade en rentrant chez toi Le retour à la maison est fatal Ton baluchon est à l’extérieur Oh ! Ta femme Ton baluchon est à l’extérieur Ne pleure pas mon ami Ça fait honte Va pleurer ailleurs À l’Uranie (cimetière) Le lieux des fantômes Attention aux fantômes Ils ont de grandes dents</p> <p>Ah ! Attends fantômes Ils ont de grandes dents Va pleurer ailleurs À l’Uranie (cimetière) Va pleurer ailleurs Là où il y a des fantômes</p> <p>(Conclusion) Ah ! Attention aux fantômes Ce sont les fils du diable Ils ont de grandes dents Ah ! J’ai mordu Edmond</p>
---	---

ANNÉE : 1990

GROUPE : Tamarii Papa Rai

<p><i>'Ua hape, c'est faux !</i> <i>C'est pas ça hein, c'est pas ça ! Ah !</i> (Amorce) <i>Mana'o nei au hāruru pūpuhi</i> <i>Nō fea pō'ō'ā aratita</i> <i>'Aiē !</i></p> <p><i>Te pia hīnano te pape au ē 'ia tae i te tau</i> <i>ve'ave'a</i> <i>'A tahi mōhina, 'a piti mōhina</i> <i>Pūai te ha'uti tō tino</i> <i>Ha'apa'o maita'i</i> <i>Tō 'oe pere'o'o</i> <i>Tīpu'u hānoa te huirā</i> <i>Porōmu po'opo'o nā Tīpaeru'i</i> <i>Ni'a iho te pou mōrī ē</i> <i>'Aita i maoro Ta'ihōa iti ē</i> <i>Te mūto'i farāni terā iho ē</i> <i>Ha'apūpuhīa te 'ōpupu</i> <i>Pūrehu te 'ava i rāpae ē</i> <i>'Āfa'i roa hia tō tino Ta'ihōa</i> <i>I te fare ma'i rahi Mama'o</i> <i>Hi'opo'ahia 'oe te taote farāni ē</i> <i>Tāpūpūhīa nā roto ē</i> <i>Te otira'a mai te tāpūpū</i> <i>'Ōroi mōhina hīnano ē</i> <i>'Āfa'i tā 'oe 'ōroi Ta'ihōa</i> <i>Te vāhi fa'aru'era'a pehu</i></p>	<p>C'est faux, c'est faux C'est pas correct, non, ce n'est pas correct ! (Amorce) Je pensais que c'était le bruit d'un bolide Mais ce n'est que le bruit d'une arachide qui craque</p> <p>La bière hinano est la boisson la plus adéquate lorsqu'il fait chaud Une bouteille, deux bouteille Ton corps est fortifié Prends garde À ta voiture Les roues zigzaguent Il y a des nids de poule à Tipaerui Droit sur le réverbère Peu de temps après Taihoa Les gendarmes sont là Ils te soumettent au test d'alcoolémie L'alcool est rejeté Taihoa est transporté À l'hôpital de Mamao Le médecin t'ausculte Il t'opère (te découpe) À la fin de l'opération On trouva une capsule de bière hinano Amène ta capsule Taihoa Au dépotoir</p>
---	---

<p> <i>Ha'apa'o maita'i tenā 'ōroi</i> <i>Pō'ō'ā noa i te pō ē</i> <i>'A tahi pō'ō'ā, 'a piti pō'ō'ā</i> <i>Terā terera'a te matahiti</i> <i>Ha'apa'o maita'i te pia hīnano</i> <i>Tāo'a tura'i hānoa ē</i> <i>Porōmu po'opo'o nā Tīpaeru'i</i> <i>Ni'a roa te pou mōrī ē</i> <i>'Aita i maoro Ta'ihoa iti ē</i> <i>Te mūto'i farāni terā iho ē</i> <i>Ha'apūpuhīhia te 'ōpupu</i> <i>Pūrehu te 'ava i rāpae ē</i> <i>'Āfa'i roa hia tō tino iti</i> <i>I te fare ma'i rahi Mama'o</i> <i>Hi'opo'ahia 'oe te taote farāni ē</i> <i>Tāpūpūhīhia nā roto ē</i> <i>Te otira'a mai te tāpūpū</i> <i>'Ōroi mōhina hīnano ē</i> <i>'A rave tā 'oe 'ōroi Ta'ihoa</i> <i>'Āfa'i te vāhi fa'aru'e ē</i> <i>Ha'apa'o maita'i tenā 'ōroi</i> <i>Pō'ō'ā noa i te pō ē</i> <i>'A tahi pō'ō'ā, 'a piti pō'ō'ā</i> </p> <p> <i>Fa'aea, 'ua oti tātou ē</i> <i>Hum, voilà</i> </p> <p> <i>'Auē ho'i!</i> <i>Ha'apa'o maita'i i te pia hinano</i> <i>'Eiaha 'ia hape i te rave</i> <i>'Aiii!</i> <i>Perekete noa Ta'ihoa</i> </p>	<p> Attention à cette capsule Elle claque la nuit Un clap, deux claps L'année passe Prends garde à la bière Hinano C'est un objet qui pousse (produit des gazs) La route de Tipaerui est abîmée Droit sur le réverbère Peu de temps après Taihoa Les gendarmes sont là Ils te soumettent au test d'alcoolémie Tu rejetes l'alcool On transporte ton corps À l'hôpital de Mamao Le médecin t'ausculte Il t'opère (te découpe) À la fin de l'opération On trouva une capsule de bière hinano Amène ta capsule Taihoa Au dépotoir Attention à cette capsule Elle claque la nuit Un clap, deux claps </p> <p> Arrêtons, on a fini Hum, voilà </p> <p> Ah! Prenez garde à la bière hinano Si tu ne prends pas garde Ah! Taihoa titubes </p>
---	---

ANNÉE : 1992

GROUPE : Tamariki Oparo

<p><i>Te mau tōmite, te feiā mana</i> <i>'Ia ora 'outou te fārereira 'a</i> <i>'Ia ora te fārereira 'a</i></p> <p>I. <i>Vahine te tāne tama 'i nei ē</i> <i>I roto i te 'utuāfare ē</i> <i>Te mea ho 'i ē, e vahine 'āpī</i> <i>Tei roto roa i te piha ē</i> <i>'Ua parauhia « aiaia »</i> <i>Māui roa ho 'i te tāne ē</i> <i>'Ua motohia mai « aiaia »</i> <i>Māui roa ho 'i te vahine ē</i></p> <p><i>Ie aha ahe....</i></p> <p>II. <i>'Ua fa 'a 'ino ē, 'ua tuou ē } 2 fois</i> <i>(crier)</i> <i>Teie te reo fa 'aro 'ohia ē } 2 fois</i> <i>Ne 'one 'o, veoveo, piropiro ē</i></p> <p><i>Ie aha ahe....</i></p> <p>III. <i>Haere mai nei 'aiū iti ē</i> <i>Fa 'ahau i teie pe 'ape 'a ē</i> <i>Pāpā, e aha tō 'oe, 'eiaha na ria iā māmā } 2 fois</i> <i>(pleurer...)</i> <i>'Ua hau roa ho 'i teie pe 'ape 'a } 2 fois</i> <i>Aua 'a roa ia 'aiū ē</i></p>	<p>Chers jurys, chers personnalités Bienvenue Bienvenue</p> <p>I. Un couple se dispute Dans un foyer Parce qu'il y a une nouvelle femme Dans la chambre Quelqu'un a dit « aiaia » Le mari a mal Il a reçu des coups La femme a mal</p> <p><i>Ie aha ahe....</i></p> <p>II. Ils s'insultent, se crient dessus Voici ce qu'on entend Tu sens mauvais (insultes)</p> <p><i>Ie aha ahe...</i></p> <p>III. Leur fils vient Pour les réconcilier Papa, ne fais pas ça à maman 2 fois Le calme revient Grâce à leur fils</p>
--	---

<p><i>Ie aha ahe....</i></p> <p><i>IV. Nā 'ō a'era Pāpā iti ē</i> <i>'Ua hape ihoā ho'i au ē</i> <i>Nā 'ō a'era Māmā iti ē</i> <i>'Eiaha ra 'oe tāpiti ē</i> <i>'Ua tauahiahi, 'ua 'āpapa</i> <i>'E 'ua tangi rāua ē</i></p> <p><i>Ie aha ahe....</i></p> <p><i>Ehaheie</i> <i>'Ahiri 'aita 'aiū iti ē, aiaia, ehaheie</i> <i>'Ua motu roa ia te here</i></p>	<p><i>Ie aha ahe....</i></p> <p>IV. Papa dit Je me suis trompé Mama dit Ne recommence pas Ils s'enlacent, ils s'embrassent Et pleurèrent</p> <p><i>Ie aha ahe....</i></p> <p><i>Ehaheie</i> Si leur fils n'était pas intervenu Il n'y aurait plus d'amour</p>
--	--

ANNÉE : 1993

GROUPE : Tamarii Rautea

<p><i>Te mau tōmite tātou pauroa 'ia ora te fāreireira 'a Ai e,</i></p> <p><i>Haere ri 'i nā tātahi ē</i></p> <p><i>E hi 'o i te ne 'era 'a Honu</i></p> <p><i>Tē 'itera 'a atu pāpā 'ū e</i></p> <p><i>Pi 'o atu raro</i></p> <p><i>Tē vai ato 'a ra te Honu tāra 'i</i></p> <p><i>'Aita tōna pererau</i></p> <p><i>'Eiaha tō mata pi 'o raro</i></p> <p><i>Hi 'o mai tō mata iā 'u</i></p> <p><i>Te Honu nā 'oe pāpā 'ū</i></p> <p><i>Mea ne 'e turi noa tenā</i></p> <p><i>Fa 'aro 'o nei au i te ta 'i po 'o 'ā</i></p> <p><i>Pa 'a 'ina huero nō Honu</i></p> <p><i>Ha 'apa 'o maita 'i te huero Honu</i></p> <p><i>Fanau 'a ti 'aporo tō roto</i></p> <p><i>Fa 'atiriri, fa 'atarara</i></p> <p><i>Puehu hānoa te huero (2 fois Ai e)</i></p> <p><i>'Eiaha fa 'ariro te huero honu ē</i></p> <p><i>'Ei pōpō tu 'e nā 'oe (Ai e)</i></p>	<p>Chers jurys, nous tous ici présent Bienvenue</p> <p>Je me promenais en bord de mer Je regardais les tortues se déplacer Lorsque Papa les vit Il baissa les yeux Il y a aussi des tortues sans nageoires qui se prélassent au soleil Ne baisse pas les yeux Regarde moi Ta tortue, Papa Celles là elles se déplacent à genoux J'entends un bruit sec C'est le bruit d'un œuf de tortue Prends garde aux bruits de tortue Il y a le fils du diable à l'intérieur (onomatopées) Les œufs tombent</p> <p>Ne prends pas les œufs de tortue Pour des ballons de football</p>
---	---

ANNÉE : 1994

GROUPE : Tamarii Rautea

<i>Mirioni</i>	Millionnaire
<i>Tē tupu noa nei te ha'uti mirioni</i>	Le jeu « Millionnaire » existe toujours
<i>Te huirā'atira parau (version audio : para'u)</i>	Ceux qui gratte
<i>'Ia tano ho'i 'oe i te toru TV</i>	Si vous trouvez les 3 TV
<i>Reva(reva) roa ho'i 'oe Farani</i>	Vous partirez en France
<i>Tia'ihia mai Ta'ihoa iti e i ni'a i te taura'a manu</i>	On t'attendra Taihoa à l'aéroport
<i>Tei Farani ho'i te huirā taviri te tia'ira'a mai ia 'oe</i>	La grande roue se trouve en France
<i>'Ia tano ho'i 'oe i te toru TV</i>	Si tu trouves les 3 TV
<i>Manureva ta'a noa tō 'oe</i>	Tu auras ton billet d'avion
<i>Ti'apa'i huirā terā farāni</i>	Il y a une grande roue en France
<i>Tārere ho'i 'oe tāviri</i>	Tu t'y pendras en tournant
<i>Tō mai'u'u rahi māmā rahi</i>	Ton énorme ongle mama
<i>'Eiaha tāpūpūhia</i>	Ne le coupe pas
<i>Vaiho maita'i tō mai'u'u iti</i>	Laisse le pousser
<i>'Ei para'ura'u mirioni</i>	Pour gratter le millionnaire
<i>Tē vai ato'a ra te Poker</i>	Il y a aussi le poker
<i>Nā Pāpā ia tenā</i>	C'est pour Papa
<i>Hō'ē noa ia Pāra'ura'a ē</i>	En un seul grattage
<i>Mahae pauroa te nūmera</i>	Tous les numeros seront dévoilés
<i>Ha'apa'o maita'i te tano Poker e piti mirioni tō roto</i>	Attention au Poker, il y a deux millions
<i>Tē vai ato'a ra te Loto ē</i>	Il y a également le Loto
<i>Pe'epe'e hānoa te nūmera</i>	Les boules sautent tout le temps
<i>Pōro pe'epe'e tō Loto iti</i>	Le loto a des boules qui sautent
<i>'Ohipa tā 'oe tāpapa</i>	Il est difficile de les attraper
<i>Nā te 'atau 'e nā te 'aui ē</i>	À gauche, à droite
<i>Hō'ē 'ahuru tōmite</i>	Il y a 10 jurys
<i>E fea taimē tō'u patiara'a</i>	Combien de fois ai-je piquer

<i>Nā roto hānoa te aore</i> <i>'Aiē</i>	Je n'en attrapais aucune ...
---	---------------------------------

Version audiovisuelle

<i>Nā vai tō'u tino 'āfa'i farāni</i> <i>Nā te nūmera loto</i> <i>'Aiē</i> <i>E 3 noa a'e poro loto e tere iho ā farani</i>	Qui va m'amener en France ? C'est le Loto ... Rien que trois boules pour partir en France
--	--

ANNÉE : 1995

GROUPE : Tamarii Rautea

<i>'Ua tui te ro'o Loto iti ē</i>	Le loto est connu
<i>I ni'a te fenua o Tahiti</i>	À Tahiti
<i>Rave rahi taimē tō'u paraura'a</i>	J'ai gratté plusieurs fois
<i>Tano noa i te tano cocone</i>	Je ne gagnais pas grand chose
<i>Hina'aro ho'i au i te tano rahi ē</i>	Je voudrais gagner le gros lot
<i>'Aita rā ho'i rāve'a</i>	Mais ce n'est pas le cas
<i>Ha'uti 'āpī fa'ahou teie</i>	Il y a un nouveau jeu
<i>Ha'uti Jack Pot tenā</i>	C'est le Jack Pot
<i>Ha'apa'o maita'i i te paraura'a</i>	Attention à la prononciation
<i>Capote roa hia Taihoa</i>	Tu risques de dire « capote » Taihoa
<i>Te tano purapura</i>	Les brillants
<i>Te tano 3.7</i>	Les 3.7
<i>Tano navenave mau terā</i>	C'est un bon lot
<i>Te tano 'āpara</i>	La pomme
<i>Te tano fēti'a</i>	Les étoiles
<i>Tano ri'i huru nave tenā</i>	C'est bien
<i>Te tano o'e</i>	La cloche
<i>Te tano vine</i>	Le raisin
<i>Tano 'iri te reira pāpā</i>	Tu ne gagnes rien
<i>Parau noa atu ho'i 'oe pāpā</i>	Si tu grattes encore
<i>'Āpā nā mua māmā</i>	Embrasse Mama avant

ANNÉE : 1996

GROUPE : Tamarii Tamarii Tauraa Manureva

Version audiovisuelle	Version audiovisuelle
<i>Tei roto ho 'i au tā'u fare nī'au</i>	Je suis dans ma maison en palmes de cocotier
<i>Tē tā'oto'oto noa ra ē</i>	Je somnole
<i>Tā'u 'itera'a atu te tūtūrahunui</i>	En voyant l'araignée
<i>Tei roto i te pāroru ra ē</i>	Dans sa toile
<i>Tē rave nei au tā'u 'ahu</i>	Je prends mon linge
<i>'Ei panara'a mai iā 'oe ē</i>	Pour le déloger
<i>Tā'u panera'a atu ia iā 'oe ē</i>	Lorsque je te déloge (araignée)
<i>'Ōtohetohē atu na ē</i>	Tu recules
<i>Torotoro atu na</i>	Je tends la main
<i>Patu 'ē hia mai ē</i>	Tu me donnes un coup de patte
<i>Torotoro atu tā'u rima ē</i>	Je tends la main
<i>Patu teie roa'a ē</i>	Encore un coup de patte
<i>Torotoro fa'ahou tō'u rima</i>	Je tends encore ma main
<i>'Ēra potipoti hi'o fa'ahou mai</i>	Il y a le cafard qui me regarde
<i>Tūtūrahunui 'eiaha pohehae</i>	Araignée, ne sois pas jalouse
<i>Mirioni tenā iā 'oe ē (bis)</i>	Tu as des millions
<i>'Ēra pōpoti hi'o noa mai</i>	Cafard te regarde
<i>Teie te parau e te tōmite</i>	Chers jurys
<i>Māuruuru nō te rē hō'ē</i>	Merci pour le premier prix
<i>'Aiē</i>	-

PÉRIODE 2

ANNÉE : 2006

GROUPE : Tamariki Oparo

<p><i>Te anga tōmite</i> <i>O kotou oki te u'i rangatira</i> <i>Tatou pauroa</i> <i>Ki te nei pō – Aronga ki te tutakianga ē</i></p> <p><i>Te u'i 'āpī ē 'a 'imi te hoa nō 'oe ē</i> <i>'O 'oe te tāne ē 'a 'imi te hoa nō 'oe ē</i> <i>'O 'oe te vahine 'a 'imi te hoa nō 'oe ē</i></p> <p><i>'Eiaha rā e ha'apa'o e noa atu mea 'ere'ere</i> <i>ra ē</i> <i>'Eiaha ato'a ho'i ha'apa'o e noa atu mea</i> <i>rarahi ra ē (to'a pour ato'a et noatu pour</i> <i>noa atu)</i></p> <p><i>Te 'utu me'ume'u te mata 'ara'ara</i> <i>'Eiaha na ria te hi'o ē</i> <i>E hi'o ra ē e ta'ata e ora 'oe iāna</i></p> <p><i>'Eiaha e hema e te pa'apa'a'ina o te moni ē</i> <i>'Eiaha e hema e e hema te ha'avare ra ē</i> <i>Fenua tōna e fare tōna 'āua puatoro o tāna ē</i> <i>'Aita tāna e tamari'i ē, 'ua pu'e noa ia i te</i> <i>fare ē</i></p> <p><i>E hi'o maita'i te tahi ē, e marū mai te māmoe</i> <i>ra ē (mi pour mai)</i> <i>'Āre'a ho'i o roto e ti'aporo auahi pa'apa'a</i> <i>ē</i></p>	<p><i>Chers jurys</i> Le public Nous tous en cette soirée, bienvenus</p> <p>Les jeunes, cherchez un partenaire Toi jeune homme, cherche une compagne Toi jeune femme, cherche un compagnon</p> <p>Ne prends pas garde à la couleur de sa peau (noire) Ne prends pas garde non plus à son poids</p> <p>À ses lèvres charnues et ses yeux de hibou Ne fais pas ça Ne prends en compte que sa capacité à te nourris</p> <p>Ne sois pas attiré par le son de l'argent Ne crois pas en ses mensonges S'il a une maison, des bêtes d'élevage S'il n'a pas d'enfants, alors qu'il en a plein la maison</p> <p>Observe bien, s'il est doux comme un agneau Alors qu'il est comme le diable de feu</p>
---	---

<i>E pō tō mata e 'ere'ere ē e 'oru tō 'oe ihu ra ē</i>	Tu auras les yeux, la bouche et le nez enflés
<i>E fati tō niho – māuiui e 'oru tō 'oe 'utu ra ē</i>	Tu auras les dents cassés – tu auras mal, tes lèvres seront enflées
<i>'Eiaha ato'a ho'i e hi'o te nehenehe ra ē</i>	Ne sois pas aveuglé par sa seule beauté
<i>Nehenehe parau mau – e riona taehae ra ho'i ē</i>	Beau, peut-être, mais c'est un lion sauvage
<i>Nehenehe parau mau – e tūpapa'u ra ho'i ē</i>	Beau, peut-être, mais c'est un fantôme
<i>Nehenehe parau mau – e ruto taehae ra ho'i ē</i>	Beau peut-être, mais c'est un loup sauvage
<i>'Āue te u'i 'āpī 'a 'imi te hoa nō 'oe 'eiaha</i>	Oh jeunesse, cherchez un compagnon
<i>E mā'iti 'āue 'ia hape tā 'oe 'imira'a ē</i>	Choisissez car si vous vous trompez
<i>E fifi tō 'oe orara'a ē</i>	Ta vie sera semé d'embûches

ANNÉE : 2008

GROUPE : Ahutoru Nui

<p><i>E HA HE</i></p> <p><i>'Ua ho'i fa'ahou maman te taote</i></p> <p><i>'Aita tōna ma'i 'āfaro ē</i></p> <p><i>E aha fa'ahou maman iti ē</i></p> <p><i>Tō tere i te fare ma'i nei ē</i></p> <p><i>Taote iti ē, taote iti ē</i></p> <p><i>Hō mai te rā'au o nā'u ē</i></p> <p><i>'Ua oti te horo'ahia atu ē</i></p> <p><i>'Ua hape paha 'oe te ravera'a</i></p> <p> </p> <p><i>Ie aha ahe ... tō tere i te fare ma'i nei ē</i></p> <p><i>Ie aha ahe ... 'ua hape paha 'oe te ravera'a</i></p> <p> </p> <p><i>Fa'a'ite mai 'oe iā'u ē</i></p> <p><i>Te vāhi ho'i au hape ai ē</i></p> <p><i>'Ua tu'u ho'i au i tō'u vaha ē</i></p> <p><i>Nā 'oe ho'i au parau mai ē</i></p> <p> </p> <p><i>Auē ho'i maman iti ē</i></p> <p><i>E'ere tenā nō te vaha ē</i></p> <p><i>E'ere tenā nō te vaha ē</i></p> <p><i>Tei te tereraa sous-marin</i></p> <p> </p> <p><i>Ie aha ahe ... nā 'oe ho'i au parau mai ē</i></p> <p><i>Ie aha ahe ... tei te terera'a sous-marin</i></p> <p> </p> <p><i>Auē,</i></p> <p><i>Te huiira'atira,</i></p> <p><i>Te feiā mana,</i></p>	<p>E ha he</p> <p>Maman est retourné chez le médecin</p> <p>Elle n'est pas guérie</p> <p>Que se passe t-il encore ?</p> <p>Pourquoi reviens-tu à l'hôpital ?</p> <p>Docteur, docteur,</p> <p>Donne-moi des médicaments</p> <p>Mais je te les ai déjà donnés</p> <p>Tu les as peut-être mal pris</p> <p> </p> <p>Ie aha ahe... ton déplacement à l'hôpital</p> <p>Ie aha ahe... tu les as peut-être mal pris</p> <p> </p> <p>Dis-moi</p> <p>Pourquoi je me suis trompée ?</p> <p>Je les ai mis dans ma bouche</p> <p>Tu me l'as conseillé</p> <p> </p> <p>Oh ! Petite Maman</p> <p>Ce n'est pas par la bouche</p> <p>Ce n'est pas par la bouche</p> <p>C'est pour le sous-marin</p> <p> </p> <p>Ie aha ahe... tu me l'as conseillé</p> <p>Ie aha ahe... c'est pour le sous-marin</p> <p> </p> <p>Aue</p> <p>La population</p> <p>Les personnalités du pays</p>
---	---

<p><i>Te mau tōmite</i></p> <p><i>Tātou pauroa</i></p> <p><i>'A hi'o tei au te mana'o ... e ha he</i></p> <p><i>'Ua ho'i fa'ahou māmā i te taote</i></p> <p>Auteur : Yves Doudoute</p> <p>Compositeur : Tiaoao Stanislas / Teriimana Samuel</p>	<p>Le jury</p> <p>Nous tous</p> <p>Voyez</p> <p>Maman est encore retournée à l'hôpital</p>
---	--

ANNÉE : 2009

GROUPE : Tamariki Poerani

<p><i>Māmā : Ehe ho'i e pāpā iti ē</i> <i>Fa'aineine mai te mono'i ai ē</i> <i>Topatopa mai te mono'i ē</i> <i>I roto i tō'u 'apu rima ē</i> <i>Nō te rohirohi tō tino ē</i> <i>Mana'o a'e iā'u ē</i> <i>Taurumi ē</i></p> <p><i>Ie ahaa e ahaa ue ahaa</i></p> <p><i>Pāpā : 'Eiaha e rū māmā iti ē</i> <i>Tīpapa ana vau tā'u tino ē</i> <i>'A taurumi tā'u tino ē</i> <i>To'eto'e mai nei ho'i au ē</i></p> <p><i>Ie ahaa e ahaa ue ahaa</i></p> <p><i>Māmā : Ehe ho'i ē</i> <i>Ha'amata mai iā'u mai raro mai</i> <i>Mai tō manimani 'āvae</i> <i>Fa'ahē'ehe'e mai tā'u rima ē</i> <i>Tāpae mai ai tō tohe</i></p> <p><i>Pāpā : 'Auē ho'i e navenave ta'a'ē tō rima ē</i> <i>'Ia puru maīta'i i te mono'i ē</i></p> <p><i>Ie ahaa e ahaa ue ahaa</i></p> <p><i>Māmā, māmā 'aita i hope</i> <i>'A huri tā'u tino</i></p>	<p>Maman : Oh !Papa Prépare le monoi Il goutte Dans le creux de ma main Puisque ton corps est fatigué J'ai pensé te faire Un petit massage</p> <p>Ie ahaa...</p> <p>Papa : Ne sois pas pressée Maman Je m'allonge Masse-moi J'ai froid</p> <p>Ie ahaa</p> <p>Maman : Ehe hoi e Commence par le bas Des doigts de pieds Glisse ta main Jusqu'à mon derrière</p> <p>Papa : Comme c'est bon Ta main est bien imbibée de monoi</p> <p>Ie ahaa</p> <p>Maman, maman, tu ne t'es pas trompée Tourne-toi</p>
--	--

<i>Te au mai ra</i>	J'aime
<i>Māmā</i> : <i>Tā'u here iti 'a huri mai tō tino ē</i>	Maman : Mon amour, tourne-toi
<i>'Ia taurumi atu vau tō nini ē</i>	Que je puisse masser
<i>Tae roa atu i tō pito ē</i>	Ta fontanelle
<i>Ie ahaa e ahaa ue ahaa</i>	Ie ahaa
<i>Ehe ho'i e te mau tōmite</i>	Voyez cher jury
<i>Te huirā'atira ē</i>	Le public
<i>Tātou pauroa i teie 'āru'i</i>	Nous tous ce soir
<i>Tao'a faufa'a te mono'i</i>	Le monoi est très important
<i>E mana tō roto iāna</i>	Il fait des miracles
<i>'Aiē !</i>	Aie

<p>Version audiovisuelle</p> <p><i>Māmā : Ehe ho'i e pāpā iti ē Fa'aineine mai te mono'i ai ē Topatopa mai te mono'i ē I roto i tō'u 'apu rima ē Nō te rohirohi tō tino ē Mana'o a'e iā'u ē Taurumi ē</i></p> <p><i>Ie ahaa e ahaa ue ahaa</i></p> <p><i>Pāpā : 'Eiaha e rū māmā iti ē Tīpapa ana vau tā'u tino ē 'A taurumi tā'u tino ē To'eto'e mai nei ho'i au ē</i></p> <p><i>Ie ahaa e ahaa ue ahaa</i></p> <p><i>Māmā : Ehe ho'i ē Ha'amata mai iā'u mai raro mai Mai tō manimani 'āvae Fa'ahē'ehe'e mai tā'u rima ē Tāpae mai ai tō tohe</i></p> <p><i>Pāpā : 'Auē ho'i e navenave ta'a'ē tō rima ē 'Ia puru maīta'i i te mono'i ē</i></p> <p><i>Ie ahaa e ahaa ue ahaa</i></p> <p><i>Māmā, māmā 'aita i hope 'A huri tā'u tino Te au mai ra</i></p>	<p>Maman : Oh !Papa Prépare le monoi Il goutte Dans le creux de ma main Puisque ton corps est fatigué J'ai pensé te faire Un petit massage</p> <p>Ie ahaa...</p> <p>Papa : Ne sois pas pressée Maman Je m'allonge Masse-moi J'ai froid</p> <p>Ie ahaa</p> <p>Maman : Ehe hoi e Commence par le bas Des doigts de pieds Glisse ta main Jusqu'à mon derrière</p> <p>Papa : Comme c'est bon Ta main est bien imbibée de monoi</p> <p>Ie ahaa</p> <p>Maman, maman, tu ne t'es pas trompée Tourne-toi J'aime</p>
--	---

<p>Māmā : <i>Tā'u here iti 'a huri mai tō tino ē</i> <i>'Ia taurumi atu vau tō nini ē</i> <i>Tae roa atu i tō pito ē</i></p> <p>Pāpā : <i>Te pito ana'e iā</i> <i>Ie ahaa e ahaa ue ahaa</i></p> <p><i>Ehe ho'i e te mau tōmite</i> <i>Te huirā'atira ē</i> <i>Tātou pauroa i teie 'āru'i</i> <i>Tao'a faufa'a te mono'i</i> <i>E mana tō roto iāna</i> <i>'Aiē !</i></p>	<p>Maman : Mon amour, tourne-toi Que je puisse masser Ta fontanelle jusqu'à ton nombril Papa : Que le nombril ? Ie ahaa</p> <p>Voyez cher jury Le public Nous tous ce soir Le monoi est très important Il fait des miracles Aie</p>
---	--

ANNÉE : 2010

GROUPE : Manahau

<p><i>E ha e</i> <i>Tātou pouroa i teie ‘āru’i</i> <i>’Ia ora i te fārereira’a ‘aiē ...</i></p> <p><i>Tē ui noa ra māmā iti ē</i> <i>Tei hea roa ho’i pāpā ē</i> <i>Erā roa ia pāpā iti ē</i> <i>I roto i tāna pa’i taro ē</i> <i>Tē hutihuti noa ra pāpā iti ē</i> <i>I tāna taro iti veo ē</i> <i>Hāruru pa’a’ina te hū o pāpā</i> <i>Auē te taro te veoveo ē</i> <i>A he he ‘aue te taro veoveo ē (ter)</i></p> <p><i>’Auē pa’a’ina noa mai te hū pāpā</i> <i>’Ua ma’i roa ho’i o te taro ē ...</i> <i>’Auē he ho’i ē</i> <i>E nō reira e māmā iti</i> <i>’Eiaha tāmata i te taro veo ē</i> <i>E taro veoveo mau ā</i> <i>’Aiē</i></p>	<p><i>E ha e</i> Nous qui sommes ici ce soir Bienvenus</p> <p>Maman se demande Où se trouve Papa Papa est là-bas Dans le champ de taro Il tire Ses plants de taro Papa pête alors si fort Les taros sentent mauvais Les taros sentent mauvais</p> <p>Les pêts de Papa sont discontinus Les taros sont complètement malades Oh ! C’est pourquoi Maman Ne mange pas le taro veo (espèce) C’est un taro qui sent mauvais Aie</p>
---	---

ANNÉE : 2011

GROUPE : NGATE KAIANU NŌ RAPA

<i>Te mau tomite</i>	Cher jury
<i>Te hui mana e</i>	Les personnalités du pays
<i>Te huiira'atira</i>	Le public
<i>'Ia ora te farereira'a</i>	Bienvenus
<i>'Aiē...</i>	Aie
<i>Tao'a mau o te vini e</i>	Le téléphone mobile est un sacré objet
<i>'Ia niuniu huna oe e</i>	Lorsque tu téléphones en cachette
<i>Tāniuniu huna 'oe e</i>	Lorsque tu téléphones en cachette
<i>Te tahi vahine 'āpī e</i>	À ta nouvelle femme
<i>E ara ra ho'i 'eiaha e</i>	Fais attention, il ne faudrait pas
<i>Tā 'oe vahine 'ia 'ite e</i>	Que ta femme s'en aperçoive
<i>'Ia 'ite ho'i e tā 'oe vahine</i>	Si elle l'apprenait
<i>E pararī tā 'oe vini e</i>	Ton téléphone se brisera
<i>Aie aha'a he</i>	Aie ahaa
<i>Tautau tō 'oe 'iri 'utu e</i>	Tu feras la moue
<i>Aie aha'a he</i>	Aie ahaa
<i>Karakara tō 'oe poro mata</i>	Tu écarquilleras les yeux
<i>Nō tō 'oe ma'ama'a e</i>	À cause de ta folie amoureuse
<i>I teie vahine 'āpī e</i>	Pour cette nouvelle femme
<i>Ha'apine noa 'oe</i>	Tu prends des risques en l'appelant souvent
<i>Allo noa 'oe</i>	Tu l'appelles tout le temps
<i>E pau roa ia hō'ē hora</i>	Tu perds même une heure
<i>Hope'a 'ore te ha'avare e</i>	Tu mens sans cesse
<i>'Aita tā 'oe vahine e</i>	Ta femme ne sait pas
<i>Ha'avare (a) to'a 'oe iāna e</i>	Que tu lui mens
<i>'Āua pakani o tā 'oe</i>	Tu as un élevage de bœufs
<i>Tā toru ato'a 'oe</i>	Tu redoubles

<i>'I te ha'avare e</i>	Tes mensonges
<i>'Āua pua'atoro tā 'oe</i>	Tu as pourtant un élevage de bœufs
<i>Aie aha'a he</i>	Aie ahaa
<i>Te veve roa ho'i te orara'a e</i>	La vie est difficile
<i>Aie aha'a he</i>	Aie ahaa
<i>Me'ume'u noa ia te tārahu</i>	Tu as beaucoup de dettes
<i>Te 'itera'a ra</i>	Lorsque ta femme
<i>Tā 'oe vahine</i>	a su
<i>Tā 'oe 'ohipa ne'one'o e</i>	Ce que tu as fait de dégueulasse
<i>'Ua riri a'e ra 'ona e</i>	Elle se fâcha
<i>'Ua hae 'ua huehue roa e</i>	Elle se mit en colère
<i>'Ua rave a'era</i>	Elle prit
<i>I tā 'oe vini</i>	ton téléphone
<i>Tāora 'ia parari roa e</i>	Le jeta pour le casser en miettes
<i>'Ua ta'i auē heva roa 'oe e</i>	Tu pleuras
<i>Hu'ahu'a roa ia</i>	Ton téléphone
<i>Tā 'oe vini</i>	Qui était en miettes
<i>Aie aha'a he</i>	Aie ahaa
<i>Mau'a noa ia « Galette » e</i>	Quel gaspillage d'argent !
<i>Aie aha'a he</i>	Aie ahaa
<i>Pūehu te piece o te vini</i>	Les pièces du vini s'échappèrent
<i>Haere atura ho'i 'oe e</i>	Tu allas alors
<i>'Aufau tā 'oe forfait e</i>	Payer ton forfait
<i>Karakara tō mata</i>	Tu es stupéfait
<i>I te 'itera'a atu</i>	Lorsque tu as vu
<i>I te moni rahi roa e pau e</i>	La somme d'argent dépensée
<i>Nō reira e te pū vini e</i>	C'est pourquoi, cher société « Vini »
<i>Fa'atopa tā 'oe tārifā e</i>	Baisse tes tarifs

<i>Aie aha'a he</i>	Aie ahaa
<i>Hōhonu roa 'ino tō 'oe pute</i>	Tes poches sont pleines
<i>Aie aha'a he</i>	Aie ahaa
<i>Vous êtes sur le répondeur du</i>	Vous êtes sur le répondeur du
<i>Aie aha'a he</i>	Aie ahaa
<i>Votre ligne a été coupée</i>	Votre ligne a été coupée
<i>Te mau tomitē</i>	Cher jury
<i>Te huirā'atira</i>	Cher public
<i>Tātou pauroa</i>	Nous tous
<i>E au roa nei i te vini e</i>	J'aime le téléphone portable
<i>E ani tātou i te pu vini fa'atopa tā 'oe tarifa</i>	Demandons à la société « Vini » de baisser
<i>'Aie</i>	ces tarifs
	Aie

Auteur compositeur, arrangement Monsieur Faraire Tom

Monsieur Angia Maurei

ANNÉE : 2012

GROUPE : Pupu Tuhaa Pae (Traduction de l'auteur)

<i>Tā'u revara'a i Farāni ra</i> <i>A'aru'e atura vau i Petit Paris ra ē</i>	Lorsque je suis partie en France J'ai dû quitter mon Petit Paris (Hauti)
<i>Nā nu'a mai nei iā Air Ta'iti ra</i> <i>Tau mai nei i Fa'a'a nei ra ē</i>	J'ai pris Air Tahiti Qui a atterri à Faaa
<i>Nā nu'a 'a'a'ou iā Air Ta'iti Nui Mangareva</i> <i>Tipae 'tura Roissy ra ē,</i>	J'ai pris Air Tahiti Nui Mangareva Et j'ai atterri à Roissy
<i>Teie te poro'i a tā'u pātea ra,</i> <i>'Aiū, nānā maita'i iā Paris ra ē</i>	En partant mon père m'avait dit Aiu, visite bien Paris
<i>E 'are tuara'i tō rātou ra,</i> <i>E 'are maitiiti 'ua tō tāua ra ē,</i>	Ils ont des gratte-ciel Nous n'avons que de petites maisons
<i>E pere'o'o tere vitiviti tō rātou ra,</i> <i>E pere'o'o tā'āvae 'ua tō tāua ra ē</i>	Ils ont des voitures qui filent Nous n'avons que nos deux pieds comme voiture
<i>E va'ine teatea 'iri rairai tō rātou</i> <i>E va'ine rava 'iri 'inu'inu tō tāua ē</i>	Ils ont des femmes blanches à peau fragile Nos femmes sont brunes à la peau bien satinée
<i>E Tour Eiffel tō Paris ra ē</i> <i>E tira 'utira'a reva tō Petit Paris ra ē</i>	Il y a la Tour Eiffel à Paris Petit Paris n'a que le mât pour lever le drapeau
<i>E tere te pa'ī nā nu'a i te vai</i> <i>E ō roa Petit Paris i roto rā ē,</i>	Les bateaux voguent sur leur rivière Et Petit Paris est aussi large que leur rivière
<i>Tā'u māta'ita'i ra i Paris ra,</i> <i>Nānā noa tā'u mata nā nu'a ra ē</i>	Lorsque j'ai visité Paris J'avais les yeux rivés en haut
<i>Purapura noa mai te mōrī ra</i>	Les lumières brillaient de partout

<p><i>E au atu ra te feti'a pō ra ē</i></p> <p><i>'Uti roa ia tā'u mana'o ra</i> <i>Ta'amino 'anoa nā nu'a ē</i></p> <p><i>Ta'u ra 'anora'a nā raro rā</i> <i>Pāpara 'a'uti tā'u nā 'āvae ra ē</i> <i>E tūtae pararā, e tūtae poroporo ra ē</i> <i>E tūtae piripiri, e tūtae perepere ra ē</i></p> <p><i>E au atura te tūpita ra ē</i> <i>I ropū ti'a i te e'a 'anora'a ta'ata ra ē</i></p> <p><i>'Auē...</i></p> <p><i>Papa iti ē, e 'o'i tāua i Petit Paris</i> <i>Mea tāpā'i'i tā tāua pore rā ē</i></p> <p><i>'Auē...</i></p> <p><i>Papa iti ē, e mea 'uō o Petit Paris</i> <i>Va noa tāua 'oa'oa partout,</i> <i>'Aie ē...</i></p>	<p>Comme les étoiles, la nuit</p> <p>Mon esprit fut complètement captivé J'étais totalement étourdie</p> <p>Mais lorsque j'ai marché dans les rues Mes pieds ont été souillés</p> <p>Par la merde étalée, en crottes Des collantes, en veux-tu en voilà</p> <p>Semblable à des bombes Au beau milieu du trottoir</p> <p>Aue Mon petit Papa, il ne faut plus regarder en haut Au risque de voir tes pieds souillés par de la merde de chien</p> <p>Aue Mon petit Papa, rentrons à Petit Paris Au moins nos chiens ont des couches</p> <p>Aue Mon petit Papa, Petit Paris, c'est pas pareil On peut marcher sans soucis, il sent bon partout Aie ē...</p>
---	---

ANNÉE : 2014

GROUPE : Haururu (Traduction de l'auteur)

Rīpō tāne 'e tōna hue rahi	Ripo et ses Calebasses
1. Tātou pauroa i teie 'āru'i	Nous en cette nuit
2. 'Ia ora 'ia ora tātou ē	Que nous vivions en cette rencontre
C.1.2. 'Aiē	Aie
C. E 'aito ē	E 'aito ē
1. E 'aito mau ā (o) Rīpō tāne	Ripo tāne est un grand héros
2. <i>Nō te fenua ra (o) Papeno'o ē</i>	À Papenoo
3. E au mau (o) ia i te tumu 'aito	Il est comme ce 'aito
4. <i>'Aito i te mata'i rorofa'i ē</i>	Ce tumu 'aito par vent cyclonique
5. E 'ore roa 'oia e tūrōri noa a'e	Il ne vacille jamais
6. <i>Nō tōna ia hue rahi ē</i>	Grâce à ses deux grosses calebasses
7. E 'ore 'oia e pi'o noa ē	Il ne rompt jamais
8. <i>Nō tōna ia hue rahi ē</i>	Grâce à ses deux grosses calebasses
9. E 'ore 'oia e fati noa a'e	Il ne rompt jamais
10. <i>Nō tōna ia hue rahi ē</i>	Grâce à ses deux grosses calebasses
11. 'Aiiē ahaahe	Aie
12. <i>A hehe</i>	Ahehe
1. E 'aito mau ā (o) Rīpō tāne	Ripo tāne est un grand héros
2. <i>Nō te fenua ra (o) Papeno'o ē</i>	À Papenoo
3. E 'ata'ata te manu o te reva	Les oiseaux sont en joie
4. <i>(1) Te ātete o tōna hue rahi</i>	Aux cliquetis de ses grosses calebasses
5. E 'oro'oro te ana o te fa'a	Les grottes des vallées ronflent
6. <i>Nō te tā'oro'oro o tōna hue rahi</i>	Aux gazouillements de ses grosses calebasses
7. E pātōtō te are i te mato	
8. <i>Te pāhe'e o tōna hue rahi ē</i>	Les vagues frappent aux rochers
9. E ta''u te miti i te ana	Aux glissements de ses grosses calebasses
10. <i>(I) te tā'u'u o tōna hue rahi ē</i>	La mer frappe les grottes

<p>1 'Aiē ahaahe, e ta'u te miti i te ana 2. <i>A hehehe, te tā'u'u o tōna hue rahi</i></p> <p>1. 'Aiē ahaahe, e ta'u te miti i te ana 2. <i>A hehehe, te tā'u'u o tōna hue rahi</i></p> <p>C. E 'aito ē</p> <p>1.2. Ehe ho'i ē, e 'aito mai ā o Rīpō tāne</p> <p>2. Te 'atete, te tā'oro'oro, tā'ū'ū</p> <p>'Aito i te mata'i rorofa'i</p>	<p>Aux chocs de ses grosses calebasses Aie ahaahe, la mer frappe les grottes</p> <p>A hehehe, la mer frappe les grottes Aux chocs de ses grosses calebasses</p> <p>C'est un héros</p> <p>Ehe ho'i ē, Ripo est un authentique héros</p> <p>Aux cliquetis, aux gazouillements, aux chocs</p> <p>Un guerrier dans la tête</p>
---	--

CORPUS : PIÈCES DE THÉÂTRE

CORPUS : TE PE'PE'A HAU 'ORE O PĀPĀ PĒNŪ 'E MĀMĀ RŌRŌ

R I D E A U
PAPA PENU ET MAMA RORO

ACTE 1

Décors : Fond de scène (Bananier , Ape , Bureau , Cocotier ,)

1^{er} plan : un tronc d'arbre et quelques bûches.

Papa Penu : Seul en scène, fend du bois, boit un coup ,en sortant une bouteille d'un vieux panier , puis d'un air dépité :

- Ah..... E mama roro iti..... e ora to oe... eiaha ... (emamaroro... a roo hia oe i te ati topa rima e te ati mauuii ... (ricane tout en buvant une bonne gorgée) se prend la tête dans les mains Hoche la tête en ricanant toujours ... puis tout d'un coup se lève d'un bond et s'adresse au public... : E... e oraraa fanao to outou... no te mea e maa vahine iti maitai ta outou o vau iti nei ra.... Ha.. ahiri e ahiri ... Tera ra pai taua hape ra Ua topa anae te rima i roto i te puta paa ore... te hopea iho a ia..... Eaha 'toa atu pai te rave'a i teie nei.....Ua hinaaro hia , e amo ihoa ia i te utua... E, e maa utua huru rahi....(rire)...

(boit un autre coup et s'assied puis reprend) : A hiri ua ite anei outou tera huru vahine... ori noa te ohipa.... e pô ae te ao E ao ae te pô... e ita e haapao mai to te utua fare(un autre coup).. ha... E mahana ra to oe e mama roro /

...AKASION.....AKASION...

Auc hoi oe papa Penu itie... aue hoi to taua maa ati iti... ia oe ra mama roro ...E... e taparahi roa vau ia na. ei ia hitotoa roa ae... Eiaha toa ra ia ino roa... A ati te ruau i te horo hia i te fare haavaraa... e, e huri roa hia tu paha i roto I te fare auri... (sur un ton assez dur)...

E.. ia mau vau i te auri ra... (sembl réfléchir)... E ere anei ta ratou ia e hinaaro nei ?... Ah... ah... Eita ia outou e maa hia.... O oe ra e mama roro

...AKASION...AKASION... E ere i te mea faaherehere... (geste d'un coup de poing) mea patu ihoa aita e aperaa....(puis gros riestout en buvant quelques petits coups... et se remet au travail.....' il coupe les bûches.....

- A ce moment passe le taote , voisin de papa Penu...

Penu : Haere... (l'interrompt assez impatient)... Hai... iô Paris... iô Paris...
 Eaha te huru taahoa roa ra ... e ani hia'tu te ravea... tata'u mai ia i te parauno iô
 Paris... tei hea tura hoi to oe maramarama rahi... (taote entre il dit
 papaPenu...) e faahua maramarama noa paha
 (sourit puis...); E... e parau mau ra hoi... aita iho â hoi oe e faaca nei i te vahine,
 (rit)... aita iho â ia oe i ite te huruhuru o te ra manumanu... ahiri ra oe i u ... e
 maa ati papu ia to taua...

Taote : Papa penu... aita na reira parau parau hein...

Penu : Alors là n'a pas moyen.

Taote : Il est bête... il est bête....

Penu : Alors... taote ahiri e taote.. n'a pas le femme à toi ?...

Taote : Papa Penu aita na reira parauparau vau... (vexé se lève... et de haut...)
 .. Ah... Papa Penu Vau taote hein... E.....(Penu rit de plus belle)- Taote
 hasse les épaules et va s'en aller... Penu le retient par le poignet... tout en
 continuant de rire... puis ..

Penu : -Taote haere mai ciahâ oe riri e taote... eaha hoi e roaa'nei to oe riri i te
 huru parau hauti... ?

Taote : E... parau hauti ... aita parau hauti me tera... Papa Penu aita parau
 parau faahou na reira hein... j'accepte ... mais... hein... si oe parauparau na reira
 je me fache pour de bon

Penu : il est bon d'avignon ... taote

Taote : il est bête... il est bête.....

Penu : Bon.. taote ... caha ia ta taua ravea ? taote... Nafea

Taote: Bon... papa Penu... oe here no mama roro... ? Oe poe hae no
 na... ?(Penu ne répond pas....).....

Allons papa Penu ... oe here no mama roro ... ?oe pohe hae no na ?

Penu: E hoa era e taote , caha hoi tena ui raa ta oe? ... eaha e ohipa na oe ?... e
 ua here a nei au ia mama roro e... aita anei ?... eaha e ohipa na oe ?...

Taote: Non.. Papa Penu... Vau hinaaro ite... e na reiravau ite ravea... vau faafaro orua mama roro

Penu: Ah... na reira mai pai oe(semblant réfléchir)... Taote.. ua ite oe ?... i te haamataraa pai..HA... Ona mau... o roso roa... Ua i te ihou ia oe ?... (se reprend)..Aue... nafea hoi oe i te ite... aita â hoi oe i vahine hia...(rires)... aue hoi taua iti e..

Taote : Ah ça ye ..ça recommence.... ?? papa Penu...aita na reira parauparau vau hein ?...Ah non tout de même... ah , non..

Penu : (le retient par la main) ... haere mai... taote... mai..

Taote : aita tu exagère vau parau oe aita parau na reira....

Penu : Fini taote.... Haere mai... eaha e riri mai a. .

Taote : Ya de quoi hein ??.....

Penu : Ua ite oe taote i te haamataraa pai.. ona mau ... e hoa.. taote... i teie nei pai... aita roa'tu e haapaoraa faahou(avec de grands gestes)... Ua ite oe no je aha ?.. taote.. E bien... tera ihou haamataraa o'na, i te amuimui haere e o mea má(grand gestes)... alors là... Foutu.. oui... taote... foutu ... à moi (puis il s'approche de taote et lui parle dans l'oreille puis éclate de rire tousse,boit un coup s'essuie les lèvres du revers de la main... se lève et furieux... Terara taote (rires)... faaite noa'tu vau ia oe

Taote : papa penu t'es bête.....

Penu : Taote... faaite noa'tu vau ia oe... eiaha e roaa hia mai ia'u... mea ura ihou raua i te rima o te ruau... e penu roa vau ia raua... Tu sais taote je te dis à toi... faaite noa'tu vau ia oe taote... ei aha e roaa hia mai ia'u... (gestes de coup de poing).

Taote : (très digne)... Allons... papa penu...la solution n'est pas là...Aita na reira... Oe taparahi no mama roro... Nona haere mai farerei taote... mea fifi Me fifi roa papa Penu... Aita na reira...E....

Penu : (l'interrompt d'un ton sec) Ah.. tera naa to outou huru... eaha e ohipa na outou te oraraa o te taata ?...E... ia ma'i hia ok d'accord... ia penu ra vau ia mama roro te rima... eaha ia ta te taote ohipa i to maua peapea... ahiri... Ah... E

vaiho noa ia vau ia'na ia na reira noa ... ua ite oe taote... Aita te ohipa i te fare i rave hia... e faarii noa ia vau ... mai te hoe maau te huru ..Ua ite oe taote e vahine ona na'u....cita roa'tu vau e hinaaro ia na reira ona ia'u... E mai te peu e...

Taote : (lui coupe la parole)- Ah... nous y voilà....ah papa Penu no oe pohe hae no mama roro....(rires.....)... c'est vrai.... C'est ça..... c'est bien ça..

Penu : (assez contrarié)- Pohe hae hoi i te aha ?...Eaha e pohe hae hia na tem huru vahine (rires)Non taote... e ere i te pohe hae ..e inoimo ra...te faaroo mai ra oe taote ...e inoimo ..taoe moi tousours ..tousours.. fache à mama roro /... la oe ra e taote... e ora ra'a fana'o to oe...aita ta oe e manaonaoaraa... aita ta oe e vahine... taote toi n'a pas femme, toi n'a pas mal le cœur... à moi c'est mal fort...fort... E eee.. e ati to'u e taote... e ati atoa ra to oe i te vahine ore....(rires)... aue ...hoi taua iti g....
Mea itoito atoa ra oe i te faaoro mai raa i to oe ati.....(rires)....g....

Taote : Papa Penutu n'es qu'un imbécile.....(taote s'en va en répétant le mot imbécile).

Penu : - (continue à rire)... Taote rahi e, imbécile mea faaoro mai... A hio na pai tera huru taote i te faahua maramarama...
Io Paris...io Paris... (rires)... tei atu ai ta na i ite...(s'arrête de rire,boit un coup)..
Ah... ua pô atoa te mahana... E...ua rava'i atoa ihoa i a teie ohipa (puis regardant la bouteille)... ua pau atoa hoi te ohipa nei... E hoi ihoa ia ite fare... (ramasse ses affaires,hache,panier)... commence à s'en aller..s'arrête et s'adresse au public..Mea itoito te faaoromai raa i tona ati ,no tera paha mata mimi.... ah..

Tera : ia tae anae 'tu vau i te fare... aita ā ia mama roro i hoi mai... mai ta na ori raa... mai...
E hore ra ua hoi noa mai no te faanehenehe... e ume faahou atu ai...te ruau iti nei ra....
Teie ia e rohirohi nei... Eaha to outou manao raa e oraraa ters no te taata... E... haere... mama roro ...e mahana to oe e mama roro... Eaha ra ia roa hia mai e te ruau... aita e ape raa... Te coup... mea pana ihoa... aita e aperaa... E ere i te mea faa herehere... haere, hinaaro oe i te ori ... haere...
-(sort de scène en continuant à faire des gestes de coup de poing....et à rires.....)

1

ACTE 2

Scène : Une petite case Bananier.... Fara.... Ape....Nabe....etc....

Un canard attaché à un cocotier.

On voit Mama Roro en pareu sortir de la case... avec des bris de vaisselle....

Mama Roro : Aita ihoa ra.. e ita ihoa o papa Penu iti e tauī..I na pō ra e piti mereti i vavahi hia e'ana... ahiri ae hoi e ,e ona mereti..na meriti hopea teie (jette les bris d'assiette dans les bananiers)..... Yen a marre.....
E ita ihoa ra o papa Penu e faaea i ta na ohipa inu ava... a hio na tera ruau iti to na ihoa hoīraa mai ina po ra vavahi atura i te mereti ...Eita te anaanatae e roaa mai i te hoe tane mai tera te huru ... e ita roa'tu..e ita roatu... ahiri ra mai te ruau a mama Tetua ma... To'u ruau iti ra... na o mai pa'i te papaa e ... Y'a rien de Valeur E te himene toa ra te mau taurearea e ... E ruau e..mea huru taahoaroa ra...(rires) s'arrête net de rire ... re garde vers sa droite... tend l'oreille... et on entend vaguement chanter ...Zizou e...
Terae mai... i tera vairaa ua oti roa ia i te paainaua zizou anae ua ama ia.. Yen a marre ... marre...
Papa Penu entre en scène ... en chantant ..ou l'on voit mama roro en train de se peigner les cheveux ..P.P marque un temps d'arrêt en voyant M.R.. il pose sa hache...pousse un soupir... et chante de plus belle ZIZOU e ..suivi d'un petit pas d danse ..et traverse la scène. M.R le regarde timidement et ajoute...

M.R : Inaa oe e papa Penu iti.....

Penu : Na te ohipa mai nei ho'i... (prend M.R par la main)Assez rudement répond : E vaiho oe na'u e ui atu ia oe i hea oe...ua poā te mahana i te ori hia e oe... (il la prend par le bras ..et d'une voix forte .. ahiri i hea oe...) ... Ihea oe tele mahana..... répète sa question de plus en plus fort...(giffle)

M.R : Eiaha pai oe na reira ia'u....(elle pleure).....

Tera naa te huru tou oraraa ... Poipoi ae tano rima .. pō anae tano po'ara .. ua rava'i roa vau i tera oraraa ... Chen ai marre...

BAGARRE

Papa Tetu arrive pour séparer M.R et P.P

P.Tetu : Eaha ??...e peapea hau ore to orua... ah aita a nei ta orua e ora.. mai te mau taata atoa ?...ah.. ua ite oe Papa Penu.....

P.P : Eaha e mana'o to oe ?.....

P.T : Eaha ... Ai..te haamana'o ra oe i te tau taua iroto I te aua faachau... i tafifi nei hoi oe i to'u atau....

P.P : O vai tei topa... (rires)... Haere mai to'u hoa ... ua ite oe papa Tetu... ua ravai roa vau i te oraraa i te hoe vahine mai tera te huru..!

M.R. : Ne'oné'o... (bagarre... papa Tetu essaie de les séparer)...

P.P : Ua ite oe papa Tetu , ua rava'i roa vau ite oraraa i te hoe vahine mai i tera i te huru....

P.T. : To oe oraraa fana'o i te hoe vahine mai tera i te huru ?...

M.R : Te vaira i te mahana e ta'ie ihoa vau hein ??...(rebagarre...)

P.T. : Tera taua ati ra to oe , ia ume o mama roro ,c'est fini... mai tua pai ta oe parau ra'aita tona valeur faahou ah... i aie mama roro ;..e ia amo mata hia mai ona i tera mau mata mimi.. mea pohe.... idiot choa...

P.P : Papa Tetu ..eaha, aita mahana eita ona e pari ia'u i te inu ava,.

P.T : Faaiti ae ia i ta oe huru inu...

P.P : Eaha , eita hoi i te inu rahi roa'tu... arapo'a ava i teaha... (rebagarre...)
..... Mama roro pleure.....

P.T : ua rava'i... eaha e au orua mai te Peapea hau ore o tei himene hia ra..
Po'ipo'i ae tano rima.. pô ae ua haruru... eiaha atoa pai oe na reira roa ia mama roro iti.. ia hio vau maa mana'o iti paha tera iroto ito oe upoo..ah..(Penu rit).....

M.R : E haere ihoa vau e farerei ite taote ua ite oe hein?....(elle pleure..) ua maiui roa vau.....

P.P : Mamu...&...

Taote arrive.....

Taote : Iaorana papa Tetu ..eha parau api..maitai roa no oe ?....

P.T : E.. maitai... o mea ma nei ra ?...

Taote : Eaha to mama roro ?..(mama roro continue à pleurer...)

P.T : Casse pas la tête... na'o mai te papaa

Taote : No teaha mama roro e ta'i....

P.P: Ai... e ta'i tano mauui rima... (gestes coup de poing)

Taote : Ah..ah non ... orua tito faahou i teie mahana ?..Ah non...

Tito..teie mahana..orua beacoup tito... papa Peru?...caha orua tito mai tera teie mahana?...

P.P : Eaha e vahine na oe ?...

P.T : Ua ite oe taote ua taa ia oe ?...

Taote : Mais oui en fin ...

(pendant que taote et papa Tetu discute P.P et M.R se battent)... Taote et P.T interviennent... pour calmer M.R et P.P...

P.T : Ua ite oe taote i roto i te oraraa o te taata ,.. taime rii hoa un peu de bagarre,..maa atau iti, ua rava'i eaha e atau... aui... atau... eaha ia... ua ite oe

Tu connais...

Taote : Oui je connais..affaire entre tane et vahine

(P.T et P.P rient et se moquent de taote)

P.T : Hey ?... aita a oe i vahine hia ... comment ia tu connais alors....(P.P et P.T continuent de se moquer de taote)....

Taote : Papa tetu... aita na reira parauparau vau hein ?...

P.T : Fini..fini... couché.....bien un peu bagarre... un peu l'amour...

Taote : C'est vrai.....

P.T : Ia mea mâ nei ra..iau i te pehe puta.....ua pate ae.. tano rima... e ia pate ae tano aui....Po'ipo'i ae tano rima.....na niaho noa...tousours des bagrres

Taote : Oui c'est vrai ... vau ite.....
(Jeux de mots des 4 personnages , et P.P et M.R recommence la bagarre)

Taote : Faaea pai..... mama roro.. faaea pai... Papa Penu te tahi mahana, oe parau no'u, vahine riro tane api

P.P : E... alors,.....

Taote : I tei nei vau ite oe pochaé no mama roro..C'est bien ça hein??....
Matou pai... parau.. LA JALOUSIE EST UN MAL SOUDAIN, et oui...

P.P : Hey... hiaé.. salousie..salousie hoi i te aha..

M.R : Salousie hoa pai to oe ha.....

P.P : O vai hoi oe ?..eaha aita a oe I u ae I tera manu e vahine?...ah...
Na oe ia haere mai e...aie...faaea.....Salousie....afa'i e...(air moqueur)

Taote : Papâ Penu.... Aita parauparau na reira... Vau taote hein ... vau taote..

P.P : Taote hoi i te aha ... eaha ia parau hia'tu ..aita.. atu ta oe pahono raa...
Iô Paris... hiaé... taote.. vaiho noâ na oe ia iô Paris...aita vau i matau i tena iaata...

M.R : Poiri.... A poiri....

P.P : hae...Ta oe faahua maramarama..afa'i e...taote animara...(Rit)

Taote : Papa Penu..ça suffit hein ?...aita oe parau vau taote animara..Ah... ça je ne l'admettrai jamais... parceque moi... Vau taote ihoa (Doctor, Doctorum, Eurditissime...).(Penu et Tetu continue de se moquer de taote)

P.P : (Rit de plus fort)...hey.. a faaea na oe i te tatau mai i ta oe mau parau..
Mea inaa... maau..

M.R : A poiri...(bis)...(mama roro cherche à faire bagarre)..

P.T : Ua rava'i roa vau ia oe mama roro ... finit sisi toi voilà...

P.P : Maau..e te haapaoraa ore..sissi...doto...hiaé...mamu...hey te huru
taahoâ roa ra..tiaï noa na oe ia tapapa hia'tu oe no te haere mai e rapau ia,

mama roro..ia ue vau ia na i te rima..e...i reira ia oe e faaite mai ai i ta oe mau ...

Iô Paris...Doto..e ta oe mau sissime...

M.R : Hiae.... Poiri...Arapoa ava...haama ore ...impéchile....

P.P : Ia penu paha vau ia oe, i reira paha ia to oe vaha e faaea ai i te patapata, E... na te taote animara ia oe e rave...(rires).....

Taote : Ca suffit.....papa Penu...hein....(il ne peut plus....faché...il s'en va...furieux...

P.P : A haere atu ihoa...mea tuhituhi roa ra... Taote animara...(rires)...

P.T : E hoa papa Penu iti ?.e maa auri atoa ta taua ?..

P.P : Ahio noa mai pai.!

P.T : E nira a ta te taata, eiaha ra mai te reira roa....

P.P : E nira puha...(rires)!

P.T : E nira pute puha...(rires)...ua tano rii toa ra oe...

P.P : Eiaha tano rii...tano roa...(rires)..

P.T : Eita ihoa oe e tauí....aita ta oe maa mea iti ?..

P.P : Ah...binal..binal ?!..

M.R : Tera ihoa tana ohipa ... abinal...abinal....
(Remplit leur verres)rires.....

P.P et P.T : O roto roa ...ona mau!

P.T : Papa Penu, ia hio atu vau ia orua ra ...e au pai ..e aumuaumu rahi to oe ia taote...aita..

P.P : Aita vau besoin ia taote..

P.T : Eiaha na oe besoin , na mama roro ra besoin ?....(Rires)... papa penu regarde mama roro en montrant son poing....faaea papa Penu ... ua ite oe papa Penu....taua i roto i te aua faachau ?..

P.P : E..e.... alors....

P.T ; Aita....te haamana'o rii ra vau e ..oe pai a mama roro ,o vau ia mama titi.... i te ra tau... (rires)...ua ite oe eiaha pai oe na reira roa ia mama roro... faaore atoa pai oe ta oe ahipa inu ava ?...eiaha pai oe na reira noa ia mama roro iti ,ua oti te parau ia mama roro, i aie mama roro , ua oti i te himene hia na te papaa ,c'est pour la vie....ah..eiaha oe na reira noa iana...

P.P : Je m'en fou...e hoa ua pau te ohipa nei ?.. Maa binal paha ta oe i te fare ?..

P.T : Complet....

P.P : Nehenehe e haere ?..Ua reva...

M.R : Arapoa ava ma....

_ P.T fait signe à Penu de la tête de le suivre et ils sortent de scène... et on entend M.R crier... A haere atu ihoaarapoa ava ma..... et elle vient devant la scène....

M.R : Ne'one'o... a haere ... papa Penu..te vai ra to oe mahana e ite oe ta oe...

Ho'e ta oe, ho'e ta'u... e ;ti va voir papa Penu, haere...Ia hoi mai tera no te unuhi noa ia..J'en ai marre... eiaha ia hape i nia iho uae.....a hio na pai tera ruau iti ,...Pohehae ha noa ..Aue...Eaha pai ta'u ohipa hape i rave ?...E parau mau aita ihoa vau e mau nei i te fare....no te taahoa to na huru...E.. e Ahiri pai vau hinaaro ae ?..e pee atoa i te e'a o Jacqueline ma ... Oioi noa ia te hoe tane iti api i te roaa mai ?..Aita toa hoi te ohipa nei i ino roa ?..E nehenehe ihoa te uira e hauti... T'as pas vu mon papi ae...Haere ...papa penu...Faaite atu pai vau ia oe papa penu,; ahiri pai oe i ite I te tane ia Jacqueline ma... Tera te huru tane?... haere noa ia ..mon petit pouret..mon sou séri... mon lapin mini....ah... o oe ia te fiu....Aue... ahiri ta'u tane mai tera ... Eiaha ia mai ta'u espèces ihoa.....

Poipoï ae tano rima po ae tano poara... aue ????...ua ravaï roa vau, chen ai marre...E.. te vai ra te mahana e ite ona tana...

(On entend alors..Zizou e.....).....

Aue.. e rae mai.. e ume nei teie io Jacqueline ma ...na outou ihoa e ite atu

P.T : Eiaha na oe besoin , na mama roro ra besoin ?... (Rires)... papa penu regarde mama roro en montrant son poing.... faaea papa Penu ... ua ite oe papa Penu.... taua i roto i te aua faachau ?..

P.P : E..e.... alors....

P.T ; Aita....te haamana'o rii ra vau e ..oe pai a mama roro ,o vau ia mama titi.... i te ra tau... (rires)...ua ite oe eiaha pai oe na reira roa ia mama roro... faaore atoa pai oe ta oe ahipa inu ava ?...eiaha pai oe na reira noa ia mama roro iti ,ua oti te parau ia mama roro, i aie mama roro , ua oti i te himene hia na te papaa ,c'est pour la vie....ah..eiaha oe na reira noa iana...

P.P : Je m'en fou... e hoa ua pau te ohipa nei ?.. Maa binal paha ta oe i te fare ?..

P.T : Complet....

P.P : Nehenehe e haere ?..Ua reva...

M.R : Arapoa ava ma....

_ P.T fait signe à Penu de la tête de le suivre et ils sortent de scène... et on entend M.R crier... A haere atu ihoaarapoa ava ma..... et elle vient devant la scène....

M.R : Ne'one'o... a haere ... papa Penu..te vai ra to oe mahana e ite oe ta oe...

Ho'e ta oe, ho'e ta'u... e ;ti va voir papa Penu, haere... Ia hoi mai tera no te unuhi noa ia..J'en ai marre... eiaha ia hape i nia iho uae.....a hio na pai tera ruau iti ,...Pohehae ha noa ..Aue... Eaha pai ta'u ohipa hape i rave ?...E parau mau aita ihoa vau e mau nei i te fare....no te taahoa to na huru...E.. e Ahiri pai vau hinaaro ae ?..e pee atoa i te e'a o Jacqueline ma ... Oioi noa ia te hoe tane iti api i te roaa mai ?..Aita toa hoi te ohipa nei i ino roa ?..E nehenehe ihoa te uira e hauti... T'as pas vu mon papi ae...Haere ...papa penu...Faaite atu pai vau ia oe papa penu,; ahiri pai oe i ite I te tane ia Jacqueline ma... Tera te huru tane?... haere noa ia ..mon petit pouret..mon sou séri... mon lapin mini....ah... o oe ia te fiu....Aue... ahiri ta'u tane mai tera ... Eiaha ia mai ta'u espèces ihoa.....

Poipoï ae tano rima po ae tano poara... aue ????...ua ravaï roa vau, chen ai marre...E.. te vai ra te mahana e ite ona tana...

(On entend alors..Zizou e.....).....

Aue.. e rae mai.. e ume nei teie io Jacqueline ma ...na outou ihoa e ite atu

1
ACTE 3

Papa Penu est sur son peuc... il se réveille... s'étire... ah ua ao.. secoue la tête jette un coup d'œil sur la cabane... va boire un coco... puis jette son coco vide sur la cabane en criant...

P.P : Hei... a tia mai na... ia tchouk... vai ia oe... A hio na...
Eaha e hohoa vahine tera... E ora raa vahine... i ô nei noa ia vau i te taotoraa... Faarururaa i te toetoe... Eita toa e faara mai... Ahiri e ahiri... ua poê roa ia te ruau i ô nei... Ah... ahiri ra e o mea ma... ha... i roto roa ia i to'u ro'i paruru... eita ia e toetoe hia... Tera... e ori pô te ohipa...
E i te ao e taoto noa ia...
Pendant qu'il continue à rouspéter, en tournant le dos à la cabane... on voit mama roto sortir de la cabane... prend une banane et le lance sur P.P.
En ajoutant.....

M.R : Ro'i paruru hoi i te aha... hiae... haama ore... aita e maru i roto i to oe fare... no hia mai ia to oe ro'i paruru... hiae... e te faaite atu nei au ia oe e ua ravai roa vau I teie huru oraraa ... ravai... ravai... te faaroo mai ra oe?...ravai...ravai roa...

P.P : Hei... eaha tena... (furieux)... ravai hoi i te aha... to oe oraraa fana'o ia'u nei?... te mau me otoa... te faaoa... te pata...

M.R : lui coupant la parole : E.. te tihota... a tau i rii na i ta oe pehe.. eaha e paia na te taata i ta oe pata... ta oe tihota..., hiae... I una to oe vaha e patapata noa ai...impéchile... te faaroo mai ra oe ?ua ite oe.....impéchile.....

P.P : Furieux... la bouscule.. et la gifle... eaha... ai... teitei roa tena auri ta oe?... (la réaction de M.R ne se fait pas attendre... elle gifle aussi Penu qui resté tout bête).. et ajoute... hei... eaha tena...

M.R : Eaha mana'o oe e vaiho noa vau ia oe taparahi noa oe ia'u ?hein ?...ua tahiti roa vau i ta oe ohipa inu ava ha ?...
(Scène bagarre)...ua rava'i ,e ua rava'i roa hein ?.....

P.P : Ahiri aita to'u aroha ia oe ?..

M.R : Ia aroha i teaha ?.....(répète 3 fois)...

P.P : Ua tarava oe i teie taime hein.., ua amu oe i te repo... (il hurle pour intimider M.R)..amu i te repo...

M.R : Eaha o oe i te amu i te repo i teie mahana ha... eaha ua rava'i roa vau i ta oe mau peu ha... haere mai

P.P : Ah... Terā mau ta oe e hinaaro ra... faaite vau ia oe... ahiri aita to'u aroha ia oe faaea....

M.R : Ahiri eiaha e riaria... haere.....

P.P : Riaria I teaha.... (bagarre..... hoe ta M.R hoe ta P.P.....)

M.R : Ahiri a taparahi pohe roa pai ia'u... 'M.R commence à pleurer,... Tena ihoa pai ta oe e hinaaro ra ... ia pohe oioi noa vau..... ia afaro ta oe ohipa e o... Ah Soy vahine... (Penu rit...).... te manao ra paha oe e aita vau i faaroo i ta orua ohipa e o Ah Soy vahine..... e tano ihoa to orua caricature... e haama ore....

P.P : se réjouit de la réaction de M.R : E..e e maamaa hia ra oe i ta oe taritature

M.R : Te'ote'o....

P.P : Baha hoi e ore atu ai... aita to'a hoi te ruau i ino roa'tu...

M.R : Faaea atu.... Penu....

P.P : E nehnehe hoa te mana'o e huri....

M.R : Che m'en fout papa Penu ah.... (bis).. (colère) , faaite atu vau ia oe penu ha... eiaha ia roaa hia mai ia'u tapu tuvava to orua vairaa... (tout en pleurant).. No reira ihoa pai oe , e rave ino noa ai i ia'u.... (2,3fois).... E sou ... e sou... Ua here ihoa oe ia'u ... eiaha pai oe na reira i ta oe poupée... iti...

P.P : tire sur son taho avec un petit air moqueur... et ne répond pas à M.R. Qui éclate en sanglot.

P.P : Poupée... poupée..

M.R : E sou... aita vau na reira ia oe... e sou... e sou... che t'aime ... ché t'aime.

P.P : Ha... mea ite rahi oe i tera mau faamuamu raa ... mon sou... Che t'aime. E... aue hot e , a tae hoi e... sou... ché t'aime... atahi ra oe a ite ai e sou ta oe i te fare nei? ... la moe ra oe i te moaoro raa pō ra , vaiho noa mai oe ia'u i te fare

nei ?.. e i teie nei e sou ia vau na oe ?..Ai... mama roro ,Vaiho noa pai oe ia'u e ta'u sou cinoi iti..

M.R : Eiaha e papa Penu, e ite mai oe ta oe ...hein...

P.P : Nehenehe toa te ritera uaina a te ruau e reoa mai..

M.R : E sou... eiaha na reira... e sou...

A ce moment M .R se saisit d'un bout de branche , et arrive par derrière Penu , et le frappe , tout en criant ,... eaha..saraudpri , sareté , ah , ua na reira oe ia'u Surpris Penu essaie de parer , les coups...et réussit à saisir un objet, et ils se battent.

M.R , lui tire les cheveux , tout en veillant à son pareu , et elle a le dessus.... A ce moment arrive papa Tetu , en courant , et essaie de les séparer...

P.T : Faaca papa Penu.....

Bagarre continue... taote arrive à son tour, allons P.P. et M.R, aita tito... na reira...

M.R le pousse en lui criant faaca na oe e ere i te ohipa na oe ?..

Taote se retrouve , dans les décors , sans lunettes et chapeau... et on le voit chercher ses lunettes , ne les trouves pas il entend alors Penu : l'appeler à son secours...

Taote : Eaha tera....

P.P : Ua ora hia oe ua tae mai o taote ma..... ahiri aita e pohe oe ia'u..

P.T et Taote : Faaca..

Taote : Paruparu roa taote ?..eaha tera..

Le bagarre continue...(taote et Tetu essaie de les séparer , n'y arrive pas ils rentrent dans leur jeu.....)...

Tetu : Ua oti ...

Taote : Orua puai tito teie mahana....

P.P : O vai te tumu?..

Taote : Orua puai tito... Tito vau ..tito to'u titi mata... Ah..en fin eaha tera ? hein...

P.T : Eaha ta orua pe'ape'a nei ?...ahiri pai iau i ore i taemai ai

(Pendant ce temps ,roro et penu, continue leur scène , et taote et tetu essaie de les calmer)

Taote : D'un air fâché crit : ua oti tito pai..... papa tetu ?
(La scène continue.....)là Tetu se fâche à son tour,....

P.T : Faaea.....

Taote : Qu'elle vie en fin..... quelle vie vous avez ? eaha tera ?...

P.T : Ahiri pai au i ore i taemai...ua pohe roa paha hoe o orua ?...ha...

P.P : No to'u aroha ia na.

M.R : A tia'i mai ta oe... E ta'ieihoa vau .

Taote : N'a pas idée de se battre ainsi...

M.R : Pourquoi pas hein

Penu essaie encore de donner une gifle à Roro... (taote et tetu interviennent...)

Taote : Fini... Fini hein ?...papa Tetu..afai papa penu i'o... s'il te'plaît...

P.P : Tetu , ua ite oe , ua ravai roa yau i tera hohoa vahine.

P.T : Faaoromai.... ; papa Penu....

Taote Ua oti... ah.. ça suffit pai... ua oti... ah.....
Penu nest pas satisfait ,il veut absolument,continuer la bagarre ,...

P.P : Taote ..aita rima haere.

Taote : Allons ..mama Roro va demander pardon ,...

M.R : Pardon hoi i teaha ?.....

Taote : Va demander pardon....

P.T : Eaha to oe inoino ia taote?...a hio noa na pai...o taote e tona hohoa e o mama roro e tona taritature...eaha te afarora ra raua?

P.P : Ua ite oe aita roa yau e tofiance roara ia raua..te faaroo maira oe?..

P.T : Tera to oe hape...

P.P : A hio atu na....

Taote : Calme toi?...Papa Tetu ?...ridicule,... ma'au.... E vau parau no oe...to oe mama Roro , tu peux de la garder hein ?;...je n'ai pas besoin d'elle...Aita vau besoin no mama Roro...a hio na pai ta oe vahine grosse mai tera...tu peux garder papa Penu....

M.R : Ah... ia u ra hein....

P.P : Ta oe noa a parau...taote. Ok... d'accord... tera ra e taote ciala e roa hia mai ia'u ...arors ra ..tchouk. (gestes de coup de poing ...)... taote..AKASION....

Taote : Papa Penu , aita na reira, ..ua oti... aita pai tito faahou...mama Roro

M.R : Eaha ta mama roro ,..ah...

Taote : Ua oti , va dit pardon à papa Penu...(Tetu insiste en disant à M.R,va dit pardon....)...allez vient roro,....

M.R : ...oui papa Penu... Mon sou...mon sou... che t'aime.....partonne à moi...(sanglot dans la voix et embrasse P.P.) ... che t'aime..

P.T : Mea nehenehe orua...hyppocrite.....

Taote : Accepte non d'une pipe?....

M.R : (En se mouchant ,) Papa Penu... c'est toi mon sou séri... che t'aime... tout en moi t'appartient...Après toi che n'aurais plus d'amour, ..(pleurs et prend P.P dans ses bras) .

P.T : Tout à moi t'appartient... (rires)...

P.P : (Fait le difficile , hausse les épaules , et faisant un clin d'œil à taote).

... Bon... bon... ché té partonne... (rires)... tera ra eiaha i te hohoa tapiti ,
(geste de coup de poing)... puis s'adressant à taote ,... toi aussi taote ...
AKASION.....

Taote : Ils sont mignon... ah.. mai tera o ta'u hinaaro no orua...

P.P : Rires... Hyppocrite... ?....

M.R : N'a pas hyppocrite à moi?....

Taote : Afaro orua i teie nei je suis très content... maitai roa...

P.T : Après toi je n'aurai plus d'amour... eaha e vare ha noa oe i te huru parau ?

M.R : Faaea pai oe... hae....

Taote : Je suis content de vous d'eux...

P.P : Oui taote ... e. à te main.

P.T : A ti main ti va voir ?.....

Taote : Ah..AAA..vous d'eux là..(adresse aux couples) , ça va afaro orua,...mais moi vau hinaaro excuses,...

P.P : Eaha ??... ?

Taote : Vau hinaaro excuses....

P.P : Excuses hoi i teaha ??...o vai hoi oe ..c'est pas moi besoin excuses à toi.

Taote : Vau hinaaro excuses un point c'est tout... papa Penu vous êtes qu'un idiot....un ignorant....

P.P : Ah..ah... O oe hoi te ognon rond..(rires?)

P.T : O roso ... o roso....ognon rond....

M.R : (en riant)... E sou..eiaha'toa pai oe e na reira ia taote... c'est chapeau taote... ahiri.. faahua excuses noa'tu pai oe ia'na ?..ia maururu ae ona ?...
(puis s'adressant à taote)... Taote..nafea ta oe excuse... reo farani, ou reo Tahiti.

Taote : (Très flatté)... aucune espèce d'importance... vau hinaaro excuse., un point , c'est tout, ... et d'ailleurs, je vois mal cet imbécile s'excuser en français, ... Tera aita i ite parau farani...

P.P : Ah pardon ???...

M.R : Ua ite oe , e ita ona i te imbécile, hein ?...c'est mon mari...

P.T : C'est mon mari...coco..

M.R : A rutu noa oe.....

P.P : Ah... parton... c'est sait moi à parler français, ... ah... oui... eiaha ra oe e maere mai e... eiaha ra oe e ata mai e.

P.T : Penu a hu'ai mai na , i tera haapiiraa ta matame i haapii mai ia taua ?.... Excuse pauroa.....

Taote : ça y est ça vient ses excuses oui ou non... aore ra aita...

M.R : A mea noa'tu oe séri...

P.P : (Penu , embêté, tire son taho , et se râcle la gorge) ...tera pai taua taime ra E fifi ihoa ia... mea na roto hoi i te reo papaa, parton, excuse ...

Taote : ça vient cette excuse?...

P.P : Taote ... vient ... taote... excuse, et parton , taote, eiaha ra oe e ata mar'.... A amu i teie atāu...!

P.T : Teie i te tahi aui....

Taote : I to orua pai mana'o raa eiaha vau e nchnehe paruru ia'u..

P.P : Taote... Excuse toi... c'est dile à toi des mots grosses et je te dit à toi parton ,... Eaha hoi ta oe... e u ia oe ?...outou te faahua maramarama noa ra...

P.T : E ra te mau grosses...

Taote : Papa penu , Peux-tu me répéter,..s'il te plait... (Tout le monde rit).....

P.P: No to oe ma'ua

Taote : (En riant, il répète ,... c'est moi dile à toi des mots grosses...)
 Il me fera toujours rires ce papa Penu là, ... il m'étonnera toujours ce papa Penu là... Aita ravea papa Penu... Tout est dit ;.. tout finit bien... aue tatou e..
 (P.P et P.T continuent de se moquer de taote....)
 Tera pai ohipa , hape no M.R , hape no P.P ,no papa Penu no te mea nona puai inu yaina | puai tito no M.R | hape no mama roro , no te mea nona aita faaca fare. aita ona haere tane api... (P.T et P.P, lance des piques..)..ona haere parahi Jacqueline... no te mea nona fiu tito , tito noa e o P.P | tano rima po'ipo'i , tano rima ahiahi... Aita choa ia afaro , tano rima... ..Papa Penu mana'o pai oe , mama roro haere tane api ,... faux... faux... mai te tahi hape no mama roro , hape no te mau vahine atoa | ... Puai pai parauparau , puai , blabla ,aita parsuparau , aita maniania , oui c'est sur ,... E i teie nei , vau tamata , arranger ça... Faafaro pai to raua | oraraa ,aita raua tito faahou ,.....J'y arriverais ,... j'y arriverais ,... c'est sur , J'y arriverais ,.....

RIDEAU

1
ACTE 4

Sur scène se trouve , papa Penu ,et mama Roro ,.. la bouche pleine.....

SCENE MIMÉE de Papa Penu et Mama Roro ,.....

Vers la fin Papa Penu se trouve a tauahi , mama roro... qui est toute émue de ce gestes , rare de la part de Papa Penu ,..

Arrive alors Papa Tetu... tout étonné de trouver Papa Penu et mama Roro , dans cette attitude.

P.T : Hum... Mea nehenehe orua ?...eaha hoi i teie e Papa Penu, ? E au orua i te tahi Totara , (rit de plus belle ,)..et chante : Totara havene paiunu na rao i te konao... Ahani e Papa Penu , eaha hoi tena i roto i to orua vaha ?...e mea nehenehe orua ,(rit à nouveau)..
Arrive alors Taote , ,

Taote : **Papa Tetu** ... comment vas- tu ?..regarde un peu les d'eux , aforo roa raua,...

P.T : Oroso,..... oroso roa... Tera ae to raua oraraa I tem au mahana atoa , chapeau ..eaha tera ravea ta oe i rave no raua ?..

Taote : E oui , c'est simple, a hio na ia raua?...aita raua tito faahou hein?...afaro roa , afaro roa raua ,
Amour noa ,.. (rires)...Ah Papa Penu ~~ijent~~ ça va roa orua hein?.....comme ça que je veux , ;... que vous soyez ...me au roa ,..na reira...n'est ce pas ma fille ? (en caressant mama Roro ,)..P.P lui tape la main... et embrasse M.R ,....
Oh..lalala... Papa Tetu ariana pai raua, tito ,tito noa ,..tito te tahi taime... te tahi..
Me..me..iti mai tera....

P.T : Aita , Taote , aita...tito .. d'accord ,..tito me iti pas d'accord ,...

Taote : Ariana mea mamu noa ,aita raua tito..

P.T : ahae... ahiri ae hoi maua mama titi mai tera ae te faito, oroso roa ia.

Taote : Aita parauparau , aita maniania ?... Tera ia vau imi hoe ravea no raua ,

P.T : Eaha tau ravea?.... eaha ta oe ohipa i rave no mea ma nei ?.. a hio atu na iau te fe'e tapi'i ,... mea rahi.. e au te mea. purau tafifi ,..

Taote : ça c'est vrai ,..no te reira papa Tetu ,vau imi tera ravea,...

P.T : eaha hoi ta oe ravea , te huru taahoa maira vau ta.. na nia iho ...na nia iho noa....

Taote : Vau horoa ravea no raua ,..

P.T : Hoe afa hora taatoa...no te hoe noa parau.

Taote : Aita raua tito faahou ,..

P.T : Aita tito ,..moto...

Taote : Vau parau tito , vau aita ite parau Tahiti ,... tera ia vau horoa hoe raau i roto i to raua vaha ,..no raua inu , aita momi ,... vau parau ia raua..raau faahiahia elixir du Bonheur , " raau no te oaoa".. (raau no te uaua ..)..

P.T : No teaha ?...

Taote : Elixir du Bonheur ,... » raau no te uaua «

P.T : E maa uaua huru rahi ,.. (rires)... e hitu metera pareu...

Taote : Non , non , ... Bonheur..... papa Tetu , Bonheur ,..elixir du Bonheur , « uaua »... ..

P.T : Ai. Eiaha ia e uaua ,... Bonheur ?..oaoa , j'ai pas dit uaua , oaoa

Taote : O 'a o'a... tera ?

P.T : ua oti i teie nei en avant ,... oh.. ta oe pai rave 'a ,... bon , taote horoa maina oe ta oe raau na maua mama Titi , elixir de Bonheur ,..ua ite oe ia rave mai maua i ta maua , e ita atoa i te mea ino roa ,... e maa atau atoa o te ruau....

Taote : Papa Tetu ?...O vau taote ,no outou pouroa , hinaaro oe tauturu vau no oe ?..

P.T : eiaha na e ru , e haere roa ra vau e ti'i ia mama Titi...ia here roa mai ona i'u nei , ia ite ae ona i te huru o mea ma nei...taote ok , e tii vau ia mama Titi..ia ite ae ona i ta oe raveraa...

Taote : E.. vous d'eux là afaro roa hein ?...i teie nei ua oti ra ,..finit maintenant...

Aita maniania faahou orua ,...Bon a momi i tera raau.....

P.P : Ah...c'est bon.

M.R : E sou e.....

Taote : Vous êtes bien là hein ?...

M.R se lève et va embrasser taote , on entend alors Penu , he..doucement.
A mama roro..

P.P : Chante : Tout à moi t'appartient ton retour ,

Taote : C'est bien ,...les enfants...

M.R : Chante : Après toi je n'aurai plus d'amour..

Ils sont tous content.....(rires....)

P.P : Sou , haere mai ae ,ae .e taote haere mai , , sou haere tu na i roto i ta taua fare tuutu , a rave mai na ta taua mohina uaina iti faaherehere

Mama Roro va chercher la bouteille en se dandinant et en chantant , papa Penu siffle d'admiration ...et dit à Taote :

P.P : Elle est belle à mama Roro hein... haere mai taote ,vient... elle est belle

, ..
C'est... belle l'amour ha ?...(rires).....Taote : pas toi difficile ,Hein ?

Mama roro haere mai ,.. afa'i mai i tena mohina ,... haere vient M.R , ah... toi arors ,(rires)...haere taote tiens ,..un peu binal là ?....(Penu propose à boire à taote , celui-ci refuse ,mais Penu insiste.....)....

Mama Roro revient avec la bouteille..toujours chantonnant , en arrivant P.P lui tape les fesses en ajoutant : o oe rahi e...ha ... sacré toi va... et un clin d'œil à

taote . Il prend la bouteille ,et boit une sacré gorgée , et présente la bouteille à taote...qui refuse... Penu insiste... finalement boit une gorgée.....

Taote : Non..... non , aita vau inu uaina mai tera...

P.P : Si, taote. A.

Taote : Non....non...aita vau inu i te uaina

P.P : Un petit peu seulement ? A.

Taote : Même , petit peu ,... non , aita ,...

P.P : Taote ?... haere mama Roro , a faainu ia taote ,.....

Taote : Non.. je bois tout seul moi , ...

P.P : Allez taote boit la binal , A.

Taote : Aia... aita vau inu mai tera ?...mais il boit....

P.P : Hey ...toucement ,... taote ... ah , voilà ... encore ,... taote encore un petit coup.....

Taote : Non , c'est finit ,.... Mais Penu insiste taote de boire.....ua oti , je ne bois plus , Aita ...

M.R : Ahiri ta oe ,... haere a inu ,....(Taote boit sur l'insistance de Penu, il n'en peu plus.)

P.P : C'est bon , ha ... c'est bon le binal... (boit un coup .) ah ... taote... Chapeati choa taotes .

Taote : Aia..je suis fatigué inu rahi roa vau ,.....

P.P : Il bon docteur toi , Ahiri na taote ?... a faaite maina oe eaha i tera raau, ta oe i tuu i roto i ta'u uaina ?...

Taote : Oui...

P.P : Mai te reira , ia peapea noa' tu maua sou M.R ,...na'u ia e topata i roto i ta'u hapaina , e ita ia maua e peapea faahou ,... a faaite roa mai na oe i te oa o tera raau ?..

Taote : E... voilà ,.....M.R mets toi à côté P.P....Tera raau ta'u i tuu , ta-orua ,
vau tu'u i te pape i roto te uaina ,...

P.P : (Furieux) Eaha... ua tapape oe i ta'u uaina ?...ua ite oe i ta oe ,.....
... J'aote pari en courant ... tout en riant .
... Idiote ,..... cochon ... dinde choa ,..... Ta pape ona i tau uaina ???Non.

M.R : Sou...sou vaiho noa 'tu ... ua afaro to taua peapea ,... eaha'tu ai ta oe e
hinaaro nei ,... amour noa taua.....

P.P : Ok , d'accord mama roro ... ah ah... ,noa'tu pai e ua tapape , tera maamae
i tau uaina ,... a'a . Tona pai ferurira , mea mau roa hoi...

M.R : Sou ,...ua oti... Te haamana'o ra oe e..tera pai himene,...ta orua papa Tetu
I uta i papenoo... i raro ae i te tumu purau... mea nafea?...penu réfêchit....
Chaime le marin ieu ,...

P.P : Ah... Chaime le marin ieu?...e tu aimes ce chanson là ? nafea
himene ?e... eaha te auri ??... DO... cherche la note ... M.R , chante , tout de suite
Penu lui coupe ,...e ere te DO tera ?...e punu tamono hoi tena...(chante)

CHAIME LE MARIN IEU ... IA OE ... IAU ... IA IEU ...
CHAIME LA FILLE IEU ...

C'EST O ... C'EST O ... C'EST O MEU NEU , MEU NEU , EU NEU TEU ,
EU SEU TEU , LE A LA , E FI , HEULEU , HEULEU EU ...

Mamie itie mea ravai toa i te ueue ... rit .

P.T : Ah... e ora ia tera no te taata...

Taote : Que vous êtes mignon, vous d'eux?...

M.R : Taote on danser nous d'eux maintenant ???...

P.T : Ahiri pai ae tera ae to oru oraraa I tem au mahana atoa...

Taote : C'est vrai...parau mau , ...papa Tetu ,c'est bien , afaro roa raua...

P.T : Tera ra tau e manaonao nei , iau i hoi atu i te fare no te haere e tii ia mama
titi ,ua tarava noa te raau faa uteute i te hau'a mono'i pipi ,...e aita tona ahu
mea...teie parau hia e juppe ,ua moe ,...e ita e ore e...i' o tera io mea ma ra...

E faaite vau ia oe papa Penu , eiaha ia roaa hia mai ia'u ...mea tchouk ihoa...
(Gestes de coup de poing).

Taote : Mais non , papa Tetu ,...aita na reira...afaro mama roro raua papa penu

P.P : Eita , o mea ae ra ?

P.T : Tano paha oe Penu...

M.R : Ohipa oe ihoa ia....Hein ?

P.P : Hey , toucement , aita rima haere ,ah.

P.P : Ua ite oe aita vau tonfiance faahou ra...

M.R : E sou... chaime le marin ieu....

P.T : Eaha te himene ?..

P.P : Tera pai himene ta taua i te aua faachau ,...ra

P.T : Ah.. ? chaime le marin ?..(rires...)

P.P : Hey Papa Tetu ,...

P.T : Te mau ra ia oe?...tera pai tau.(rires), tera maa tumu purau iti....
....Improvisation.....(rires).....haere.....

P.P : Eaha te auri ,..... ah... tera DO..puis chante ,...

Chaime le marin ieu.....(rires , amusements ,)...**M.R** montre à taote comment dances.....

P.P : Ua oti.....

P.T : Taote chanté un chanson ,.....

Taote ;, Aita vau ite himene ,aita vau ori ,....(Penu et Tetu insiste....)

Taote : Mama Roro.....quel chant tu veux que je chante ,...
(Taote chante ,là tout le monde rit , et se moque de lui ,)...

Taote : Papa Tetu aita vau himene faahou... je continue ou....les autres allez un coup , (.. rires...),..chaque personne peut improviser...
 Papa Tetu ma ,aita na reira ,ha.....(rires)

F.P. : Allez , Chaine le marin ieu..... (tous chante , en tapant dans les main ,)

Mama Roro invite Taote pour danser ,..... lequel accepte... la scène prend fin là-dessus ,

F I N RIDEAU.

ANNEXÉS AU CHAPITRE 1

ANNEXE 1.1. ENREGISTREMENT DE TOARAE MAITUI

[...]

Toarae : ... Nō Punaauia

Jeanne : 'O vai tōna i'oa ?

Toarae : 'O Teiho. 'Ōna te pāta'uta'u i te pā'ō'ā nō Puna'auia. 'Ua mātau roa vau ia na. 'Ua ani mai 'o Xavier iā'u i terā pā'ō'ā, nā 'ō mai ra : « 'Aita 'oe i tamau ? » Na 'ō atu ra vau : « 'Oia, na 'ō, tāpa'o te parole :

Tāhirihiri mai te hupe Punaruu

'Auē ra ia te no'ano'a rahi e

Hau'a tiare 'ānani

Nō roto roa mai te fa'a

'Auē ra ia o te haumaruru rahi e

Tei ni'a tō'u tino i te Tāmanu

Reira tā 'u ta'ira'a iā 'oe

Pipermint te cacao, anizette māmā e

E pāpā ē, 'auē o 'aiū mā. (rire) ./.

Tae mai ra te 'ofa'i ti'i ra te ooomo

Tuatau e, e upo'o rahi

Erā mai nei tā 'u ma'a 'ohure

Taora (i) te 'ōfa'i

Nā terā taure'are'a i ha'api'i iā'u terā hīmene.

Toarae : ... De Punaauia

Jeanne : Comment s'appelle-t-il ?

Toarae : Teiho. Il scandait le pā'ō'ā de Punaauia. Je le connais bien. Xavier m'a demandé si je connaissais ce pā'ō'ā. Il m'a dit : « Tu n'as pas appris ? » Je lui ai dit : « si, écris les paroles :

La brise souffle sur Punaruu

Quel parfum odorant que celui de la fleur d'oranger

Qui vient de la vallée

Quelle douceur

Je suis sur le mont de Tamanu

Le lieu où je pense à toi

Chocolat et poivre mentholé, anisette pour māmā,

Papa, quel malheur pour les enfants

Le caillou arrive

Tuatau à la grosse tête

Voici mon postérieur

Va t'en ou je te chasserai avec des cailloux

C'est ce jeune homme qui m'a appris ce chant.

ANNEXE 1.2 : ENREGISTREMENT DU *PĀ'Ō'Ā NŌ TE VARO* (paoa de la pêche à la squille)

Varo-varo-patata (squille de mer qui frétille)

Varo-varo-patiti (squille de mer qui sautille)

O tane iti ae pee ae nia (le mâle qui sursaute)

Varo-varo-patata (squille de mer qui frétille)

Varo-varo-patiti (squille de mer qui sautille)

O vahine iti oe pee ae nia (la femelle sursaute)

Ua patu, ua amu ua mau te tohe (le postérieur est poussé de côté, mangé et pris)

(Bis) *Ua mau te tohe !* (le postérieur est pris)

(Bis) *Ua mau te tohe ! Hi !* (le postérieur est pris)

(Bis) *Ua mau te nave !* (le plaisir est là)

(Bis) *Ua mau te nave ! Ha !* (le plaisir est là)

E ere teie i te otane (ce n'est pas un mâle)

Ovahine iti teie, (c'est une femelle)

E ere teie i te ovahine (ce n'est pas une femelle)

Otane iti teie, (c'est un mâle)

A hio i te tohe (regarde le postérieur)

E mea tara pi'o te tohe (il est recourbé)

A hio i te tohe (regarde le postérieur)

E mea tara puta te tohe (il est pointu)

Aue, e mea tara pi'o te tohe (oh ! le postérieur est recourbé)

Aue, e mea tara pi'o te tohe (oh ! le postérieur est recourbé)

Aue, e mea tara puta te tohe (oh ! le postérieur est pointu)

Aue, e mea tara puta te tohe, hi ! (oh ! le postérieur est pointu)

ANNEXE 1.3 : COURS DE L'ÉCOLE NORMALE MIXTE DE LA POLYNÉSIE FRANÇAISE DE JEAN-PAUL BERLIER.

Te ute


Dans son état de la société polynésienne à l'arrivée des Européens (1855) Edmond de Bovis mentionne l'existence de chants satiriques improvisés dont « les couplets respiraient plus de liberté qu'on ne pourrait le croire au premier abord de la part d'un peuple qui avait tant de respect pour la caste supérieure ». Il précise que cette habitude n'est pas tout à fait perdue aujourd'hui (en 1855).

« des réjouissances étaient données (sur la plage) au cours desquelles les Tahitiens, hommes et femmes, dansaient la *heiva* (amusement) accompagnée de tambours, de flûtes et de chants comiques, improvisés en l'honneur des étrangers et où revenait souvent le nom de Tute qui avait été donné à Cook. »

T. Henry p. 31

C'est sans doute de ce type de chants que sont issus les *ute* actuels dont le mot est défini en 1851 (dictionnaire de Davies) comme désignant « un chant ou une chansonnette indigène ».

Le *ute* est un chant court dans un tempo rapide, avec des éléments textuels et musicaux très caractéristiques :

forme	<p>tripartite : introduction (tare), chant, conclusion carrure rythmique de phases de 8 temps (soliste(s) et chœur)</p>
solistes	<p>un ou deux solistes (généralement en alternance – possibilité de tuilage - Penina) effets vocaux du soliste comme le glissando vers le grave qui conclue l'introduction et la conclusion opposition rythmique entre la liberté cadencielle de l'introduction et de la conclusion (solo) :</p>  <p>et la rigueur du chant proprement dit (soliste + chœur)</p> <p>le tempo est modéré mais le dessin rythmique rapide (double-croches) en raison du débit rapide du texte (jeu oratoire / risque)</p>
accompagnement	<p>chœur qui dans un ostinato de 8 temps alterne chant et sons gutturaux rythmés</p>  <p>ou</p>  <p>orchestre dans lequel les instruments mélodiques (guitares, ukuleles voire harmonica) dominant</p> <p>soutien harmonique (syncrétisme) : accords rudimentaires (I – V)</p>

textes	<p>deux types (les sens opposés n'ont aucune incidence sur les éléments musicaux !) :</p> <p>paripari</p> <p>arearea : chanson humoristique, satirique voire paillarde (textes à double sens)</p> <p>maîtrise et saveur de la langue : plaisir de l'oralité dans la dimension spontanée de l'improvisation et / ou de la joute oratoire</p>
--------	---

Le *ute*, chant de fête, illustre parfaitement l'amour et le goût du polynésien pour sa langue : la musique n'est que secondaire pour la mettre en valeur.

paripari	Tahiti Here en duo mixte	1987	01	
	Tamarii Putea en duo féminin	1989	02	<p>Duo de femmes / alternance (ostinato n° 2)</p> <p>Légende : une jeune femme nue attend qu'un homme sous la forme d'un oiseau (une frégate, 'otaha) vienne la vêtir et la réchauffer</p>
	Penina en duo mixte	1990	03	<p>très classique (ostinato n° 1)</p> <p>Le bombardement de Papeete – 22 septembre 1914</p>
arearea	Irma Prince et Gilles Hollande	1987	04	
	Tamarii Mataiea (quatuor féminin + figurant)	1988	05	Le ma'a tinito
	Papa Rai	1990	06	<p>L'alcool et la sécurité routière ostinato n° 1, discret</p>
	Papa Rai	1989 RFO	07	<p>On vient de toute l'île pour tout trouver pas cher à Euromarché ostinato n° 1</p>

	Papa Rai	1989 ICA	08	idem
	Tauraatua (Australes) Duo de femmes	1989 RFO	09	Les cornes du bœuf...pas d'ostinato vocal
	Tauraatua	1989 ICA	10	idem
paripari & arearea enchânés	Tamarii Tipaerui Papa Rai	1988	11	
paripari	Teariki Tuohea	2002	12	dansé

ANNEXE 1.4. : GRILLE NOTATION 'ŪTĒ 'ĀREAREA HEIVA 2014

THEME – TUMU PARAU /20			EXECUTION – TE HURU O TE 'UTERA'A /60									PRESENTATION GENERALE HIORA'A O TE PUPU TA'ATO'A /20		
			INTERPRETATION /20 HURU O TE HĪMENE			RYTHME /16 TA'Ū			VOIX /24 'ĀURI					
Authenticité ou originalité du thème Nō roto mai ihoā i te hīro'a tumu 'aore rā tei 'ore i 'itehia a'e nei	5	..	Maîtrise du texte Te ite pāpūra'a i te hīmene	2	...	Qualité de l'accompagnement musical Te huru 'āpe'era'a o te 'upa'upa	4	...	Maîtrise des voix Te 'ite pāpūra'a i te mau 'āuri	7	...	Originalité Tei 'ore i 'itehia a'e nei	4	...
			Clarté des voix Te ra'ara'ara'a o te mau 'āuri	3	...	Maîtrise instrumentale Te 'ite pāpūra'a i te ha'uti i te 'upa'upa	4	...	Exécution parfaite des voix Te hīmene pāpūra'a i te mau 'āuri	2	...	Personnalité de l'artiste Te iho o te rāhu'a	4	...
Morale ou message Te ha'api'ira'a aore rā te poro'i	4	...	Justesse de la tonalité Tanora'a o te nota	3	...	Variété des sonorités instrumentales Te raura'a o te mau ta'ira'a 'upa'upa	4	...	Présence des voix Te mau 'āuri	15		Harmonie de l'ensemble Nehenehe o te ta'ato'a	4	...
Poéticité – Fāito nehenehe o te pāpa'i	6	...	Changement de la tonalité Manuiara'a 'ia taui te nota	3	...	Enchaînement Manuiara'a 'ia haru ana'e mai tō muri	4	...	Tārē 'ōmuara'a	3	...	Costume 'Ahu	4	...
Maîtrise de la langue			Maîtrise du						Haruharu	3	...			

tahitienne – Te ‘ite pāpūra’a i te reo tahiti	5	...	rythme Te ‘ite pāpūra’a i te ta’ū	3	...				‘Āparaura’a	3	...	Maîtrise de l’effet comique	4	...
			Qualité de la diction Te huru o te paraura’a	3	...				‘Ahehera’a	3	...	Te ‘ite pāpūra’a i te fa’a’ata		
			Qualité du dialogue vocal Te huru o te ‘arora’a	3	...				Tārē fa’aotira’a	3	...			
SOMMES														
												TOTAL		

ANNEXÉS AU CHAPITRE 3

ANNEXE 3.1. Les élections territoriales 2013

Mario : Attends ! Tē vai ra tā mātou hō'ē candidat. C'est ça hein ?

Léna : Oui. Les candidats, ils ont toujours ce qu'on appelle des professions de foi. Alors dedans, ils ont tous leurs programmes, ce qu'ils vont faire, ce qu'ils ont prévu de faire. Là, j'ai la profession de foi d'un nouveau candidat.

Mario : Ah !

Léna : Ouais !

Mario : Nouveau candidat. Et comment il s'appelle ?

Léna : ça commence par M !

Le public : Matez !!!

Léna : Comment vous le connaissez ?

Mario : Ai ! Chopéhia nā'u ! 'O Matez !

Léna : Vous êtes sûrs ?

Matez entre en scène...

Mario : Oui, oui, oui !!! Matez ! Hey, 'o Matez !

Léna : C'est toi le nouveau candidat ?

Matez : Oui.

Mario : Mai

Matez : Et, applaudissez tā'u teuteu, oui, teie tā'u teuteu, c'est le assistante « cradiac ».

(rire de Léna)

Matez : Teie tā'u profession de foi. 'Eiaha terā foi. Eiaha terā foi i 'ō i te fare purera'a. 'Aita ia terā foi. Foi 'ē. (rires) Premièrement !

Mario : Oui !

Matez : Fa'ati'a te fenua !

Mario : Ah ! Faîtes debout hein (rires)

Matez : Oui ! Les jeunes, faîtes debout te fenua ! 'Eiaha ia vaere noa i te 'aihere, vaiho noa i ria ! (rires) Les jeunes, mā'iti mai iā'u ! E noa'a tā tātou emploi ! (rire) Hey ! Mārū roa tā Matez ! Travailler moins, gagner plus ! (rire) Ai ! Eiaha tātou 'ia gagné ! Ai ! E'ita vau e tāu'a fa'ahou iā 'outou ! (rire) E patapata 'e terā cigare *inspiration* (rire) ! Hey ! Terā ia ! Travailler moins, gagner plus ! Hiai ! 'O vai a'e nei ia pupu mi terā ! (rires) E tā tātou mau

emploi embaucher na'e vau iā 'outou, hō'e ā haerera'a te rū'au pauroa i roto ! (rires) Hey !
'Ua 'ite 'oe eaha terā emploi ? Emploi fifty ! (rires) E tō tātou mau logement, e oti mai 'ōna
2015 ! (rires) E terā logement, ti 'ō Papeari ! (rires + applaudissements) ! Hey ! Hey ! Maru
noa, maru noa, maru noa ! 2000 logements, 'e 'ia haere ana'e tātou 'ohipa, 10000 emplois.
(rires) Pauroa tātou haere i roto i terā fare ! (rires) E terā fare, 'aite ta'ata tā'ata fāna'o
fa'ahou ! 'Aite te CPS 'aufauhia ! (rire) Hey ! Fa'arahi noa tātou i te tamari'i ! (rire) E'ita to'a
e 'aufauhia te allocations ! (rires) Tā Mātez rā, e pe'e ā ! Nō te mea, tā Matez, tē vai ra i te
tuamotu ! (rires) Mea pa'i, pétrole ! (rires) E'ita iā 'outou i 'o ! E'ite iā 'outou i 'ō ! 'O vau
noa iā 'e 'o Madame ! (rires) Ha'apa'o maita'i Madame ! Eiaha te tahi ! Terā ihoā pa'i mea
original ! Ah bon ! Eiaha terā mea photocopie ! Te ria rā ! (rires) Terā iā tā'u parau atu ra
'araua'e ra ! 'Ute'ute te vaha, 'aita te rēti e 'ama ! (rires) Hey ! Terā 10000 emplois ! Pauroa
roa tātou e ō i roto ! 'Ia hāmanihia terā fare, a ia ia ! 20000 chambres ! (rires) E aha iā ? (rires)
Fa'ati'a tātou te fenua ! Te ria, 'ia ti'a te fenua, tāpū pauroa te tumu ha'ari ! (rires) 'Aite
coprah ! Terā tōna haerera'a ! Allez les jeunes, mā'iti mai iā Matez ! E poromesse terā !
(rires) ! Non, poromesse ! Terā poromesse !

Mario : Hey ! Terā paraura'a 'oe jeunesse ! Mā'iti mai iā Matez, ha'amana'o atura vau
i terā hīmene ! Mea nāfea atura ?

Mario + Matez : Comment est la fille ?

Mario + Matez + Public : Comment est la fille, ce, e menemene, e ne te e ce te le a la
fihelehele e ! (3X) (rires)

Mario : 'Aita terā i roto i te porofession de foi ! (rires)

Matez : Nō ria hoa ho'i ! 'Ua huri ! (rires) ! Ah non ! Tē ta'a ra iā tātou, emploi fifty !
(rires) Hey ! Mea he'e noa ! Mea he'e noa roto terā fare 'āpī ! (rires)

Mario : Teuteu!

Matez : Hey ! Viens, assistance sociale ! (rires) Viens mon assistante !

ANNEXE 3.2. Épisode 32 de la saison 1 de la série « Hiro's »

Oro chante dans un anglais très approximatif...

Tu : Ffff ! Il dit n'importe quoi ! Hey, 'yehe (pour 'eiaha) pate noa !

Oro : Sorry

Tu : Hein, qu'est-ce que tu racontes ?

Oro : Ah oui, Tu, j'ai inventé une langue !

Tu : Attends, apprends déjà à parler en français et tahitien. Après, on verra.

Oro : Uggly, ugglu languages !

Tu : Non, franchement, qu'est-ce que tu baves ?

Oro : Pourquoi tu penses que je ne parle pas tahitien ?

Tu : Parce que t'es « tebê » !

Oro : Non, parce que la langue tahitienne, elle n'est pas belle. Mais là, j'ai inventé une langue sur mesure pour moi.

Tu : Ah oui ! Et c'est quoi comme langue ?

Oro : La langue de Shakespeare !

Tu : Tchek !!!

Oro : Non, non, Shakespeare !

Tu : Tchek !!!

Oro : No, no, no, Shakespeare ! Look my lips, not that one !

Tu : Tchekpierr !

Oro : Yeah ! You got it boy ! Tu vas voir, c'est simple ! J'ai un manuel où j'ai écrit tous les mots que j'ai inventé. C'est à la maison. Viens, je te montre, viens !

Tu : O.K. Tchekpierr !

Oro (*avec l'accent anglais*) : Ok Tu, pourquoi penses-tu que j'ai changé l'ordre des choses ? (en montrant un marteau) Quand tu vois ceci, comment tu dis en tahitien ?

Tu : Humm, hāmara !

Oro : Oh ! It's not good for my ears ! At this moment, this is a hammer !

Tu : Hammer !

Oro : A hammer ! And this, how do you tell this ?

Tu : Humm, māti !

Oro : Oh ! It's worst ! The new generation will tell this : matches !

Tu : Matches !

Oro : Very nice. OK. Now, I have another exercises for you. What is that ?

Tu prend son dictionnaire d'anglais...

Oro : Hop, hop, hop, Mr Tu, what are you trying to do ?

Tu : Excuse me sir, sorry sir, sorry sir.

Oro : Another mind ! Be concentrated one more time ! What is that ?

Tu : Humm, personally, in my own opinion, i think it, it is a dog !

On entend alors une poule caqueter...

Oro : Oh my god, you learn very fast. Congratulation. OK. The next lesson, we will try to write a song ! Do you know what a song ?

Tu : Yeah ! Tu, my son gis Tu

Oro : Man, don't be stupid ! A song is not a name !

Tu : Ah ! A song ! I was confuse ! I was only able to ...

Oro : Oh ! Don't talk anymore ! Let's continued ! In the next lesson, we have to write a song ! Follow me !

Tu : OK

En chantant...

Oro : I was trouble when I see you in my own eyes and my body was like a baby on my full size

Tu : Oh baby, if you recognize me inside, I will show you from the neighbour from the tiger, baby wooh

Oro : Oh sorry for the big cup of tea !

Tu : Baby wooh !

Oro : I believe that Bryan is in the kitchen. Baby wooh

Tu : Look at me, I believe I can fly.

Oro : Baby wooh

Tu : Turd shit, where are my car key !

Oro : Tell me baby, where are you tonight ? I'm looking for your tight. Would you please baby send me a sign ?

Tu et Oro : You will be mine, i don't like your kind, you still in my mind, i told you that my life is all for you !

Oro : Baby, I love you

Tu : Please, give me your number.

ANNEXE 3.3. Épisode 1 de la série « Rai & Mana »

Ra'i&Mana – Episode 1

SCÈNE 1 : THE PAREU

Ra'i : 'Ia ora na. My name is Ra'i and my brother, Mana. (Il pousse son frère). So, we must show you today how to wear the pareu, here in French polynesia ! We don't need the tee-shirt, short here. Just pareu ! Look or jump ! 'Ua reva !

The pareu

Ra'I : The table cloth!

Ra'i : The picnic !

Ra'i : The ghost ! *Ra'i pousse Mana*

Ra'i : The supervahine !

Ra'i : The vahine.

Mana : What ?

Ra'I : The vahine.

Mana : Vahine

Ra'i : The vahine !

Il s'approche de Ra'i...

Mana : 'Eiaha pa'i terā vahine ?

Ra'i : Parau atu ra vau iā 'oe, te vahine ! 'O vau te boss !!!

Mana : 'O vau e tāne vau, e'ere vau te vahine !!!

Ra'i : Hey, ok

Mana fait ce que son frère lui dit de faire. Il fait la vahine !!! Ra'i rit.

Ra'i : More, more, more vahine, more, hairs, more

Mana : 'Aite more...

Il détache ses cheveux et met une fleur à l'oreille...

Ra'i : He did it, he did it !!!

SCENE 2 : THE COCONUT

Ra'i : 'Ia ora na. My name is Ra'I and my brother, Mana. (Il pousse son frère). So, we must show you today how to open the coconut ! We don't need here in French polynesia bottle water or coca. 'Ua reva !

The coconut

On voit Ra'i et Mana se démener pour ouvrir une noix de coco sur une barre à mine, puis avec un coupe-coupe, en tapant par terre, avec un marteau, avec une scie, une scie sauteuse, puis finalement, boire ...du coca et une bouteille d'eau.

Ra'i et Mana : Much better !!!

Ra'i&Mana – Episode 2

Scène 1

Ra'i : 'Ia ora na. My name is Ra'i and my brother, Mana. (Il pousse son frère). So, we wanted to thank all of you to watching our video on internet.

Mana : Yes. More than twenty thousand (prononciation à la française)

Ra'I : Thousand!

Mana : Thousand!

Ra'I : Thousand!

Mana : Thouuuuuuu-sand!

Ra'I : Ifo 'oe parau maita'i! Mai te peu 'aita, e'ita rātou e ta'a mai ra. Twenty thousand !

Mana : Ha ! Ok. Twenty thouuuu-sand

Ra'i regarde son frère en se méfiant...

Scene 2

Ra'i : 'Ia ora na. My name is Ra'i and my brother, Mana. (Il pousse son frère). Here in French Polynesia, the man is the boss, the man is the head of the family. So, we don't like the woman to tell us what to do. 'Ua reva!

Mana : You know my wife, sometimes, she ask me to do something at home. Clean the home, to clean the garden, I say no. Look

On entend le son du to'ere... Il téléphone à sa femme.

Femme : Hey, Mana, tei hea roa 'oe ?

Mana : Tā'u here iti

Femme : E aha tā 'oe 'ohipa I te fare hein? Tāmā fare, horoi i te pāni!

Mana : III, tā'u here iti!

Femme : Ha'aviti, 'a ho'i i te fare!

Mana raccroche...

Ra'I : Real man, I'm the real man!

Femme de Ra'I : Ra'I, capinet pa'i, 'a huti pa'i te pape. Mana'o ana'e 'oe, nā'u e huti ! Pua'a va, hā mai i nei !

Mana se moque de Ra'i à présent...

Mana : I'm the boss, the boss, cabinet pa'i (en imitant la femme de Ra'i)

ANNEXE 3.4. Épisode du 26 avril 2016 de la série « Mega la blague »

Toto : Tachi

Tachi : Toto, cool ?

Toto : Yeah ! Où hoi (pour ho'i) tu vas comme ça ?

Tachi : Bein, ma mater, elle m'a inscrit au cours de musique.

Toto : Tā'ie toi patapata la flute ?

Tachi : Non, elle m'a inscrit au cours de piano. En plus, c'est à l'église !

Toto : Frangin, ti (pour tei) iā 'oe ra te pactole, piano !

Tachi : Yeah, mais moi, je connais rien au piano !

Toto : T'as tapé ia à la bonne porte. Voilà le conseiller là ! On va tout t'apprendre sur le piano.

Tachi : T'en connaît rā quelque chose sur le piano ?

Toto : Hey, j'ai connu moi le mo'otua a Mozart mā et 'o Beethoven.

Tachi : Yeah ! Yehe (pour 'eiaha) ha'avare mai !

Toto : Tu vois ces doigts là (*en montrant sa main*), exceptionnel. Il faut connaître que dans le piano, il y a le do, ré, mi, fa, sol, ok et il y a aussi le demi-temps, le temps 1, le temps 2, et le 4, et le 5 et le vitesse, et le ralenti.

Tachi : Tu peux alors moi me donner des conseils sur le piano ?

Toto : Gin, mon conseil c'est que : sur le piano, il y a les touches blanches, c'est pour les mariages. Et les touches noires, c'est pour le enterrement !

Tachi : Toto, et pour les anniversaires ?

Toto : Anniversaire ? Chante seulement, ne joue pas !

Tachi : Yeah ! Frangin, méchant ta technique hein ! Tachi, Cliderman ça, 'āhani rā spiderman, aiiii, coller roa ia ke touches !

ANNEXÉS AU CHAPITRE 4

ANNEXE 4.1. : Entretien semi-directif pour les 'ūtē 'ārearea

1	<p>ETAT CIVIL</p> <p>Est-ce que tu peux te présenter ?</p>
2	<p>LE COMIQUE DANS LES 'ŪTĒ 'ĀREAREA</p> <p>D'après toi, qu'est-ce qui doit faire rire dans les UA ? Qu'est-ce qu'un bon 'ūtē 'ārearea ? Quelle est la place du UA dans la culture ?</p>
3	<p>LE COMIQUE ET LE CHANTEUR DE UTE AREAREA</p> <p>Quel est pour toi un bon chanteur de 'ūtē 'ārearea ? Qui est pour toi la référence ?</p>
4	<p>LE COMIQUE ET LA SOCIETE TAHITIENNE</p> <p>Qu'est-ce qui fait rire le Tahitien ?</p>
5	<p>LE COMIQUE ET L'ECRITURE</p> <p>As-tu déjà écrit un UA ? Que doit comporter un UA ? Est-ce qu'il y a une différence entre les UA écrits et les UA improvisés ?</p>
6	<p>LE COMIQUE ET LA TRADITION ORALE</p> <p>Que penses-tu du comique chez le Tahitien ? Qui faisait rire dans la société traditionnelle ? De quoi riait-on à l'époque des anciens ? Penses-tu qu'on trouve encore comique même chose aujourd'hui ?</p>

ANNEXE 4.2. : Entretien semi-directif pour les pièces de théâtre

1	<p style="text-align: center;">LE COMIQUE ET LA FAMILLE</p> <p>Peux-tu nous dire ton nom et ton prénom ? Quand et où es-tu né ? Es-tu d'une famille où on aime rire ? De quoi riait-on dans ta famille lorsque tu étais petit ? De quoi ris-tu aujourd'hui dans ta famille ? Avec qui ris-tu en tahitien dans ta famille ? As-tu appris à faire rire ? En est-il de même pour les autres comédiens de la pièce ?</p>
2	<p style="text-align: center;">LE COMIQUE ET LE METIER DE COMEDIEN EN POLYNESIE</p> <p>Quel est ton statut professionnel ? Comment et depuis quand es-tu comédien ? Penses-tu être un comédien comique ou tragique ou autre chose ? Pourquoi ? Pourrais-tu jouer un rôle autre que celui de comique ? Est-ce difficile de faire rire un public polynésien ? Pourquoi ? Rie-t-on en tahitien aujourd'hui dans une salle où on joue du théâtre ?</p>
3	<p style="text-align: center;">LE COMIQUE</p> <p>D'après toi, qu'est-ce qui fait rire dans tes pièces ? Et le jeu du comédien ? A quel moment sens-tu que la salle rie le plus ? Pourquoi ? Y a t-il des mots ou des phrases qui font plus rire que d'autres ? Y a t-il des moments où on rie plus que d'autres ? En quoi chaque personnage fait-il rire ? Penses-tu que les gens riaient pareil lors de la 1^{ère} représentation ? Pourquoi ? Y a-t-il une différence entre le public de la ville et le public des districts ou des îles ?</p>
4	<p style="text-align: center;">LE COMIQUE ET LA SOCIETE TAHITIENNE</p> <p>Qu'est-ce qui comique pour la société tahitienne ? Quels sont les sujets ? Quels sont les mots qui font rire le Tahitien ? Quels sont les types de phrases ? Quelles sont les situations comiques ? Penses-tu qu'on peut rire encore d'un texte en tahitien aujourd'hui ? De quoi rient les jeunes d'aujourd'hui ? Penses-tu que le Français rirait d'une même situation ? D'après toi, à quel moment et de quoi rie le français ? En quoi est-ce différent de ce dont rirait le tahitien ? Que penses-tu du rire dans la vie de tous les jours ?</p>

5	<p style="text-align: center;">LE COMIQUE ET L'ECRITURE</p> <p>D'après Heremoana, l'histoire de PP P et de MM R est tirée d'anecdotes vécues par leur famille lorsqu'ils étaient petits. Penses-tu que le fait de mettre à l'écrit ces anecdotes de la vie quotidienne, le passage de l'oral à l'écrit ça pourrait changer quelque chose ? Quoi ? Quelles sont les pièces de théâtre écrites en tahitien ? Quelle est la différence entre les pièces respectives ? Quel avenir pour l'écriture du comique en tahitien ?</p>
6	<p style="text-align: center;">LE COMIQUE ET LA TRADITION ORALE</p> <p>Que penses-tu du comique chez le ma'ohi ? Qui faisait rire dans la société traditionnelle ? De quoi riait-on à l'époque des anciens ? Penses-tu qu'on trouve encore comique même chose aujourd'hui ?</p>

ANNEXÉS AU CHAPITRE 6

ANNEXE 6.1. : Définition des figures de style (<http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/figures-de-style.php>)

Allégorie (féminin) : Figuration d'une abstraction (exemples : l'Amour, la Mort) par une image, un tableau, souvent par un être vivant.

Allitération (féminin) : C'est la répétition de sons identiques. À la différence de l'assonance, le terme « allitération » est réservé aux répétitions de consonnes. Exemples : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (Racine, *Andromaque*, V, 5) ou encore « La chasseresse sans chance / de son sein choie son sang sur ses chasselas » (Desnos, *Corps et biens*, « Chanson de chasse »).

Amplification (féminin) : L'amplification se fonde sur une gradation entre les termes d'une énumération ou dans la construction d'un paragraphe.

Anacoluthie (féminin) : L'anacoluthie est une rupture de construction. Exemple dans *Athalie* de Racine (acte I, scène 4) : « Vous voulez que ce Dieu vous comble de bienfaits / Et ne l'aimer jamais ? ».

Analepse (féminin) : En narratologie, c'est un retour sur des événements antérieurs au moment de la narration.

Anaphore (féminin) : Une anaphore est un procédé qui consiste à commencer par le même mot les divers membres d'une phrase. Exemple dans *Horace* de Corneille (acte IV, scène 6) : « Rome, l'unique objet de mon ressentiment ! / Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amour ! / Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore ! / Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore ! »

Antanaclase (féminin) : Une antanaclase est la reprise d'un même mot avec un sens différent. Exemple : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point. » (Blaise Pascal, *Pensées*, XXVIII)

Antiphrase (féminin) : Procédé qui consiste à exprimer une idée par son contraire. L'ironie repose souvent sur l'antiphrase. Ainsi, la phrase « Tes résultats au bac sont vraiment exceptionnels ! » dans le sens de « Tes résultats au bac sont vraiment catastrophiques. » est une antiphrase.

Antithèse (féminin) : Une antithèse est un procédé qui consiste à rapprocher deux pensées, deux expressions, deux mots opposés pour mieux faire ressortir le contraste. Exemple dans *Ruy Blas* de Victor Hugo (acte II, scène 2) : « [...] un homme est là / qui vous aime, perdu dans la nuit qui le voile ; / qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile [...]. »

Antonomase (féminin) : C'est une figure par laquelle on remplace un nom commun par un nom propre, et vice-versa. Exemple : « un Harpagon », pour désigner un avare, est une antonomase. C'est aussi le cas lorsqu'on remplace un nom par une périphrase : « la capitale de la France » pour désigner « Paris ».

Aposiopèse (féminin) : Une aposiopèse (ou **réticence**) est une rupture dans la suite attendue des enchaînements de la phrase. Exemple dans *L'Énéide* de Virgile : « Osez-vous, sans ma permission, ô vous, bouleverser le ciel et la terre et soulever de telles masses ? J'ai envie de vous... ! Mais il faut d'abord apaiser les flots déchaînés... » (Chant I). L'aposiopèse ne doit pas être confondue avec la suspension qui n'interrompt pas mais retarde « vers la fin de l'énoncé l'apparition d'une partie essentielle de l'énoncé. » (Source : G. Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, cité par le *Dictionnaire International des Termes Littéraires*)

Assonance (féminin) : C'est la répétition d'une même voyelle dans une phrase ou un vers. Exemple dans *Poèmes saturniens* de Verlaine (« Mon rêve familier ») : « Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant [...] ».

Asyndète (féminin) : C'est la suppression des particules de coordination dans l'ordre grammatical ou sémantique. Exemple dans *Les Caractères* de La Bruyère (« Ménalque ») : « [...] Ménalque se jette hors de la portière, traverse la cour, monte l'escalier, parcourt l'antichambre, la chambre, le cabinet ; tout lui est familier, rien ne lui est nouveau ; il s'assit, il se repose, il est chez soi ». La **parataxe** est, quant à elle, une forme d'asyndète qui consiste à juxtaposer deux propositions qui devraient être unies par un rapport syntaxique de subordination.

Catachrèse (féminin) : C'est une figure qui consiste à employer un mot par **métaphore** pour désigner un objet pour lequel la langue n'offre pas de terme propre. On dit couramment que la catachrèse est une métaphore lexicalisée. Exemple : « les pieds d'une table », « les bras d'un fauteuil » ou encore « les ailes d'un avion ».

Chiasme (masculin) : On dit qu'il y a **chiasme** lorsque des termes sont disposés de manière croisée, suivant la structure A-B-B-A. Exemple dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire : « Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon [...] » (poème « Le Balcon »).

Comparaison (féminin) : Une comparaison est une mise en relation de deux termes à l'aide d'un terme comparant (*comme, tel, semblable à, etc.*).

Ellipse (féminin) : Une ellipse consiste à omettre volontairement certains éléments logiquement nécessaires à l'intelligence du texte. En narratologie, l'ellipse passe sous silence des événements, ce qui accélère considérablement la narration.

Emphase (féminin) : L'emphase désigne tout ce qui permet de renforcer une image, une idée.

Énallage (féminin) : Une énallage est une figure qui consiste à employer une forme autre que celle qu'on attendait. Il peut s'agir d'un échange de pronom personnel, de mode, de temps ou d'un genre à la faveur d'un autre.

Euphémisme (masculin) : L'euphémisme est une figure très connue qui consiste à remplacer une expression littérale (idée désagréable, triste) par une forme atténuée, adoucie. Exemple canonique : « Il a vécu. » pour « Il est mort ».

Hypallage (féminin) : Une hypallage est une figure qui attribue à certains termes d'un énoncé ce qui devrait logiquement être rattaché à d'autres termes de cet énoncé. Exemple dans *Phèdre* de Racine (acte IV, scène 1) : « Phèdre mourait, Seigneur, et sa main meurtrière / éteignait de ses yeux l'innocente lumière. » (pour « la lumière de ses yeux innocents »).

Hyperbole (féminin) : Comme l'euphémisme, l'hyperbole est une figure très connue. Elle consiste à mettre en relief une idée au moyen d'une expression exagérée. L'hyperbole est donc une exagération exprimée par l'accumulation, par l'emploi d'intensifs ou par l'emploi de mots excessifs. Ainsi, la phrase « Je meurs de faim » est une hyperbole.

Hypotypose (féminin) : L'hypotypose est une figure qui se fonde sur l'animation d'une description et qui est destinée généralement à faire voir au lecteur quelque chose. L'hypotypose permet de se représenter une scène ou un objet.

Ironie (féminin) : L'ironie est une figure très courante qui consiste à affirmer le contraire de ce que l'on veut faire entendre. L'ironie repose essentiellement sur l'antiphrase, l'hyperbole ou encore l'emphase.

Litote (féminin) : Une litote consiste à dire moins pour suggérer davantage. La litote s'oppose à l'euphémisme. Exemple : l'énoncé « Il n'est pas laid. » pour dire « Il est beau. » est une litote.

Métaphore (féminin) : Selon C. Perelman, « la métaphore n'est qu'une analogie condensée, grâce à la fusion du thème et du phore. [...] ».

Exemple dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire :

Métonymie (féminin) : La métonymie consiste à désigner un objet ou une idée par un autre terme que celui qui lui convient. La compréhension se fait grâce à une relation de cause à effet entre les deux notions (exemple : « boire la mort » pour « boire le poison »), ou de contenant à contenu (exemple : « boire un verre » pour « boire le contenu d'un verre ») ou encore de partie à tout (exemple : « une lame » pour dire « une épée »).

Oxymore (masculin) : L'oxymore est une alliance de mots dont le rapprochement est inattendu. L'oxymore fait coexister deux termes de sens contraires à l'intérieur d'un même syntagme.

Exemple dans *Le Cid* de Corneille : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles [...] » (acte IV, scène 3).

Parataxe (féminin) : La parataxe est l'absence de subordination entre les propositions.

Paronomase (féminin) : Une paronomase consiste à employer côte à côte des mots dont le sens est différent, mais le son à peu près semblable. Exemples : « Qui vivra verra. » ou encore « Tu parles, Charles ! ». La paronomase utilise des paronymes (des mots qui se ressemblent par leurs sons).

Personnification (féminin) : La personnification attribuée à une chose abstraite ou à un animal les caractéristiques d'une personne. Cf. La Fontaine.

Polyptote (masculin) : Un polyptote consiste à employer plusieurs formes grammaticales (genre, nombre, personnes, modes, temps) d'un même mot, dans une phrase. Exemple dans l'*Oraison funèbre d'Henriette-Anne d'Angleterre* de Bossuet : « [...] Madame se meurt ! Madame est morte ! [...] ». Ou encore « Tel est pris qui croyait prendre. »

Prétérition (féminin) : C'est lorsqu'on affirme passer sous silence une chose dont on parle néanmoins.

Stichomythie (féminin) : La stichomythie est la partie du dialogue, au théâtre, où les interlocuteurs se répondent vers pour vers. C'est en fait la succession de répliques de même longueur.

Synecdoque (féminin) : La synecdoque est le fait d'assigner à un mot un sens plus large ou plus restreint qu'il ne comporte habituellement. Exemple canonique : « Acheter un vison » pour « Acheter un manteau fait en peau de vison ».

ANNEXE 6.2. : Définition des figures de rhétorique (<http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/figures-de-style.php>)

Aléthique : évaluation du contenu de l'énoncé par rapport à la vérité.

Anagogie : en relation avec l'exégèse biblique, il s'agit de la recherche du sens spirituel et mystique des Écritures.

Déictique ou embrayeur ("montrer", "pointer du doigt") : terme créé par Jakobson pour désigner les mots dont le sens varie avec le contexte, c'est-à-dire que le référent de ce signe n'est pas immuable et que sa signification dépend du sujet qui parle. C'est le cas de tout pronom personnel, possessif, démonstratif, ou des adjectifs correspondants, ou encore de *demain* qui désigne le jour suivant celui où je parle alors que *le lendemain* renvoie chaque fois au jour suivant n'importe quel jour.

Déontique : le contenu de l'énoncé est évalué par rapport au devoir : le prescrit / l'interdit, le permis / le facultatif, etc.

Enthymème : forme de raisonnement dans laquelle le syllogisme est réduit à deux termes, l'antécédent et le conséquent.

Épiphore : répétition de mots ou de groupes de mots en fin de phrases ou de membres de phrases (une sorte d'anaphore terminale).

Épiphrase : figure qui se présente, dans un discours, sous la forme d'une pensée qui pourrait bien être produite ailleurs ou toute seule, mais qui forme un développement intérieurement soudé à l'articulation du raisonnement dans le texte, de telle manière que l'enlèvement de l'épiphrase dénaturerait l'argumentation.

Épistémique : désigne les jugements de vérité explicites.

Éthos préalable : image de l'orateur lorsqu'il est déjà connu, réputation (bonne ou mauvaise), avant qu'il ne fasse son discours.

Figure dérivative / dérivation : utilisation de termes qui appartiennent à la même famille.

Hyperbate : figure qui consiste à renverser l'ordre grammatical des mots, souvent pour substituer l'ordre passionnel à l'ordre logique. Ce terme désigne également la construction qui consiste en un rallongement expressif de la phrase.

Hypozeuxe : reprise d'un même schéma syntaxique.

Métalepse : une action est désignée par son résultat. **Exemple** : « Nous le pleurons » pour « Il est mort ».

Modalisation : présence, attitude, explicite du locuteur dans l'énoncé. La modalisation est l'emploi des éléments par lesquels un locuteur traduit sa plus ou moins grande adhésion à son énoncé : verbes modaux (*pouvoir, devoir, vouloir, etc.*), adverbes (*peut-être, sans doute, bien sûr, etc.*), temps (futur, conditionnel, etc.).

Syllepse de sens : un mot est employé à la fois dans son sens propre et son sens figuré.

Syllogisme : raisonnement déductif formé de trois propositions, deux prémisses (la majeure et la mineure) et une conclusion. La conclusion est déduite des deux prémisses. **Exemple** : « Tout homme est mortel ; Socrate est un homme ; Donc Socrate est mortel. »

Zeugma (ou zeugme) : sorte d'ellipse, dans un membre de phrase, d'un ou plusieurs termes qui figurent dans le membre voisin, et qu'il faudrait rétablir, pour que la syntaxe soit correcte et intelligible, en général avec une modification dans le nombre, le genre, le temps, voire la construction syntaxique. Par extension, figure qui consiste à rattacher à un même mot deux éléments dont l'un discordé avec l'autre, soit grammaticalement, soit sémantiquement, l'un des deux étant seul en liaison habituelle avec le mot. « Le zeugma est une variété de caractérisation non pertinente, selon laquelle un terme est assorti d'au moins deux qualificants ou circonstants sémantiquement hétérogènes. » (Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*)

ANNEXE 6.3. : Définition de quelques figures de sons

Aphérèse : Chute d'un ou de plusieurs phonèmes à l'initiale d'un mot

Apocope : Chute d'un ou de plusieurs phonèmes à la fin d'un mot

Epenhèse : Insertion d'un phonème sans origine étymologique dans un mot

Cacophonie : Dissonance phonique

Harmonie imitative : Évocation par le jeu de sons (assonance, allitération) du thème

Homéotéleute : Répétition d'une ou de plusieurs syllabes finales

Homophonie : Mots ayant le même son

Kakemphaton : Calembour malheureux et involontaire

Métaplasme : Altération phonétique d'un mot

Onomatopée : Création de mots par imitation des sons

Tautophonie : Répétition du même son dans une phrase

Tautogramme : Phrase avec des mots commençant par la même lettre

ANNEXÉS AU CHAPITRE 7

ANNEXE 7.1. FIGURES DE STYLE PERIODE 1

ANNEE	GROUPES	FIGURES DE MOTS	FIGURES DE CONSTRUCTION	FIGURES DE SENS	FIGURES DE PENSEE
1986	TEREI'A			<p>1. Moemoehia tō'u tari'a <i>Mon oreille rêva</i> (métonymie)</p> <p>2. Pēpere mai nei (o) māmā ē <i>Maman chanta</i> <i>d'une voix aigue</i> (métaphore)</p> <p>3. 'Āpitihia ra (i) te marū raro roa <i>Suivi de Papa et</i> <i>de sa voix grave</i></p> <p>4. Tāpapa 'ia hau ē <i>Ils</i> <i>recherchent la paix</i></p> <p>5. Tītau i te hau 'oa ra ē <i>Ils recherchent cette joie</i> <i>paisible</i></p>	<p>1. Tei roto roto roa tō'u tari'a ra <i>Complètement à</i> <i>l'intérieur de mon</i> <i>oreille (hyperbole)</i></p>

1987	TAMARII TIPAERUI		1. E'ere mau terā te maito tunu pa'a Hau'a piripou nō Papa <i>Ce n'est pas du poisson chirurgien grillé, c'est l'odeur du short de papa</i> (antithèse)		
1988	TAMARII TIPAERUI	1. Tiriri tarara (onomatopée)			1. 'A rave noa iho te tara tāporo Tāpiri te huirā Tihāti ē <i>Prends l'épine du citronnier répare la roue Tihati</i> (procédés anti- phrastiques)
1989	TAMARII TIPAERUI				1'Ena te niho te rōroa ē (hyperbole)

1990	TAMARII PAPA RAI				<p>1. Mana’o nei au hāruru pūpuhi Nō fea pō’ō’ā aratita <i>Je pensais que c’était le bruit de la détonation d’une arme mais ce n’était qu’une arachide qu’on craque</i> (antithèse)</p> <p>2. ‘Ōroi mōhina hīnano ē (Procédés anti-phrastiques)</p> <p>3. Ha’apa’o maita’i tenā ‘ōroi (épiphonème)</p>
1991	/	/	/	/	/
1992	TAMARIKI OPARO	/	/	/	/

1993	TAMARII RAUTEA	1.Fa'atiriri, fa'atarara (onomatopées)		1.Tē vai ato'a ra te Honu tāra'i 'Aita tōna pererau (métaphore) 2. Te Honu nā 'oe pāpā 'ū Mea ne'e turi noa tenā (métaphore) 3. Fanau'a ti'aporo tō roto (métaphore)	1. 1.'Eiaha fa'ariro te huero honu ē 'Ei pōpō tu'e nā 'oe (Ai e) (procédés anti- phrastiques) 2.Ha'apa'o maita'i te huero Honu (épiphonème)
1994	TAMARII RAUTEA				1.Ti'apa'i huirā tera farani (hyperbole) 2.To mai'u'u rahi mama rahi 3. Hoe noa ia Para'ura'a e Mahae pauoa te numera (hyperbole)

1995	TAMARII RAUTEA	1. Capote roa hia Tai hoa (homophonie)	1. Te tano o'e Te tano vine (anaphore)		1. Ha'apa'o maita'i i te paraura'a 2. Te tano purapura Te tano 3.7 3. Tano 'iri te reira pāpā
1996	TAMARII TAURAA MANUREVA			1. Patu 'ē hia mai ē (personnification) 2. Tuturahunui, eiaha e poehae (personnification) 3. 'Erā potipoti hi'o noa mai (personnification)	

ANNEXE 7.2. FIGURES DE STYLE PERIODE 2

ANNEE	GROUPES	FIGURES DE MOTS	FIGURES DE CONSTRUCTION	FIGURES DE SENS	FIGURES DE PENSEE
2006	Tamariki Oparo			<p>1. e marū mai te māmoē ra ē (comparaison)</p>	<p>1. 'Aita tāna e Tamarii ē, 'ua pu'e noa ia i te fare ē</p> <p>2. e marū mai te māmoē ra ē 'āre'a ho'i o roto e ti'aporo auahi pa'apa'a ē</p> <p>3-4-5 Nehenehe parau mau, e riona taehae ra ho'i ē, e tūpapa'u ra ho'i ē, e ruto taehae ra ho'i ē</p> <p>6-11. 'Eiaha rā e ha'apa'o e noa atu mea 'ere'ere ra ē 'Eiaha ato'a ho'i</p>

					<p>ha'apa'o e noa atu mea rarahi ra ē</p> <p>'Eiaha e hema e te pa'apa'a'ina o te moni ē</p> <p>'Eiaha e hema e e hema te ha'avare ra ē</p> <p>E hi'o maita'i te tahi ē</p> <p>'Eiaha ato'a ho'i e hi'o te nehenehe ra ē</p> <p>'Āue te u'i 'āpī 'a 'imi te hoa nō 'oe 'eiaha, e mā'iti 'āue 'ia hape tā 'oe 'imira'a ē, e fifi tō 'oe orara'a ē</p> <p>12-13. E pō tō mata e 'ere'ere ē e 'oru tō 'oe ihu ra ē</p> <p>E fati tō niho –</p>
--	--	--	--	--	---

					māuiui e 'oru tō 'oe 'utu ra ē
2007	/				
2008	Ahutoru Nui			1. Tei te tereraa sous- marin	
2009	Tamariki Poerani				
2010	Manahau				1. 'Eiaha tāmata i te taro veo ē E taro veoveo mau ā
2011	Ngate kaianu nō Rapa				1-2 Tautau to 'oe 'iri 'utu e Karakara to 'oe poro mata 3. Aua pua'atoro ta 'oe 4. Hohonu roa ino to 'oe pute
2012	Pupu Tuha'a pae	1. E tūtae pararā, e	1-2-3-4-5-6-7. E 'are tuara'i	1. E au atu ra te feti'a	

		<p>tūtae poroporo ra ē E tūtae piripiri, e tūtae perepere ra ē</p>	<p>tō rātou ra, e 'are maitiiti 'ua tō tāua ra ē ; E pere'o'o tere vitiviti tō rātou ra, E pere'o'o tā'āvae 'ua tō tāua ra ē ; E va'ine teatea 'iri rairai tō rātou E va'ine rava 'iri 'inu'inu tō tāua ē E Tour Eiffel tō Paris ra ē E tira 'utira'a reva tō Petit Paris ra ē E tere te pa'ī nā nu'a i te vai E ō roa Petit Paris i roto rā ē,</p>	<p>pō ra ē 2. E au atura te tūpita ra ē 3. Mea tāpā'i'i tā tāua pore rā ē</p>	
2014	Haururu	1. Hue/hua (<i>in absentia</i>)		1. Nō tōna ĩa hue rahi ē	

ANNEXE 7.3. LES FORMULES, APHORISMES, CHANSONS ET SLOGANS

Année	Formules	Aphorisme	Chansons	Slogans
1986	1. 'Aore rā i ma'ahia 2. 'Ohipa nā 'oe			
1987	1. 'Ua au te ha'uti nā 'oe 2. Mā'a kera			
1988	1. Vahine arakata			
1989	1. Tauturu tenā tō tino 2. Peu rahi ha'amā 3. 'Ena te niho te rōroa ē	1. Ha'apa'o maita'i tō 'oe perekete Tāpū rā'au tō muri mai 2. Te ho'ira'a fare te vāhi taiā Te rapae mai te 'ōta'a	1. Te ho'ira'a fare te vāhi taiā	1. Euromarché marū roa
1990	1. 'Eiaha 'ia hape i te rave 2. 'A tahi pō'ō'ā, 'a piti pō'ō'ā	1. Te pia hīnano te pape au ē 'ia tae i te tau ve'ave'a		
1992			1. 'Ua motu roa ia te here	
1993	1. Ha'apa'o maita'i te ...			
1994	1. Manureva ta'a noa to 'oe			
1995	1. 'Aita rā ho'i rāve'a			

	2. Ha'apa'o maita'i i te			
1996	1. Teie te parau e te tōmite			
Année	Formules	Aphorisme	Chansons	Slogans
2006			'Ua motu roa ia te here	
2007		'A hi'o tei au te mana'o		
2011				Vous êtes sur le répondeur du... Votre ligne a été coupée

ANNEXÉS AU CHAPITRE 8

ANNEXE 8.1. ÉNONCÉS MELANGE TAHITIEN – FRANÇAIS (THÉÂTRE)

<i>Te pe'ape'a hau 'ore 'o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō</i>		
<i>ACTE 1</i>		
	<i>Tahitien - français</i>	<i>Français - tahitien</i>
1. Calque syntaxe (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	1. Alors là n'a pas moyen 2. Alors... taote 3. Fini taote 4. Eh bien...terā iho ā ha'amatara'a 'ōna i te 'āmuimui...foutu oui foutu à moi 5. Tu sais taote je te dis à toi 6. e 'ia ma'ihia ok d'accord 7. Non taote 8. Tā 'oe moi tousours fâché à Mama Rōrō 9. Toi n'a pas femme, toi n'a pas mal le cœur 10. n'a pas la femme à toi	1. 'Aita parau ha'uti mai terā... Pāpā Pēnū 'aita parauparau fa'ahou nā reira hein, j'accepte...mais...hein si 'oe parauparau nā reira je me fâche pour de bon 2. 'aita tu exagères vau parau 'oe 'aita parau nā reira 3. 'Aita nā reira parauparau 4. Pāpā Pēnū, 'aita nā reira parauparau vau ... vau taote hein 5. 'oe here nō Māmā Rōrō... ? 'Oe pohehae nōna... ? 6. Vau hina'aro 'ite... e nā reira vau 'ite rave'a... vau fa'a'afaro 'ōrua Māmā Rōrō 7. Pāpā Pēnū, 'aita nā reira parauparau vau 8. 'Oe taparahi nō Māmā Rōrō, nōna haere mai fārerei taote 9. Nō 'oe pohehae nō Māmā Rōrō

2. Déformation des sons	1. Akasion 2. Il est bon d'Avignon 3. tousours	
3. Présence de mots en tahitien ou en français dans une forme figée	1. Il est bon d'Avignon taote	

Te pe'ape'a hau 'ore 'o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō

ACTE 2

	<i>Tahitien - français</i>	<i>Français - tahitien</i>
1. Calque syntaxe (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	<p>1. 'Ua zizou ana'e, 'ua 'ama ia, y en a marre...</p> <p>2. Terā taua 'ati ra tō 'oe, 'ia 'ume 'o Māmā Rōrō, c'est fini</p> <p>3. Mai teie atu ra pa'i tā 'oe parau 'aita tōna valeur fa'ahou... idiot choa</p> <p>4. 'Ua 'ite 'oe taote i roto i te orara'a o te ta'ata, taime ri'i iho ā un peu de bagarre, ma'a atau iti, 'ua rava'i...tu connais...</p> <p>5. Comment ia tu connais alors ?</p> <p>6. Salousie hoi i te aha</p> <p>7. Salousie hoa pa'i tō 'oe</p> <p>8. fini sisi toi voilà</p> <p>9. 'Aita vau besoin ia taote</p> <p>10. 'Eiaha nā 'oe besoin, nā Māmā Rōrō rā besoin</p> <p>11. 'Ua oti te hīmenehia e te Pōpa'a, c'est pour la vie</p> <p>12. Je m'en fous...ma'a pina paha tā 'oe i te fare ?</p> <p>13. ...j'en ai marre...t'as pas vu mon papi</p> <p>14. Viens un peu à Pāpā Pēnū</p> <p>15. Chen ai marre à toi Māmā</p>	<p>1. 'Ia ora na Pāpā Tētū... E aha parau 'āpī maita'i roa nō 'oe ?</p> <p>2. 'Ōrua tito fa'ahou i teie mahana ? 'Ōrua beaucoup tito teie mahana ? E aha 'ōrua tito mai terā teie mahana ?</p> <p>3. Oui, je connais affaire entre tāne et vahine</p> <p>4. Pāpā Tētū... 'aita nā reira parauparau vau hein ?</p> <p>5. Oui c'est vrai... vau ite...</p> <p>6. Fa'aea pai...Māmā Rōrō, fa'aea pai, pāpā Pēnū, 'oe parau nō'u, vahine riro tāne 'āpī</p> <p>7. I teie nei vau ite 'oe poehae no Māmā Rōrō...mātou pai parau</p> <p>8. 'Aita parauparau nō reira...vau taote hein</p> <p>9. 'Aita 'oe parau vau taote 'ānimara...vau taote ihoa</p>

	rōrō.	
2. Déformation des sons	1. Chen ai marre 2. Tousours des bagrres 3. Salousie 4. Impéchile 5. pina 6. Apina 7. Ti va voir 8. mon petit pouret, mon sou séri, mon lapin mini 9. ma petit pouret, ma petit canard, mon seri coco 10. A temain ti va voir 11. Chen ai marre	1. Fa'aea pai
4. Traduction littérale	1. Bien un peu bagarre...un peu l'amour 2. Casse pas la tête	

Te pe'ape'a hau 'ore 'o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō

ACTE 3

	<i>Tahitien - français</i>	<i>Français - tahitien</i>
1. Calque syntaxe (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	<p>1. <i>E tano ihoā to 'ōrua caricature.</i></p> <p>2. <i>Eiaha pa'i 'oe e nā reira ta 'oe poupée.</i></p> <p>3. <i>Poupée...poupée</i></p> <p>4. <i>mon sou ché t'aime</i></p> <p>5. <i>Pardon ho'i i te aha</i></p> <p>6. <i>'o Māmā Rōrō e tāna taritarure</i></p> <p>7. <i>'Aita roa ra vau e tofiance ra iā rāua</i></p> <p>8. <i>mea nehenehe 'ōrua...hypocrite</i></p> <p>9. <i>C'est toi mon sou séri che t'aime</i></p> <p>10. <i>Tout à moi t'appartient</i></p> <p>11. <i>E sou eiaha to'a pai 'oe nā reira ia taote...c'est chapeau taote ahiri fā'ahua excuse</i></p> <p>12. <i>n'a pas hypocrite à moi</i></p> <p>13. <i>'O 'oe ho'i te ognon rond</i></p> <p>14. <i>O roso o roso ognon rond</i></p> <p>15. <i>e sou eiaha ato'a pa'i 'oe nā reira ia taote c'est chapeau taote ahiri fā'ahua excuses noa tu pa'i 'oe iāna?...taote nafea tā 'oe excuses reo farāni ou reo tahiti</i></p>	<p>1. <i>'aita tito na reira</i></p> <p>2. <i>paruparu roa taote</i></p> <p>3. <i>'Orua pūai tito teie mahana</i></p> <p>4. <i>'Ōrua pūai tito... tito vau...tito tō'u titi</i></p> <p>5. <i>mata...ah...enfin eaha terā ?</i></p> <p>5. <i>'ua oti tito pai ...papa tetu ?</i></p> <p>6. <i>Afa'i Pāpā Pēnū i 'ō...s'il te plaît</i></p> <p>7. <i>'Ua oti...ah...ça suffit pai... 'ua oti ah</i></p> <p>8. <i>Taote... 'aita rima haere (Pāpā Pēnū qui le dit)</i></p> <p>9. <i>'Ua oti...va dis pardon à Pāpā Pēnū</i></p> <p>10. <i>ça va 'āfaro 'ōrua mais moi vau hina'aro excuses</i></p> <p>11. <i>vau hina'aro excuses</i></p> <p>12. <i>excuses ho'i i te aha...c'est pas moi besoin excuses à toi</i></p> <p>13. <i>vau hina'aro excuses un point c'est tout</i></p> <p>14. <i>vau hina'aro vau excuse</i></p> <p>15. <i>'aita i 'ite parau farani</i></p> <p>16. <i>tera pai 'ohipa, hape nō Māmā Rōrō, hape nō Pāpā Pēnū...</i></p>

	<p>16. 'Ua 'ite 'oe, e'ita 'ōna i te imbecile, hein...c'est mon mari...</p> <p>17. c'est mon mari coco</p> <p>18. Ah pardon c'est sait moi à parler français</p> <p>19. Terā ha'api'ira'a ta matame</p> <p>20. taote...excuse toi...c'est dile à ltoi des mots grosses et je te dit à toi parton...</p> <p>21. Era te mau grosse</p>	
--	--	--

2. Déformation des sons	<p>1. <i>Impéchile...impéchile</i></p> <p>2. <i>Che m'en fout Pāpā Pēnū... e sou...e sou</i></p> <p>3. <i>E sou...che t'aime</i></p> <p>4. <i>'Aita roa ra vau e tofiance ra iā rāua</i></p> <p>5. <i>Arors ra taote akasion</i></p> <p>6. <i>C'est toi mon sou séri che t'aime, après toi che n'aurais plus d'amour</i></p> <p>7. <i>Bon, bon ché te pardonne...akasion</i></p> <p>8. <i>a ti main ti va voir ?</i></p> <p>9. <i>Matame</i></p> <p>10. <i>parton, excuse</i></p>	
-------------------------	---	--

<p align="center"><i>Te pe'ape'a hau 'ore 'o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō</i></p> <p align="center">ACTE 4</p>		
	<i>Tahitien - français</i>	<i>Français - tahitien</i>
1. Calque syntaxe (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	<p>1. <i>Terā a'e to rāua orara'a i te mau mahana ato'a, chapeau...</i></p> <p>2. <i>'aito taote tito d'accord...tito me iti pas d'accord</i></p> <p>3. <i>'ua oti i teie nei en avant</i></p> <p>4. <i>E sou e</i></p> <p>5. <i>He doucement à Māmā Rōrō</i></p> <p>6. <i>Elle est belle à Māmā Rōrō hein...c'est belle l'amour...taote pas toi</i></p>	<p>1. <i>Eh oui, c'est simple...a hi'o na ia rāua, amour noa, ça va 'ōrua...mea au roa nā reira...</i></p> <p>2. <i>ça c'est vrai...nō te reira Pāpā Tetu, vau imi terā rāve'a...</i></p> <p>3. <i>vau horo'a rāve'a nō rāua</i></p> <p>4. <i>'aita tito, aita moto (Pāpā Tētū)</i></p> <p>5. <i>vau parau tito, vau 'aita 'ite parau tahiti...terā ia vau horo'a hō'ē rā'au i roto i to</i></p>

	<p><i>difficile...taote un peu pina là...</i></p> <p>7. <i>sacré toi va</i></p> <p>8. <i>Allez taote, boit la pina</i></p> <p>9. <i>c'est bon le pina...ah taote chapeau choa taote</i></p> <p>10. <i>Il est bon docteur toi</i></p> <p>11. <i>dinde choa</i></p> <p>12. <i>Taote, on danser nous d'eux maintenant ???</i></p> <p>13. <i>Terā parau hia e jupe</i></p> <p>14. <i>Hey, toucement, 'aita rima haere</i></p>	<p><i>rāua vaha...no rāua inu, 'aita momi...vau parau ia rāua...rāua fa'ahiahia elixir du bonheur, rā'au nō te 'oa'oa...</i></p> <p>6. <i>Papa Tetu?... 'O vau taote, no 'outou pouroa, hina'aro 'oe tauturu vau nō 'oe ?</i></p> <p>7. <i>Et vous deux là, 'āfaro roa hein... i teie nei 'ua oti ra, finit maintenant... 'aita māniana fa'ahou 'ōrua...bon 'a momi i terā rā'au</i></p> <p>8. <i>'aita vau inu uaina mai terā</i></p> <p>9. <i>aia...je suis fatigué inu rahi roa vau</i></p> <p>10. <i>Māmā, mets toi à côté Pāpā Pēnū...vau tu'u i te pape i roto i te uaina</i></p> <p>11. <i>'aita vau i 'ite i te hīmene, 'aita vau 'ite 'ori</i></p>
2. Déformation des sons	<p>1. <i>chaime le marin?...e tu aimes ce chanson là ?</i></p>	<p>1. <i>Rā'au nō te uaua</i></p> <p>2. <i>o'ao'a</i></p> <p>3. <i>choa (Pāpā Pēnū)</i></p>

<i>E'ita ia</i>		
<i>ACTE I</i>		
	<i>Tahitien - français</i>	<i>Français - tahitien</i>
1. Calque syntaxe (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	<p>1. <i>Y en a marre, y a en a marre terā huru vahine.</i></p> <p>2. <i>Ah bon ! Mea nā reira ! Ah oui !</i></p> <p>3. <i>Ha'amo'e atu tō 'oe caricature !</i></p> <p>4. <i>Si madame y en a bien vouloir ha'amo'e son hoho'a, voilà le 'ōpani, y a qu'à tātara, haere atu ai dehors.</i></p> <p>5. <i>Adieu to'a. Et voilà, i 'ō, mā te vari.</i></p> <p>6. <i>Attention ta 'oe parau ra.</i></p> <p>7. <i>'O Vahine, rien du tout, mata'i noa.</i></p> <p>8. <i>Aita i hi'o noa mai te huru o Mareto, la classe.</i></p> <p>9. <i>Ha'amoral.</i></p> <p>10. <i>Hey, sister, e aha te huru te tōtara ?</i></p>	
2. Déformation des sons		
3. Présence d'un mot français ou tahitien dans une forme figée		
4. Traduction littérale	1. <i>E au te moa rari pape</i>	

<i>E'ita ia</i>		
ACTE 2		
	<i>Tahitien - français</i>	<i>Français - tahitien</i>
1. Calque syntaxe (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	/	/
2. Déformation des sons	/	/
3. Présence d'un mot français ou tahitien dans une forme figée	/	/
4. Traduction littérale	/	/

<i>E'ita ia</i>		
ACTE 3		
	<i>Tahitien - français</i>	<i>Français - tahitien</i>
1. Calque syntaxe (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	/	/
2. Déformation des sons	/	/
3. Présence d'un mot français ou tahitien dans une forme figée	/	/
4. Traduction littérale	/	/
5. Mot-valise	<i>1. C'est la vieillure</i>	

<i>E'ita ïa</i>		
<i>ACTE 4</i>		
	<i>Tahitien - français</i>	<i>Français - tahitien</i>
1. Calque syntaxe (et/ou présence de mots en tahitien ou français dans une phrase en français ou tahitien)	<i>1. E 'ara 'ara te pōro yeux</i> <i>2. Séri, ha 'aviti mai</i> <i>3. 'Ua 'ite 'oe séri</i> <i>4. 'Ua 'ite 'oe c'est très serré</i>	
2. Déformation des sons	<i>1. Rins the pocket</i> <i>2. Séri</i>	<i>1. mahoi</i>
3. Présence d'un mot français ou tahitien dans une forme figée		
4. Traduction littérale		

ANNEXE 8.2. FIGURES DE STYLE

<i>Te pe'ape'a hau 'ore 'o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō</i>				
ACTES	FIGURES DE MOTS	FIGURES DE CONSTRUCTION	FIGURES DE SENS	FIGURES DE PENSEE
1	<p>1. <i>Mince alors à Mama Roro</i> (antanaclase)</p> <p>2. <i>Il est bon d'Avignon</i> (calembour)</p> <p>3. <i>Acassion, atassion</i> (Kakemphaton)</p>	<p>1. <i>Nehenehe e ao e pō noa atu, e pō e ao noa atu</i> (chiasme)</p> <p>2. <i>E ati tō'u, e 'ati ato'a rā tō 'oe</i> (anaphore)</p>	<p>1. <i>E ma'a utu'a iti rahi</i> (oxymore)</p> <p>2. <i>'Aita 'oe i 'ite i te huruhuru o terā manu</i> (métaphore)</p>	<p>1. <i>'Eiaha ato'a rā 'ia 'ino roa</i> (euphémisme)</p>
2	<p>1. <i>'Ua zizou ana'e</i> (calembour)</p>	<p>1. <i>Po'ipo'i a'e, tano rima, pō a'e, tano pō'ara</i> (chiasme)</p> <p>2. <i>Hō'ē tā 'oe, hō'ē tā'u</i> (anaphore)</p>	<p>1. <i>Oti roa ia i te pa'a'ina.</i> (métaphore)</p> <p>2. <i>'Ua zizou ana'e, 'ua 'ama ia!</i> (métaphore)</p> <p>3. <i>'Ahani pa'i tā'u rū'au i 'ite a'e nei...</i> (métaphore)</p>	
3				
4			<p>1. <i>Mamie, e mea rava'i ato'a 'oe i te ueue</i> (métaphore)</p>	

<i>E'ita ia</i>				
ACTES	FIGURES DE MOTS	FIGURES DE CONSTRUCTION	FIGURES DE SENS	FIGURES DE PENSEE
1			<p>1. <i>E Ruta, e aha ā teie? E mata'i rorofa'i</i> (métaphore)</p> <p>2. <i>E au te moa rari pape.</i> (comparaison)</p> <p>3. <i>terā mau tohe pa'o</i> (métaphore)</p> <p>4. <i>'A hia atu ra taimē te mutura'a terā taura</i> (métaphore)</p> <p>5. <i>Erā te fifi i ni'a i te tūtau pahi</i> (synecdoque)</p> <p>6. <i>E aha te huru te tōtara?</i> (métaphore)</p>	<p>1. <i>Ah bon, 'ahani 'oe i tari iā 'oe</i> (hyperbole)</p>
2		<p>1. <i>'O Ruta e tāna mau peu, 'o Fanny 'e tana mau peu...</i> (anaphore)</p> <p>2. <i>'Aita i tano ia 'oe, 'ohipa ia nā 'oe, 'ua tano iā'u, 'ohipa nā'u.</i> (antithèse)</p> <p>3. <i>Te rū'au 'e te rū'au 'ore, 'ua</i></p>	<p>1. <i>Te ha'arumaruma noa ra ā?</i> (métaphore)</p> <p>2. <i>Ahani teie 'ohipa e tihepuhia ai i ni'a i te manua.</i> (métaphore)</p> <p>3. <i>'Aita ato'a o Ruta i hotahota</i></p>	<p>1. <i>Toru 'ahura ma iva 'e te 'āfa</i> (euphémisme)</p>

		<p><i>tano iā'u.</i> (antithèse) 4. <i>E toru tamarī,</i> <i>'aita terā i rahi</i> (antithèse)</p>	<p><i>noa mai.</i>(métaphore) 4. <i>Mea ota roa tā</i> <i>Ruta.</i>(métaphore) 5. <i>E mea a'e,</i> <i>tāporo te mata</i> (métaphore)</p>	
3		<p>1. <i>'Oe Vaita, tē</i> <i>tītau nei 'oe i te</i> <i>mōrī ti'a'iri nō tō</i> <i>'oe nūna'a, 'o vau</i> <i>te tītau ra vau i te</i> <i>mōrī uira nō'u</i> (antithèse)</p>	<p>1. <i>'Ua tape te</i> <i>mahana</i> (métaphore) 2. <i>Oti iā pehe</i> (métaphore)</p>	
4		<p>1. <i>Nā Ruta e</i> <i>ha'aparari, nā'u iā</i> <i>e tīfai</i> (anaphore) 2. <i>'Ia hi'o vau iā</i> <i>tāua 'ia haere</i> <i>iho..., 'ia hi'o vau</i> <i>iā tāua...</i> (anaphore) 3. Te <i>hāmanira'ahia</i> <i>rāua..., te</i> <i>hāmanira'ahia tāua</i> (anaphore)</p>	<p>1. <i>Te patu nō</i> <i>Ieruselema</i> (métaphore) 2. <i>E au te patara'a</i> <i>piteuteu</i> (métaphore)</p>	<p>1. <i>Ma'a fifi iti rahi</i> <i>teie</i> (oxymore)</p>

ANNEXE 8.3. LES EXPRESSIONS POPULAIRES

Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō		
Acte 1	<p>1. <i>E ma'a utu'a iti rahi</i></p> <p>2. <i>Nehenehe e ao e pō noa atu, e pō e ao noa atu.</i></p> <p>3. <i>'Aita 'oe i 'ite i te huruhuru o terā manu</i></p> <p>4. <i>Mea itoito i te fa'a'oroma'i</i></p>	<p>1. Mince alors</p> <p>2. Il est bon d'Avignon</p>
Acte 2	<p>1. <i>Tō'ū rū'au iti</i></p> <p>2. <i>Oti roa ia i te pa'a'ina</i></p> <p>3. <i>'Ua 'ama ia</i></p> <p>4. <i>'Ua ne'one'o fa'ahou</i></p> <p>5. <i>Po'ipo'i a'e, tano rima, pō a'e tano pō'ara</i></p> <p>6. <i>'Ua rava'i roa vau ...</i></p> <p>7. <i>Hō'ē tā 'oe, hō'ē tā'u</i></p> <p>8. <i>Te hoa a'e ra</i></p> <p>9. <i>Ia ū rā</i></p>	<p>1. J'en ai marre</p>
Acte 3	/	/
Acte 4	/	/

E'ita ia

Acte 1	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ha'apa'o noa 'oe ia 'oe 2. E ..., e aha ā teie, e mata'i rorofa'i 3. E au te moa rari pape 4. Erā te ... e pu'e noa ra 5. 'Ua 'āpapa hānoa ... 6. Terā iho ā tō 'outou pū'aira'a 7. Fa'aau noa atu tā 'ōrua pūtē 'ape 8. E aha ra ia te tāfifira'a i te kaina ? 9. Huri roa te 'ōrio mata 10. E'ere teie i te pehe tiurai 11. E tō te hupe 12. Pahure tō 'oe turi 'āvae 13. 'Eiaha 'ia mo'ehia tō 'oe 'ōta'a 'ahu 14. 'Ua oti te pāpa'ihia i roto i... 15 E ivi 'ao'ao noa te vahine 16 E mata'i noa 17 E pehe puta 18. E hia a'e nei ho'i te mutura'a tenā taura ? 19. E au te vāvā 20. Tō 'oe ato'a ia vaha ta'ero 21. E aha teie ? E nira 'aore rā e rōpā 22. Fa'atura 'oe i tō matahiapo 23. E'ita te mā'a e topa 24. 'Ua 'ume 'o... 25. Fa'aea na 'oe i te ha'ama'au 26. E aha te huru te tōtara ? 27. 'Ua « r » a'e na 28. Mea no'a'a maita'i tā 'ōrua 	<ol style="list-style-type: none"> 1. La barbe ! 2. Y en a marre ! 3. Enfin, la paix ! 4. C'est nous les gars de la marine 5. Bande de connards 6. La classe
--------	--	--

	<p>29 <i>Fa'ariro noa 'oe iāna mai iā Tana'ana : e 'ite noa tō mata, e'ita rā 'oe e tōtē</i></p> <p>30 <i>'O 'oe noa ho'i te maoro</i></p> <p>31. <i>'Ua reva te uaua</i></p>	
Acte 2	<p>1. <i>Te ha'arumaruma noa ra ā ?</i></p> <p>2. <i>Taime tano paha teie</i></p> <p>3. <i>'Aita ato'a 'o ... i hotahota noa mai</i></p> <p>4. <i>Mea ota roa tā ...</i></p> <p>5. <i>'O ... e tāna mau peu, 'o ... e tāna mau peu...</i></p> <p>6. <i>E hoa, mea 'ē roa atu rā ia tā 'oe</i></p> <p>7. <i>E mea a'e, tāporo te mata</i></p>	
Acte 3	<p>1. <i>'Ua tape te mahana</i></p> <p>2. <i>Oti ia pehe</i></p>	<p>1. <i>C'est la vieillesse</i></p>
Acte 4	<p>1. <i>Ma'a fīfī iti rahi</i></p> <p>2. <i>Mea ma'au roa te patara'ahia</i></p> <p>3. <i>'Ara'ara te poro yeux (mata)</i></p> <p>4. <i>E 'ati tō tāua</i></p> <p><i>Ti'aturi mai 'oe iā'u</i></p> <p>5. <i>E ho'i te ta'ata te vāhi nō reira mai 'oia</i></p> <p>6. <i>E au iho ā 'outou i te 'utu</i></p>	<p>1. <i>Rins the pocket</i></p>

ANNEXÉS AU CHAPITRE 9

ANNEXE 9.1 : QUELQUES FICHES D'ANALYSE DES 'ŪTĒ 'ĀREAREA DE LA PERIODE 1

ANNEXE 9.1.1. : 'ŪTĒ 1986

N°	'ŪTĒ P101
GROUPE	TERE I'A
AUTEUR	/
TITRE	/
VERSION	ECRITE
ANNEE	1986
VERS DISJONCTEURS :	
<p>V12 : <i>Pēpere mai nei (o) Māmā ē</i> (Mama chante de sa voie aigüe)</p> <p>V13 : <i>'Āpīthia rā (e) te maru raro roa</i> (accompagné par la voix de baryton)</p> <p>V14 : <i>Tāpapa 'ia hau ē</i> (en quête de paix)</p> <p>V17 : <i>'Ua turituri nā Pāpā rahi</i> (Papa implore)</p> <p>V18 : <i>Tītau i te hau 'oa</i> (il convoite la paix joyeuse)</p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V12 : /chant traditionnel/ /féminité/</p> <p>V13 : /dualité/ /masculinité/ /chant traditionnel/</p> <p>V14 : /quête/ /paix/</p> <p>V17 : /imploration/ /masculinité/</p> <p>V18 : /quête/ /bonheur/</p>	

ANNEXE 9.1.2. : 'ŪTĒ 1987

N°	'ŪTĒ P102
GROUPE	TAMARII TIPAERUI
AUTEUR	Roland Tautu dit Papa Rai
TITRE	<i>TE MAITO TŌ MAUPITI</i>
VERSION	ECRITE
ANNEE	1987
VERS DISJONCTEURS :	
<p><i>V11 : Hau'a nei te maito tunu pa'a</i> (je sens le poisson chirurgical grillé)</p> <p><i>V12 : Mā'a kerā Māmā</i> (ça, c'est un bon plat)</p> <p><i>V15 : Hau'a firifiri pa'apa'a</i> (je sens les beignets brûlés)</p> <p><i>V17 : E'ere mau terā te maito tunu pa'a</i> (ce n'est vraiment pas du poisson chirurgical grillé)</p> <p><i>V18 (rire sonore) : Hau'a piripou nō Pāpā</i> (c'est l'odeur du short de Papa)</p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V11 : /olfactif/ /poisson chirurgical grillé, met de choix/</p> <p>V12 : /met de choix/ /féminité/</p> <p>V15 /olfactif/ /beignets brûlés/</p> <p>V17 : /poisson chirurgical/</p> <p>V18 : /mauvaise odeur du short/ /masculinité/</p>	

ANNEXE 9.1.3. : 'ŪTĒ 1988

N°	'ŪTĒ P103
GROUPE	TAMARII TIPAERUI
AUTEUR	Roland Tautu dit Papa Rai
TITRE	/
VERSION	AUDIOVISUELLE
ANNEE	1988
VERS DISJONCTEURS :	
<p>V2 : <i>Tā'amu tō 'oe pareu ē</i> (attache ton paréo)</p> <p>V4 : <i>'Āhani nā te vahine 'arakata</i> (si c'était la femme aux cheveux crépus)</p> <p>V6 : <i>Fa'arapu faraoa 'īpō ē</i> (qui cuisine le gâteau de farine)</p> <p>V13 : <i>Tiriri, tarara te huira Tihati ē</i> (la roue de Jacques fait criii)</p> <p>V16 : <i>'A rave noa iho te tara tāporo</i> (utilise l'épine du citronnier)</p> <p>V17 : <i>Tāpiri te huira Tihati ē</i> (pour réparer la roue de Jacques)</p> <p>V23 : <i>Tāo'a maita'i o te tara tāporo</i> (l'épine du citronnier est un bon moyen)</p> <p>V26 : <i>Putā roa i te reho ē</i> (pour réparer le trou)</p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V2 : /habillement/ /vêtement traditionnel/</p> <p>V4 : /antihéroïne/</p> <p>V6 : /fonction de la femme/</p> <p>V13 : /déboires de Jacques/</p> <p>V16 : /moyen incongru pour réparer la roue de Jacques/</p> <p>V17 /moyen de réparer la roue de Jacques/</p> <p>V23 : /bon moyen/</p> <p>V26 : /réparation/ /allusion au sexe féminin ?/</p>	

ANNEXE 9.1.4. : 'ŪTĒ 1989

N°	'ŪTĒ P104
GROUPE	TAMARII TIPAERUI
AUTEUR	Roland Tautu dit Papa Rai
TITRE	<i>Euromarché, marū roa</i>
VERSION	ECRITE ET AUDIOVISUELLE
ANNEE	1989
VERS DISJONCTEURS :	
<p>V1 : <i>Euromarché, marū roa</i> (Euromarché, tout y est facile)</p> <p>V10 : <i>Tauturu tenā tō tino</i> (Cela aide ton corps)</p> <p>V11 : <i>Perekete nō tō 'āvae</i> (Tu titubes)</p> <p>V13 : <i>Tāpū rā'au tō muri mai</i> (le bâton t'attend)</p> <p>V15 : <i>Tei rāpae te 'ōta'a</i> (le baluchon est à l'extérieur de la maison)</p> <p>V18 : <i>'Āfa'i atu tā 'oe auē</i> (amène tes pleurs)</p> <p>V19 : <i>Tātahi Pā 'Ūrani</i> (au cimetière de l'Uranie)</p> <p>V20 : <i>Te vāhi tūpapa'u</i> (là où se trouvent les esprits)</p> <p>V21 : <i>Ha'apa'o maita'i te tūpapa'u</i> (Prends garde aux esprits)</p> <p>V22 : <i>Tamaiti tenā nō Tātani</i> (Ceux sont les fils de Satan)</p> <p>V23 : <i>'Enā te niho te rōroa</i> (Leurs dents sont longues comme ça)</p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V1 : /grande surface/ /pas cher/</p> <p>V10 : /vitamine/ /corps/</p> <p>V11 : /ivresse/</p> <p>V13 : /homme battu/</p> <p>V15 : /homme chassé de chez lui/</p> <p>V18 : /se cacher pour pleurer/</p> <p>V19 : /cimetière, endroit idéal pour pleurer et cacher sa honte car désert/</p> <p>V20 : /lieu angoissant car esprits rôdants/</p> <p>V21 : /mise en garde contre les esprits/</p> <p>V22 : /syncrétisme croyances anciennes – bibliques/</p> <p>V23 : /peurs infantiles, peur d'être dévoré/</p>	

ANNEXE 9.1.5. : 'ŪTĒ 1990

N°	'ŪTĒ P105
GROUPE	TAMARII PAPA RAI
AUTEUR	Roland Tautu dit Papa Rai
TITRE	/
VERSION	AUDIOVISUELLE
ANNEE	1990
VERS DISJONCTEURS :	
V1 : Te pia hinano (la bière hinano)	
V2 : Te pape au e (la meilleure eau)	
V3 : 'Ia tae i te tau ve'ave'a (en temps de canicule)	
V5 : Pūai te ha'uti tō tino ē (Ton corps bouge beaucoup)	
V9 : Porōmu po'opo'o nā Tīpaeru'i (À Tīpaerui, la route est très accidentée)	
V10 : Ni'a roa te pou mori (tout droit sur le poteau)	
V11 : 'Aita i maoro Taihoa iti ē (Peu de temps après)	
V12 : Te mūto'i farāni terā iho ē (les gendarmes sont là)	
V13 : Ha'apūpuhia te 'ōpupu (Ils lui font passer le test d'alcoolémie)	
V14 : Pūrehu te 'ava i rāpae ē (Il dégurgite l'alcool)	
V18 : Tāpupuhia nā roto ē (Il est opéré)	
V20 : 'Ōroi mohina hinano ē (On retrouve une capsule de hinano)	
V22 : Te vāhi fa'aru'era'a pehu (Au dépotoir)	
V23 : Pō'ō'ā noa i te pō ē (on entend du bruit la nuit)	
V28 : Tao'a tūra'i hānoa ē (c'est quelque chose qui expulse)	
VALEURS SÉMIQUES	
V1-V2-V3 : /une bonne bière en temps de canicule/	
V4-V5 : /excitation due à l'ivresse/	
V9-V10 : /accident à cause de l'état de la route/	
V11-V12 : /présence imminent des gendarmes/	
V13-V14 : /rejet du trop plein d'alcool/	
V18-V20 : /chirurgie/ /cause de l'accident : capsule/	
V22-23/ : /bruit la nuit/	
V28 : /la bière expulse	

ANNEXE 9.1.6. : 'ŪTĒ 1992

N°	'ŪTĒ P106
GROUPE	<i>Tamariki 'Ōparo</i>
AUTEUR	Pierrot Faraire
TITRE	/
VERSION	ECRITE
ANNEE	1992
VERS DISJONCTEURS :	
<p>V6 : <i>Te mea ho'i e, e vahine 'āpī</i> (parce qu'il y a une nouvelle femme)</p> <p>V7 : <i>Tei roto roa i te piha ē</i> (elle est dans la chambre)</p> <p>V8 : <i>'Ua parauhia « aiaia »</i> (elle dit « aie »)</p> <p>V10 : <i>'Ua motohia mai « aiaia »</i> (elle boxe « aie »)</p> <p>V13 : <i>'Ua fa'a'ino ē, 'ua tūo ē</i> (elle médite, elle crie)</p> <p>V16 : <i>Ne'one'o, veoveo, piropiro ē</i> (mauvaises odeurs)</p> <p>V20 : <i>Pāpā, e aha tō 'oe, 'eiaha nā ria iā Māmā</i> (Papa, que fais-tu, ne fais pas ça à Mama)</p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V6 : /infidélité/</p> <p>V7 : /présence dans la maison/</p> <p>V8 : /il a mal/</p> <p>V10 : /elle a mal/</p> <p>V13 : /injures/</p> <p>V16 : /injures/</p> <p>V20 : réflexion/</p>	

**ANNEXE 9.2 : QUELQUES FICHES D'ANALYSE DES 'ŪTĒ 'ĀREAREA DE
LA PERIODE 2**

ANNEXE 9.2.1. : 'ŪTĒ 2006

N°	'ŪTĒ P201
GROUPE	<i>Tamariki 'Ōparo</i>
AUTEUR	Pierrot Faraire
TITRE	/
VERSION	ECRITE
ANNEE	2006
VERS DISJONCTEURS :	
<p>V8 : <i>'Eiaha rā e ha'apa'o noa atu mea 'ere'ere</i> (Ne fais pas attention à sa peau trop foncée)</p> <p>V9 : <i>'Eiaha rā e ha'apa'o noa atu mea rarahi</i> (Ne fais pas attention à son embonpoint)</p> <p>V10 : <i>Te 'utu me'ume'u, te mata 'ara'ara</i> (Ses grandes lèvres, ses yeux globuleux)</p> <p>V16 : <i>'Aita tāna e tamari'i, 'ua pu'e noa ia i te fare</i> (Il n'a pas d'enfants, ils sont entassés à la maison)</p> <p>V18 : <i>'Āre'a ho'i o roto e ti'aporo auahi pa'apa'a ē</i> (mais à l'intérieur, c'est le diable de l'enfer)</p> <p>V19 : <i>E pō tō mata ē 'ere'ere ē e 'oru tō 'oe ihu ra ē</i> (tu auras les yeux au beurre noir et le nez enflé)</p> <p>V20 : <i>E fati tō niho māuiui e 'oru tō 'oe ihu ra ē</i> (Tu auras les dents cassés, le nez enflé)</p> <p>V27 : <i>E fīfī te orara'a</i> (la vie sera difficile)</p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V8 : /attention, noir/</p> <p>V9 : /attention, gros /</p> <p>V10 : /attention, grosses lèvres, gros yeux/</p> <p>V16 : /menteur/</p> <p>V18 : /diable/</p> <p>V19 : /visage tuméfié/</p> <p>V20 : /visage ravagé/</p> <p>V27 : /vie problème/</p>	

ANNEXE 9.2.2. : 'ŪTĒ 2008

N°	'ŪTĒ P201
GROUPE	<i>Ahutoru Nui</i>
AUTEUR	Yves Doudoute
TITRE	/
VERSION	ECRITE
ANNEE	2008
VERS DISJONCTEURS :	
<i>V19 : Tei te terera'a sous-marin (c'est par la voie du sous-marin)</i>	
VALEURS SÉMIQUES	
V19 : /allusion sexuelle/	

ANNEXE 9.2.3. : 'ŪTĒ 2009

N°	'ŪTĒ P203
GROUPE	<i>Tamariki Poerani</i>
AUTEUR	/
TITRE	/
VERSION	ECRITE
ANNEE	2009
VERS DISJONCTEURS :	
<p><i>V16 : Mai tō manimani 'āvae</i> (des doigts de pieds)</p> <p><i>V18 : Tāpae mai ai (i) tō tohe</i> (jusqu'à ton postérieur)</p> <p><i>V26 : 'Ia taurumi atu vau tō nini</i> (quand je masse ton épi de cheveux)</p> <p><i>V27 : Tae roa atu i tō pito ē</i> (jusqu'à ton nombril)</p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V16-18-26-27 : /massage/ - /lexique corporel/</p>	

ANNEXE 9.2.4. : 'ŪTĒ 2010

N°	'ŪTĒ P204
GROUPE	<i>Manahau</i>
AUTEUR	/
TITRE	/
VERSION	ECRITE
ANNEE	2010
VERS DISJONCTEURS :	
<p><i>V10 : Hāruru pa'a'ina te hū o Pāpā</i> (le pet de Papa est sonore) <i>V11 : 'Auē te taro te veoveo</i> (Oh ! Que le taro sent mauvais) <i>V13 : 'Auē pa'a'ina te hū o Pāpā</i> (Oh ! Que le pet de Papa est sonore) <i>V14 : 'Ua ma'i roa ho'i te taro ē</i> (le taro est tombé malade)</p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V10 : /bruit/ /allusion excrémentiel/ V11 : /exclamation/ /mauvaise odeur/ V13 : /sonore/ /pet/ /masculin/ V14 : /maladie/ /taro/</p>	

ANNEXE 9.2.5. : 'ŪTĒ 2011

N°	'ŪTĒ P205
GROUPE	<i>Ngate kaianu nō Rapa</i>
AUTEUR	Tom Faraire
TITRE	/
VERSION	ECRITE
ANNEE	2011
VERS DISJONCTEURS :	
<p>V15 : <i>Tautau tō 'oe 'iri 'utu ē</i> (tu boudes)</p> <p>V17 : <i>Karakara tō 'oe poro mata</i> (tes yeux sont globuleux)</p> <p>V23 : <i>Hōpe'a 'ore te ha'avare ē</i> (tout le temps en train de mentir)</p> <p>V31 : <i>Te veve roa ho'i te orara'a ē</i> (La vie est difficile)</p> <p>V33 : <i>Me'ume'u noa te tārahu</i> (les dettes s'entassent)</p> <p>V36 : <i>Tā 'oe 'ohipa ne'one'o ē</i> (ta mauvaise action)</p> <p>V41 : <i>Taora 'ia parari roa ē</i> (jette ça jusqu'à qu'il soit détruit)</p> <p>V42 : <i>'Ua ta'i auē heva roa 'oe ē</i> (tu pleures)</p> <p>V46 : <i>Mau'a noa ia te galette</i> (quelle perte d'argent)</p> <p>V48 : <i>Puehu te pièce o te vini</i> (les pièces de ton téléphone se dispersent)</p> <p>V59 : <i>Vous êtes sur le répondeur du</i></p> <p>V60 : <i>Votre ligne a été coupée</i></p> <p>V66 : <i>E ani tātou i te pū Vini fa'atopa tā 'oe tāriifa</i> (nous demandons à Vini de baisser ses tarifs)</p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V15-V17 : /langage corporelle de la surprise/</p> <p>V23 : /mensonge/</p> <p>V31-33 : /problèmes/ /dettes/</p> <p>V36 : /injure/</p> <p>V41-V42 : /douleur/</p> <p>V46 – 48 : /nouveau topos comique/</p> <p>V59 – 60 : /messages d'information, plus de ligne/</p> <p>V66 : /baisse des tarifs car trop chers/</p>	

ANNEXE 9.2.6. : 'ŪTĒ 2012

N°	'ŪTĒ P206
GROUPE	<i>Pupu Tuhaa pae</i>
AUTEUR	Voltina Roomataaroa Dauphin
TITRE	/
VERSION	ECRITE et AUDIOVISUELLE
ANNEE	2012
VERS DISJONCTEURS :	
<p><i>V8 : 'Aiū, nānā maita'i iā Pari rā ē (Petit, regarde bien Paris)</i></p> <p><i>V27 : E tūtae pararā, e tūtae poroporo ra ē (c'est du caca)</i></p> <p><i>V28 : E au atu ra i te tūpita (c'est comme des mines)</i></p> <p><i>V30 : I ropū ti'a i te 'e'a 'anora'a ta'ata ra ē (au milieu de la rue piétonne)</i></p>	
VALEURS SÉMIQUES	
<p>V8 : /enfant/ /observation/ /Paris/</p> <p>V27 : /excrémentiel/</p> <p>V28 : /métaphore/ /excrémentiel/</p> <p>V14 : /rue/</p>	

ANNEXÉS AU CHAPITRE 10

ANNEXE 10.1 : ÉNONCÉS DISJONCTEURS DU RIRE DE LA PIÈCE DE THÉÂTRE *TE PE'APE'A HAU 'ORE O PĀPĀ PĒNŪ 'E MĀMĀ RŌRŌ.*

ACTE 1

PP : E ma'a utu'a iti rahi.

PP : Nehenehe e ao e pō noa atu, e pō e ao noa atu

PP : Atassion (acassion dans le texte)

PP : 'Eiaha ato'a rā 'ia 'ino roa

Taote : Pāpā Pēnū, nō 'oe vahine riro tāne 'āpi ? 'Aita Māmā Rōrō nā ria tō 'oe

PP : Mince alors à Māmā Rōrō ! (avec un geste pour dire qu'elle est grosse)

Taote : Parau mau ihoā, vau ta'ata māramarama

PP : Erā a'e ā !

PP : E parau mau iho ā ho'i, 'aita iho ā ho'i 'oe fa'aea i te vahine.

PP : 'Aita 'oe i 'ite te huruhuru o terā manumanu !

PP : 'Ahani rā 'oe i ū, e ma'a 'ati pāpū ia nō tāua !

PP : Alors là, pas (s qui sonne) moyen !

PP : IL est bon d'Avignon taote

Taote : 'Oe here nō Māmā Rōrō, ou 'oe pohehae

PP : Depuis tout à l'heure je t'en parle !

PP : E 'ati tō'u... e 'ati ato'a rā tō 'oe i te vahine

PP : Mea itoito i te fa'a'oroma'i i tōna 'ati, noa atu tera mata mīmī

PP : Rohirohi

ACTE 2

MR : Tō'u rū'au iti rā, nā 'ō mai pa'i te pōpa'a ē, il n'y a rien de valeur !

MR : Erā, terā vaira'a, oti roa ia i te pa'a'ina !

MR : Terā, 'ua zizou ana'e, 'ua 'ama ia !

MR : Terā, 'ua ne'one'o fa'ahou !

MR : Po'ipo'i a'e, tano rima

MR : Pō a'e tano pō'ara !

MR : J'en ai marre

PP : 'O vai tei topa ?

PT : Vau

PP : 'Ua rava'i roa vau te hō'ē vahine mai terā te huru !

MR : Ne'one'o !

PT : Un peu de bagarre, un peu de l'amour

PP : Erā a'e ā taote « je connais » n'a pas ho'i femme

MR : Poiri !

MR : Imbéchile !

MR : Terā ihoā tā 'ōrua i 'ite, terā pina, terā pina

PP : 'Aita e hapaina

PT : Tā taote pa'i, hapaina... tā 'ōrua, 'ua haere 'ūmete roa !

PT : Côtes de Provence

PT : E teie ?

PP : Faraguy

MR : 'Ua pau !

MR : Hō'ē tā 'oe, hō'ē tā'u

MR : E aha pa'i tā'u 'ohipa hape i rave ?

MR : 'Ahani pa'i vau hina'aro mau, e pe'e ato'a ia vau e 'o Jacqueline mā !

MR : 'ōi'oi ato'a ia te hō'ē tāne iti 'āpī te roa'a mai

MR : E aha ? 'Aita ato'a nei te 'ohipa nei i 'ino roa.

MR : E nehenehe ato'a iho ā te uira e ha'uti !

MR : 'Ahani pa'i tā'u rū'au i 'ite a'e nei te tāne a Jacqueline mā !

MR : Hum, terā te huru tāne ! Haere noa mai ia : mon petit pouret, bonjour Chéri, mon lapin mini !

MR : 'O 'oe ia te fiu !

PP : ssare pête, sareté

PP : e 'amu 'ī'ītā noa ia vau ?

PP : Mea maita'i a'e paha terā a'e mo'ora, kahokaho mai ā ia !

ACTE 3

PP : I 'ō nei noa vau i te ta'otora'a, fa'aruru noa ai i te to'eto'e

MR : Te tihota, 'a tau'i ri'i na tā 'oe pehe !

MR : E pa'ia ānei te ta'ata i tā 'oe tihota ! I tā 'oe pata

MR : Imbécile !

PT : E hoa a'e ra te rū'au (Papa est par terre)

Taote : Tito vau... tito tō'u titi'a mata

PP : Taote, 'aita rima haere (taote touche Mama Roro pour la consoler)

Taote : Grosse comme ça, tu peux te la garder hein

MR : Ah ! 'Ia ū rā !

TA : Māmā Rōro, va demander pardon

MR : Pardon ia te aha ?

MR : E Sou, che t'aime !

MR : Tout en moi t'appartient !

MR : Après toi, je n'aurai plus d'amour

PP : Taote, tu es content, à timain !

MR : C'est chapeau Taote !

MR : Nāfea tā 'oe excuse reo farāni ou reo tahiti ?

MR : E'ita 'ōna te imbécile, c'est mon mari !

PP : C'est dile à toi des mots grosses et je te dis à toi parton

ACTE 4

PT : E au 'ōrua i te tōtara !

PT : Tōtara hāvene paiunu na raro i te konao...

Taote : 'aita parauparau, 'aita māiania

Taote : Elixir du bonheur, rā'au nō te 'oa'oa

PT : Māmā Titi, seins frottés

PP : Chaime les marins...

PP : Mamie tit e rava'i ato'a i te ueue

**ANNEXE 10.2 : ÉNONCÉS DISJONCTEURS DU RIRE DE LA PIÈCE DE THÉÂTRE
E'ITA ĪA.**

ACTE 1

Māmā : Te ria ihoā tā'u e mana'o ra e tu'u.

Fanny : La barbe mais ça va pas non !

Fanny : Ça va, ça va !

Ruta : Y a marre ! Y en a marre terā vahine

Ruta : Hey Fanny, ha'apa'o noa 'oe iā 'oe.

Vaita : Ruta, e aha ā teie, e mata'i rorofa'i ?

Vahine : 'A parau na ! 'A parau fa'ahou na ! 'A parau pa'i ĩa ! E au te moa rari pape !

Vahine : Te fa'aro'o mai ra 'outou !

Ruta : Iā'u te tātarahapa te fa'aeara'a i te hō'ē vahine mai teie te huru ! 'Ahani iho ā
vau i tāri iā'u, mea maita'i a'e ĩa !

Vahine : Ah bon, mea nā reira, ah oui ! 'Āhani 'oe i tāri iā 'oe !

Vahine : 'Āhani iho ā !

Vahine : 'Ua ora ato'a mai ĩa teie !

Vahine : Erā te tāne e pu'e noa mai ra nā tātahi !

Vahine : 'Ua 'āpapa hānoa nā ni'a i te manua !

Ruta : Terā ihoā tō 'outou pūaira'a, terā mau tohe pa'o !

Fanny : Fa'aau noa atu 'ōrua pūtē 'ape !

Fanny : Moi, j'aime les gens civilisés !

Fanny : 'Eiaha te kaina !

Vahine : Hum, terā mau kaina !

Ruta : E aha ra ĩa te tāfifira'a i te kaina ?

Ruta : 'Aita huri roa te 'ōrio mata !

Vahine : Tō vai ĩa 'ōrio mata (menaçante)

Ruta : Ha'amo'e atu, e'ere teie i te pehe *tiurai* !

Ruta : Ha'amo'e atu tō 'oe caricature

Vahine : E tō tō 'oe hūpē nā muri iho !

Vahine : Pahure tō 'oe turi 'āvae nā muri iā Vahine !

Ruta : Si madame y en a bien vouloir ha'amo'e son hōho'a

Ruta : Voilà le 'ōpani

Ruta : 'Eiaha 'ia mo'ehia tō 'oe 'ōta'a 'ahu !

Ruta : 'Ua oti te pāpa'ihia i roto i te pene mea ē, 'īrava mea ē

Ruta : 'o te tāne iho ā te fa'atere !

Ruta : e'ere te vahine, e ivi 'ao'ao noa rātou !

Fanny : quand je pense que c'est mon frère ainé, quel con !

Ruta : Hey Fanny, attention tā 'oe parau ra !

Vaita : Mea e Ruta, mea nafea nei, e'ere 'o Vahine nā ni'a a'e iā 'oe ?

Ruta : hey, 'o vau, tei iā'u ra te piripou !

Ruta : Tō vahine, e culotte noa tōna !

Ruta : 'O Vahine, rien du tout, mata'i noa !

Fanny : Tia'i noa atu terā 'ia faura ana'e 'o Vahine, 'aita māmū roa ! E au te vāvā !

Ruta : E'ita, e'ita, e'ita roa atu vau e māmū !

Ruta : e pehe puta !

Ruta : enfin, la paix !

Vaita : E hia a'e nei ho'i te mutura'a tenā taura !

Vaita : Mea a'e, tē pū'oi mai ra ! Mea a'e, tē pū'oi mai ra !

Vaita : Tō 'oe ato'a iā vaha ta'ero ! E aha terā, e nira aore rā e ropa ?

Vaita : e Ruta, tē hepohepo ri'i ra taua ! Mana'o nei ho'i au ē e mata'i !

Ruta : Vaita, fa'atura 'oe tō matahiapo, 'eiaha iā 'oe e fa'a'ama fa'ahou i te auahi.

Ruta : 'Aita e fifi, erā te fifi i ni'a i te tūtau pahi !

Vaita : e'ita iho ā iā e topa te mā'a, terā ho'i 'ua 'ume 'o Vahine !

Ruta : Po'iahia atu ra

Ruta : 'A parau iā Vaita !

Ruta : Vaita, fa'aea na 'oe i te ha'ama'aura'a iā 'oe !

Vita : dans la prière, tauturu ato'a mai i tō'u tu'ane 'o Ruta inaha ho'i 'ua fa'aru'ehia...

Ruta : 'Āmene !

Fanny : non merci, moi je suis invitée !

Fanny : et alors, ça te gêne !

Fanny : oui, j'arrive, j'arrive (avec l'accent)

Tihoti : E aha te huru te tōtara ?

Fanny : Tenā ho'i te tōtara ?

Tihoti : Nā 'oe terā commandant de la marine e tūtau noa mai ra rāpae 'au mai ?

Ruta : 'o Fanny, 'aita ā iā i haere atu ra nā terā mau pae fenua, 'ua r a'e na.

Mareto, Ruta : C'est nous les gars de la marine !

Fanny : Bande de connard !

Tihoti : Mea noa'a maita'i tā 'ōrua

Mareto : Tā'u vāhi e maere ra, tītau pa'i ia i te manua marine ! 'Aita pa'i i hi'o noa mai iā Mareto, la classe !

Tihoti : 'ua 'ite 'oe iā Fanny, fa'ariro noa 'oe iāna mai iā Tana'ana : e 'ite noa tō 'oe mata, e'ita rā e tōtē !

Mareto : Tenā mea vahine, e au te patara'a piteuteu !

Mareto : 'o 'oe noa ho'i te maoro !

Roti : C'est de la confiture pour les cochons !

Mareto : Hi'o ana'e vau i teie 'ohipa, hō'ē ana'e ta'ata terā e'ita e tāmā'a ra !

Mareto : Nāfea pa'i te mā'a e topa ai, 'ua reva te uaua !

Mareto : 'eiaha noa atu ā te reporepo, te hau'a ato'a ra !

ACTE II

Vaita : Ruta, e aha ā teie ? Tē ha'arumaruma noa ra ā ?

Vaita : Taime tano paha teie e haere e ti'i e fa'aho'i mai, a'i nei teie 'ohipa e tihepuhia i ni'a i te manua Hei tū !

Vaita : 'Aita ato'a 'o Ruta i hotahota mai !

Vaita : mea ota roa tā Ruta !

Vaita : Tano 'oe māmā, tama'i 'oe !

Heitara vahine : 'o Ruta 'e tāna mau peu, 'o Fanny e tāna mau peu, 'o 'oe ato'a Vaita e tā 'oe mau peu !

Vaita : e hoa, mea 'ē roa atu ia tā 'oe !

Commandant Le Piteux : Jean-François de Val de Mer, Lieutenant de vaisseau, commandant Le piteux !

Heitara vahine : E aha tāna e ani mai ra ?

Heitara vahine : Hey, māmū noa 'oe.

Heitara vahine : 'ua fa'atura ia terā !

Fanny : e mea a'e, tāporo te mata, e mea a'e tāporo te mata

Fanny : 'Aita i tano iā 'oe, 'ohipa ia nā 'oe ! 'Ua tano iā'u, 'ohipa ia nā'u !

Fanny : Tei hea te 'ōti'a o te here ?

Vaita : Terā pōpa'a tā 'oe e here ra 'aore rā te purapura noa o tōna mau tāpa'o ?

Fanny : Mai te mea ē, te mau purapura o te mau tāpa'o, tei reira ato'a ia

Fanny : e'ere te reira nā'u, tāpe'a noa atu nā 'oe !

Heitara vahine : 'Ia hi'o vau, mea huru pa'ari terā ta'ata nā 'oe !

Fanny : Toru 'ahuru ! Toru 'ahuru ma iva 'e te 'āfa !

Vaita : 'a parau roa pa'i ia e maha 'ahuru !

Fanny : 'ia mana'o vau !

Heitara vahine : 'Aita tā terā pōpa'a e vahine ?

Fanny : Oia !

Heitara vahine : 'Aita tō rāua tamari'i ?

Fanny : e toru tamari'i

Fanny : maoro roa, e hapū tō'u !

Fanny : e piti 'āva'e tō'u hapū

Vaita : tia'i iho ā pa'i 'oe 'ia havahava roa

ACTE III

Vaita : te ria iho ā, ‘aita ‘oe i hape, nā tō Papara teie tārava

Tino vahine : ‘Oia, oia...

Tino tāne : ‘Atira, ‘ua rava’i.

Heitara vahine : E paha !

Heitara vahine : ‘aita ‘oe i ‘ite tei hea ra ‘o Ruta ?

Vaita : e ‘oe ia, ‘aita ‘oe i ‘ite tei hea ra ‘o Ruta ?

Heitara vahine : ‘Aiā

Heitara vahine : ia, ‘oia ‘oia.

Heitara vahine : e, e Vaita e, haere pa’i ia !

Vaita : ‘Ua reva i Pōpora rāua ‘o Vahine

Heitara vahine : ‘Auē Tihoti ē, ‘aita iho ā e ‘uputa tō teie fare, nā roto mai iho ā ia i te māramarama, ‘aita i māuruuru, ta’ahi roa i ni’a i terā ‘amura’a mā’a !

Heitara vahine : e vāhi ‘amura’a mā’a terā, e’ere i te ta’ahira’a ‘āvae

Tihoti : Mea ‘ōhie a’e

Mareto : E rata teie !

Tihoti : Nā Ruta !

Heitara vahine : ‘o Ruta ‘e ‘o Vahine, mea mea roa !

Heitara vahine : ‘a hi’o mai na tō’u titi’a mata nā ‘o atu !

Mareto : I ‘ō !

Heitara vahine : E aha ato’a pa’i teie ? ‘Ua rū’au !

Tihoti : ‘Ua tape te mahana

Heitara vahine : ‘A’i nei ‘oe !

Mareto : E’ere te rū’au terā, c’est la vieillesse !

Heitara vahine : Māmā

Tihoti, Mareto, Roti : Hum

Heitara vahine : Nō te fa’aipoipora’a o Miri, ‘a parau noa atu...

Tihoti, Mareto, Roti : Oti ia pehe !

Heitara vahine : Oti ia pehe !

Heitara vahine : ‘Ua tai’o ‘outou i terā rata ?

Heitara vahine : ‘o Ruta ē, oti ia pehe ! E aha ia te pehe i muri iho ?

Tino vahine : 'Aita ĩa, 'aita ĩa

Heitara : 'Ua vavāhihia 'o, iaaa !

Tino vahine : 'Āuē 'o Miri iti ē, tā'u tamāhine iti, 'ua māheahea i teie nei !

Vaita : Vāvahi ihora te ari'i ra 'o Ruta i te patu ra o te ari'i vahine rā 'o Miri, e oti ra, fa'aru'e mai ra i taua patu ra, ho'i ana'e ihora i te patu tāna i mātau noa na !

Fanny : 'ia nā'ō mai 'oe e māmā e'ita, e fa'aipoipo ihoā vau iā Jean-François.

Fanny : 'ua 'ite 'oe Vaita, e aroha noa na iho na vau iā 'oe.

Fanny : 'o 'oe, tē tītau ra 'oe i te mōrī ti'a'iri nō tō 'oe nūna'a

Fanny : Vaita, iā'u nei, tē tītau nei au i te mōrī uira nō'u

Fanny : 'ē'ē mātini tō teie tau

Fanny : Tē hina'aro ra 'oe e 'ume i te ta'ata i te tau 'ētene

Fanny : erā ā 'oe e perehahu ra i terā mau mea tahito

Fanny : e toto mā'ohi noa terā e horohoro ra nā roto i tō 'oe tino ?

Fanny : e maea'e ato'a iā Jean-François e tā'amu i te pareu

Fanny : tā Jean-François mā, tē horo'a noa, te horo'a noa, tā 'outou, te kai noa, te kai noa, te 'ori noa, te 'ori noa

Fanny : E mai te peu, 'aita ra ĩa, mā'imi fa'ahou ĩa !

Heitara vahine : e aha ato'a pa'i tenā mau parauparau tā 'oe ? Tō'u fa'aro'ora'a, to'eto'e roa hia tō'u 'ōpū !

Fanny : 'aita tō'u e hapū !

Heitara vahine : E aha ĩa 'oe i ha'avare noa ai iā mātou ?

Fanny : 'aita vau i 'ite ! Nō fa'ahae noa iā Vaita !

Fanny : Vaiho na iā'u, 'ua here māua Jean-François

ACTE IV

Heitara vahine : Mana'o vau, e fa'anu'u i te 'ōro'a, 'e aore rā, fa'a'ore roa paha.

Heitara vahine : 'Erā na 'o Vaita

Tino tāne : 'o 'oe taua 'aito ra e fa'ati'a fa'ahou i te patu nō Ierusalemā !

Vaita : Te patu nō Ierusalemā !

Tino tāne : E pa'i, 'o 'oe pa'i ia te mono iā Ruta.

Mareto : Oia, oia

Heitara vahine : Aroha mai 'oe i tō 'oe māmā. 'Ia 'ore 'oe e aroha mai, 'ino roa tō tātou 'utuafare !

Heitara vahine : Parau noa atu 'oe : 'ē

Vaita : nā reira iho ā ho'i ia

Heitara vahine : 'Eiaha 'oe e rave i te 'ohipa mai ta Ruta !

Heitara vahine : Vaita, 'e, fa'aitoito pa'i ia e Vaita.

Vaita : I tō rātou pa'i mana'ora'a, 'o vau ia te tara'ehara !

Vaita : Nā Ruta e ha'aparari, nā'u ia e tīfai ?

Tihoti : Fa'aro'o noa mai ra māua, mea huru rahi ! Oia, oia !

Vaita : Ma'a fifi rahi iti teie !

Tihoti : E aha ? E patu ā teie patu ? E pi'i au iā Mareto, ta'ata 'ite roa pa'i i te pata piteuteu !

Mareto : 'O 'oe mau taua 'aito ra e patu fa'ahou i te patu nō Ierusalemā !

Mareto : mea ma'au roa 'oe te patara'ahia 'oe e tō 'oe matahiapo ! Nā Ruta pa'i e mea, tā 'oe ra te tutututu !

Mareto : Tā'u noa e ani iā 'oe, tāpe'a atu tō 'oe māmā i rāpae i teie 'ohipa, nō te mea mea huru 'oi ato'a tāna porūmu ni'au.

Vaita : Mareto, tenā pa'i piteuteu, e puta rā ?

Mareto : Nā 'oe e hi'o mai 'araua'e, 'ara'ara te poro yeux

Mareto : Rins the pocket !

Miri : Vaita, tei hea 'oe te tāponira'a ? Chéri ...

Mareto : 'o vau 'o Vaita

Miri : 'Aita pa'i au i parauhia mai mai terā roa !

Mareto : 'Aita ato'a vau i parauhia mai mai terā roa !

Mareto : E pa'i e 'ati tō taua ! 'o 'oe pa'i ia mai terā, 'o vau mai terā !

Mareto : 'a taiaha atu ai !

Mareto : mea tano 'ore te orara'a. 'Ia hi'o vau te tahi mau tāne 'ia haere iho, mea 'āfaro maita'i.

Mareto : 'ia hi'o vau iā tāua, nāfea pa'i iā taua !

Mareto : 'Ua 'ite 'oe chéri, 'ia hi'o pa'i au i teie 'ohipa, 'ia au pa'i 'ua haere roa te māhāhā i raro !

Miri : E nāfea iā ?

Mareto : Ti'aturi mai 'oe iā'u tā'u here iti, tā'u here iti, tā'u here iti

Mareto : Teie taua vāhi i herehia na 'o 'Atamu rāua 'o 'Eva (intonation)

Mareto : Te hāmanira'ahia mai rāua, mea mea maita'i, te hāmanira'ahia mai tāua, aiaia !

Mareto : E ho'i te ta'ata i te vāhi nō reira mai 'oia

Mareto : I teie, hō'ē noa tetoni, shout tei i 'ō.

Mareto : 'E, nō tō'u here iā 'oe, haere nāmua atu 'oe !

Mareto : Eiaha i 'ō. Māniana roa, 'aita e aura'a ! E horo te mau merahi i teie 'ohipa

Miri : E aha teie mea ?

Mareto : E aha 'oe e ha'ape'ape'a, e 'ora pāpua !

Mareto : Adieu mon amour

Mareto : Mai te peu pa'i 'o 'oe te tae atu nāmua i te parataito, tātara mai 'oe i te 'ūputa nō tō 'oe hoa ! E mai te peu 'o vau te tae atu paha nāmua, fa'aea noa mai 'oe i rāpae !

Mareto : Erā 'o Vaita !

Vaita : Nō tāna ho'i parau ta'ata 'ite roa i te pata piteuteu

Vaita : Fanny, haere pa'i iā e fa'aineine i te taofe

Fanny : Pardon

Heitara vahine : 'Ē, 'aita e tihota !

Heitara vahine : Pēpē, 'eiaha 'oe e inu i te taofe, fa'a'oroma'i 'araua'e māmā 'ū e haere ai e fa'aineine i te tōtōrā nā 'oe.

Ruta : I 'ō, te hope'a

Jean-François : Alors mon cher beau-frère, et la culture, la culture mahoi ?

Vaita : ça va, ça va. I teie nei rā ho'i, 'ua havahava !

Jean-François : J'y suis, j'y reste !

Vaita : J'y suis, j'y reste, e au iho ā 'outou i te 'utu, te maura'a ihoā, e'ita e mātara fa'ahou !

Jean-François : C'est quoi 'utu ?

ANNEXÉS AU CHAPITRE 11 et 12

ANNEXE 11.1 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE HOSTILE »

ANNEE	GROUPE	ENONCES	CIBLE	FORME
1986	Tere Ia	0		
1987	Tamarii Tīpaerui	0		
1988	Tamarii Tīpaerui	1. <i>Vahine 'arakata nō Taraho'i</i> (Femme aux cheveux crépus de Tarahoi) 2. <i>Fa'arapu faraaoa 'īpō ē</i> (qui cuisine le gâteau de farine)	La femme	Métaphore, agglutination
1989	Tamarii Tīpaerui	1. <i>Auē noa Ta'ihoa</i> (Taihoa est un pleurnichard) 2. <i>Hōhoni tōtara à Edmond</i> (le diodon a mordu Edmond)	1. L'homme soumis. 2. L'adversaire de Papa Rai	Absence de particule aspectuelle Métaphore, agglutination
1990	Tamarii Papa Rai	0		
1991	Tamarii Patutoa	/		
1992	Tamariki Oparo	0		
1993	Tamarii Rautea	0		
1994	Tamarii Rautea	1. <i>Tō mai'u'u rahi māmā rahi</i> (Ton long ongle mama)	La femme	Métaphore, agglutination
1995	Tamarii Rautea	0		
1996	Tamarii Taura'a Manureva	0		
ANNEE	GROUPE	ENONCES	CIBLE	FORME
2006	Tamariki Oparo	0		
2007	Te ui no Pare Nui	/		
2008	Ahutoru Nui	1. Contre la femme qui ne sait pas prendre son médicament	La femme	Macrostructure -
2009	Tamariki	0		

	Poerani			
2010	Manahau	0		
2011	Ngate Kaianu nō Rapa	1. <i>Nō reira e te pū Vini, fa'atopa tā 'oe tarifa</i> (C'est pourquoi Vini, baisse tes tarifs)	L'opérateur téléphonique Vini	Macrostructure Conséquence Injonction Conclusion du chant
2012	Pupu Tuhaa pae	1. Se moque de Paris et des excréments de chien	La ville de Paris	Macrostructure
2013	Tamarii Rapa no Tahiti	0		
2014	Haururu	1. <i>Nō tōna hue rahi ē</i> (À cause de ses attributs)	Ripo	Macrostructure Cause du rire En canon

**ANNEXE 11.2 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE HOSTILE »
DANS LA PIÈCE DE MACO TEVANE**

Actes	Énoncés à tendance hostile
Acte 1	1. <i>Mince alors à Mama Roro</i> (Ironie : Mama Roro n'est pas mince) 2. <i>Mea itoito i te fa'a'oroma'i i tōna 'ati, noa atu tōna mata mīmī</i> (Docteur est courageux car, malgré ses yeux clairs, il ne trouve pas de femme)
Acte 2	1. <i>Tō'u rūau iti rā, nā 'ō mai pa'i te pōpa'a, il n'y a rien de valeur</i> (Mais concernant mon « vieux », les Blancs diraient : il ne vaut rien) 2. <i>Terā, 'ua ne'one'o fa'ahou</i> (Voilà, il est encore complètement soûl (injure)) 3. <i>Ne'one'o</i> (injure) 4. <i>Poiri</i> (idiot) 5. <i>Imbéchile</i> (imbécile) 6. <i>Tā taote pa'i, hapaina... tā 'ōrua, 'ua haere 'ūmete roa !</i> (Docteur a de vrais verres, les tiens sont plutôt de grands récipients) 7. <i>Ssare pête, sareté</i> (sale bête, saleté)
Acte 3	1. <i>...te tihota. 'A tau'i ri'i na tā 'oe pehe ! E pa'ia ānei te ta'ata i tā 'oe tihota ? I tā 'oe pata ?</i> (... du sucre. Mais, change donc de musique ! Est-ce que l'homme est rassasié s'il ne mange que du sucre ? Et du beurre ?) 2. <i>Imbéchile</i> (imbécile) 3. <i>Grosse comme ça, tu peux te la garder</i>
Acte 4	1. <i>E au 'ōrua i te tōtara</i> (vous ressemblez à des diodons)

**ANNEXE 11.3 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE HOSTILE »
DANS LA PIÈCE DE JOHN MAIRAI**

Actes	Énoncés à tendance hostile
Acte 1	<p>1. <i>E au te moa rari pape</i> (tu es comme une poule mouillée)</p> <p>2. <i>Terā ihoā tō 'outou pūaira'a, terā mau tohe pa'o</i> (c'est bien cela votre fort, ce sont ces culs terreux)</p> <p>3. <i>Moi, j'aime les gens civilisés. 'Eiaha te « kaina » !</i> (j'aime les gens civilisés. Pas les indigènes)</p> <p>4. <i>E ivi 'ao'ao noa rātou !</i> (la femme n'est qu'une des côtes de l'homme)</p> <p>5. <i>Tō Vahine, e culotte noa tōna. 'O Vahine, rien du tout, mata'i noa</i> (Vahine ne porte que la culotte. Vahine, rien du tout, ce n'est que du vent.)</p> <p>5. <i>'O Fanny, 'aita ā ia i haere atu ra nā terā mau pae fenua, 'ua « r » a'e na</i> (Voyez Fanny, elle n'est pas encore allée dans ces pays, elle prononce déjà le « r » comme eux.)</p> <p>6. <i>C'est nous les gars de la marine !</i></p>
Acte 2	1. Jean-François de Val de mer, lieutenant de vaisseau, commandant le Piteux !
Acte 3	<p>1. <i>'O 'oe, tē tītau ra 'oe i te mōrī ti'a'iri nō tō 'oe nūna'a. Vaita, iā'u nei, tē tītau nei au i te mōrī uira nō'u. 'Ē'ē mātini tō teie tau !</i> (toi, tu voudrais que ton peuple s'éclaire à l'aide des noix de bancoul. Vaita, moi, je voudrais de l'électricité. Aujourd'hui, il existe des scies électriques.)</p> <p>2. <i>Tā Jean-François mā, tē horo'a noa, tē horo'a noa, tā 'outou, tē kai noa, tē kai noa. Tē 'ori noa, tē 'ori noa.</i> (Jean-François et compagnie entrent dans vos bonnes grâces que s'ils « allongent » la monnaie et vous, vous ne faites qu'en profiter en mangeant et en dansant)</p>
Acte 4	<p>1. <i>Ça va, ça va. I teie nei rā ho'i, 'ua havahava roa !</i> (ça va, ça va. Mais maintenant, elle (la culture) est complètement souillée !)</p> <p>2. <i>J'y suis, j'y reste, e au iho ā 'outou i te 'utu, te maura'a iho ā, e'ita e mātara fa'ahou.</i> (j'y suis, j'y reste, vous êtes comme des parasites. On ne peut plus vous déloger)</p>

**ANNEXE 11.4. : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE OBSCÈNE »
DES 'ŪTĒ 'ĀREAREA.**

Période 1 : de 1986 à 1996					
ANNEE	GROUPES	ENONCES	CIBLE	CARACTÈRE	FORME
1986	Tere Ia	<i>Pēpere mai nei (o) māmā ē (maman chante) 'Āpitihiā ra (i) te marū raro roa (secondé par papa) Tāpapa 'ia hau ē (ils recherchent la paix)</i>	Le couple	sexuel	Allusion
1987	Tamarii Tipaerui	<i>E'ere mau terā te maito tunu pa'a (ce n'est pas du poisson grillé) Hau 'a piripou nō pāpā (c'est le short de papa)</i>	L'hygiène de papa	sexuel, excrémentiel	Chiasme Négation
1988	Tamarii Tipaerui	<i>Turi tāne, 'a ti'a i ni'a 'a tā'amu i tō 'oe pareu (Turi, lève-toi et attache ton pareu) Taimē maita'i te tā'amu pareu 'ahani nā te vahine 'arakata (Attacher un pareo est agréable si il appartient à maman)</i>	Turi et vahine 'arakata	sexuel	Injonction Supposition irréelle
1989	Tamarii Tipaerui	/	/	/	/
1990	Tamarii Papa Rai	<i>Ha'apa'o maita'i te pia hinano, tao'a tūra'i</i>	L'homme	excrémentiel	Allusion

		<i>hānoa ē</i> (fais attention à la bière hinano, c'est quelque chose qui pousse)			
1991	Tamarii Patutoa	Pas de texte			
1992	Tamariki Oparo	<i>Ne 'one 'o, veoveo piropiro</i> (mauvaises odeurs)	Le couple	excrémentiel	Allusion
1993	Tamarii Rautea	<i>Honu tāra 'i</i> (tortue qui se bronze)	La femme	sexuel	Allusion Métaphore
1994	Tamarii Rautea	<i>E fea taimē to 'u patiara 'a</i> (combien de fois ai-je tiré) <i>Nā roto hanoa te aore</i> (Je me perds dans le vide)	La femme	sexuel	/
1995	Tamarii Rautea	<i>Capote-roa-hia</i> (devient une capote)	L'homme	sexuel	Calembour
1996	Tamarii Taura'a Manureva	<i>Tē rave nei au tā 'u 'ahu</i> (Je prends mon linge) <i>'Ei panara 'a mai iā 'oe ē</i> (pour te soulever)	L'homme ou la femme	sexuel	/

Période 2 : de 2006 à 2014					
ANNEE	GROUPE	ENONCES	CIBLE	CARACTÈRE	FORME
2006	Tamariki Oparo	/	/	/	/
2007	Te ui no Pare Nui	Pas de texte			
2008	Ahutoru nui	<i>E'ere tenā nō te vaha Tei te terera 'a sous marin</i> (ce n'est pas par voie orale, c'est par la voie du sous-marin)	La femme	sexuel	Chiasme Négation
2009	Tamariki Poerani	<i>'A taurumi tā'u tino To'eto'e mai nei au</i> (Masse mon corps, j'ai froid)	L'homme	sexuel	Allusion Métaphore
2010	Manahau	<i>Hāruru pa'a'ina te hū o pāpā 'Auē te taro te veoveo</i> (Le pet de papa gronde Le taro sent mauvais)	L'homme	sexuel	Allusion
2011	Ngate Kaianu no Rapa	<i>Tāniuniu 'oe i te vahine 'āpī</i> (tu téléphones en cachette à ta nouvelle femme)	La femme	sexuel	Allusion
2012	Pupu Tuhaa pae	<i>Tā'u ra anora'a nā raro ē, e tūtae pararā</i> (lorsque je me suis promené, des excréments partout)	Paris	excrémentiel	Allusion
2013	Tamarii Rapa	<i>E vahine hāviti ato'a ē i te 'itera'ahia ē, 'aita tōna e 'ahu</i> (c'est une belle femme, on l'a	La femme	sexuel	Négation

		découverte nue)			
2014	Haururu	<i>Nō tōna hue rahi ē</i> (à cause de ses grands attributs)	Ripo	sexuel	Allusion Métaphore

Le tableau ci-dessous permet d'apprécier le degré de l'implicite dans les énoncés à tendance obscène :

Année	Niveau 1 : Très proche de l'objet désigné (explicite)	Année	Niveau 2 : Eloigné ou assez éloigné de l'objet désigné (allusion, métaphore...)
1992	<i>Ne'one'o, veoveo piropiro</i> (mauvaises odeurs)	1986	<i>Pēpere mai nei (o) māmā ē</i> (maman chante) <i>'Āpitihiā ra (i) te marū raro roa</i> (secondé par papa) <i>Tāpapa 'ia hau ē</i> (ils recherchent la paix)
1995	<i>Capote-roa-hia</i> (devient une capote)	1987	<i>E'ere mau terā te maito tunu pa'a</i> (ce n'est pas du poisson grillé) <i>Hau'a piripou nō pāpā</i> (c'est le short de papa)
2010	<i>Hāruru pa'a'ina te hū o pāpā</i> ' <i>Auē te taro te veoveo</i> (Le pet de papa gronde Le taro sent mauvais)	1988	<i>E Turi tāne, 'a ti'a i ni'a, tā'amu tō 'oe na pareu</i> (Turi, lève toi et attache ton paréo) <i>Taime maita'i te tā'amu pareu 'ahani nā te vahine 'arakata</i> (Attacher un pareo est agréable si il appartient à maman)
2012	<i>Tā'u ra anora'a nā raro ē, e tūtae pararā</i> (lorsque je me suis promené, des excréments partout)	1990	<i>Ha'apa'o maita'i te pia hinano, tao'a tūra'i hānoa ē</i> (fais attention à la bière hinano, c'est quelque chose qui pousse)
2013	<i>E vahine hāviti ato'a ē i te 'itera'ahia ē, 'aita tōna e 'ahu</i> (c'est une belle femme, on l'a découverte nue)	1993	<i>Honu tāra'i</i> (tortue qui se bronze)
		1994	<i>E fea taime to'u patiara'a</i> (combien de fois ai-je tiré) <i>Nā roto hanoa te aore</i> (Je me

			perds dans le vide)
		1996	<i>Tē rave nei au tā'u 'ahu</i> (Je prends mon linge) <i>'Ei panara'a mai iā 'oe ē</i> (pour te soulever)
		2008	<i>E'ere tenā nō te vaha</i> <i>Tei te terera'a sous marin</i> (ce n'est pas par voie orale, c'est par le chemin du sous-marin)
		2009	<i>'A taurumi tā'u tino</i> <i>To'eto'e mai nei au</i> (Masse mon corps, j'ai froid)
		2011	<i>Tāniuniu 'oe i te vahine 'āpī</i> (tu téléphones en cachette à ta nouvelle femme)
		2014	<i>Nō tōna hue rahi ē</i> (à cause de ses grands attributs)

**ANNEXE 11.5. : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TENDANCE OBSCÈNE »
DES PIÈCES DE THÉÂTRE**

Actes	Énoncés à tendance obscène
Acte 1	1. <i>'Aita 'oe i 'ite i te huruhuru o terā manu</i> (tu ne connais pas encore cet « oiseau »)
Acte 2	1. <i>'Aita ato'a te 'ohipa nei i 'ino roa</i> (littéralement, je ne suis pas en si mauvais état) 2. <i>E nehenehe ato'a te uira e ha'uti</i> (tu pourrais ressentir du plaisir)
Acte 3	1. <i>'Ā, 'ia ū rā</i> (Ah bon, tu ne t'y es pourtant pas encore frotté)
Acte 4	1. <i>Mamie e rava'i ato'a i te ueue</i> (Tu secoues bien pour ton âge)

ANNEXE 12.1 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « RÊVES ANGOISSÉS » DES 'ŪTĒ 'ĀREAREA

	RÊVES ANGOISSÉS	Année	Tere Ia	Tamarii Tipaerui	Tamarii Papa Rai	Tamarii Rautea	Tamariki Oparo
			Penina Itae-Tetaa	Papa Rai			Pierrot Faraire
P E R I O D E 1	Catégorie 1 : PEURS	1986	'Āvi 'āvae (bruit de pas dans la nuit) 'Aore rā i ma'ahia te 'āvi 'āvae (mais je ne laisserai pas ce bruit me faire peur)				
		1989		Te ho'ira'a fare te vāhi taia (J'ai peur de rentrer chez moi) Pā 'Urāni (cimetière de l'Uranie) Tūpapa'u (esprits)			

				<i>Tātani</i> (satan) <i>Niho rōroa</i> (longues dents)			
		1993				<i>Fanau'a</i> <i>ti'aporo</i> (le petit du diable)	

P E R I O D E	RÊVES ANGOISSÉS	Année	Tere Ia	Tamarii Tipaerui	Tamarii Papa Rai	Tamarii Rautea	Tamariki Oparo
			Penina Itae- Tetaa	Papa Rai			Pierrot Faraire
	Catégorie 2 : ABANDON	1992					<i>'Ahiri 'aita 'aiū iti ē, 'ua motu roa ĩa te here (si notre fils n'était pas là, nous serions séparés.</i>
	Catégorie 4 : HUMILIATION	1987		<i>Hau'a piri pou nō Pāpa (le short de papa sent mauvais)</i>			
		1989		<i>Tāpū rā'au tō muri mai (au risque d'être</i>			

1				battu) <i>'Eiaha auē hānoa tā'u</i> <i>hoa</i> (ne pleure pas mon ami) <i>Peu rahi ha'amā tenā</i> (c'est une honte)			
		1992					<i>Ne'one'o,</i> <i>veoveo,</i> <i>piropiro</i> (mauvaises odeurs)

PERIODE 1	Tere Ia – Tamarii Manuhei (Penina Itae-Tetaa épouse Teikiotiu)	
	1986	Catégorie 1. Peurs : bruits de pas dans la nuit

PERIODE 1	Tamarii Tipaerui, Tamarii Papa Rai, Tamarii Rautea (Papa Rai)	
	1986	Catégorie 1. Peur de l'araignée face à l'homme (non lauréat)
	1987	Catégorie 4 : Humiliation de papa à cause des odeurs de son short
	1989	Catégorie 1 : Peur de rentrer chez soi après une soirée de beuverie, peur de sa femme Catégorie 1 : Peur du cimetière, des fantômes, de Satan et des longues dents Catégorie 4 : Humiliation de papa par mama (se fait frapper par elle) Catégorie 4 : Humiliation car pleurs de papa
	1993	Catégorie 1 : Peur du petit du diable

PERIODE 1	Tamariki Oparo (Pierrot Faraire)	
	1992	Catégorie 2 : Abandon, séparation conjugale Catégorie 4 : Humiliation de l'homme par la femme
	1993	Catégorie 1 : Peur de la belle-mère (non lauréat)
PERIODE 2	2006	Catégorie 2 : Dépendance de la femme au mariage

PERIODE 2	Ahutoru	
	2008	Catégorie 4. Humiliation de la femme

PERIODE 2	Ngate Kaianu no Rapa	
	2013	Catégorie 2 : Dépendance de l'homme à sa maîtresse
		Catégorie 4 : Humiliation de la femme à cause de l'infidélité de son mari

P E R I O D E 2	RÊVES ANGOISSÉS	Année	Tamariki Oparo	Ahutoru nui	Ngate Kaianu no Rapa
	Catégorie 3 : DEPENDANCE	2006	<i>'Auē te u'i 'āpī ē, 'a 'imi te hoa nō 'oe ē, 'eiaha e mā'iti (mon ami, cherche toi un conjoint mais ne choisis pas)</i>		
		2011			<i>Nō tō 'oe ma'ama'a ē i teie vahine (parce que tu es fou d'elle)</i>
	Catégorie 4 : HUMILIATION	2008		<i>E'ere terā nō te vaha, tei te terera'a sous- marin (ce n'est pas par voie orale, mais par voie génitale)</i>	
	2011			<i>'Ua ta'i auē (Elle pleura à cause de ton infidélité)</i>	

**ANNEXE 12.2 : ÉNONCÉS DE LA VARIABLE « TABOUS » DES 'ŪTĒ
'ĀREAREA**

Période 1	Tabous religieux	Sujets qu'on passe sous silence
1992	7. Tu ne commetras point d'adultère	/
1993	7. Tu ne commetras point d'adultère	
1994	1. Tu n'auras pas d'autres dieux	
1995	1. Tu n'auras pas d'autres dieux	
Période 2		/
2006	10. Tu ne convoiteras point ton prochain	/
2011	7. Tu ne commetras point d'adultère	
2013	10. Tu ne convoiteras point ton prochain	

**ANNEXES ASSOCIÉS À LA CONCLUSION : TRAVAUX D'ÉCRITURE DES
ETUDIANTS DE LICENCE LLCR 2^{ème} année**

**Groupe 1 : Hanivai ITCHNER, Christelle TEMEHAMEHA, Tehani HAMBLIN
et Loana HAMBLIN**

'Orometua, te mau pīahi, te mau parahira'a, tātou pauroa i teie mahana, 'ia ora i te fārereira'a, 'āiē...

1) Poro'i teie nā te mau pīahi i roto i teie piha
'Ua 'ite au ē, 'aita vetahi e fa'aro'o ra i te 'orometua
Mana'ona'o noa ra iā Pink Cocoro
I te mau mahana ato'a

2) I te mau vendredrink ato'a
Tē 'ite noa ra 'o 'orometua
I te mau pīahi i te Pink Cocoro
Tē patapata noa ra i te huero
He'ehe'e noa ai te pia

3) I te taera'a mai i te Monday
'Itera'a tā rātou copay
E 'aore 'e te 'āfa te tai'o
'Ara'ara te poro yeux e ma'ero roa te la tête

'Āuē
'Ua painu roa i roto i te copay
'Aita rave'a nō te sortage
'Āiē

**Groupe 2 : Verona FARAIRE, Vaitiare HAUATA, Hoani CLARK, Korcica
OPETA**

Te 'orometua, te mau pīahi, tātou pauroa i teie mahana, 'ia ora te fāreireira'a

1) Tei roto Pa'a i te 'āma'a reo
Tē ha'api'i ra i te « mouvement littéraire »
'Aita rā i pāpū iāna (i) tōna iho 'ā'amu
Fa'ahua noa ra e haere e ha'api'i
I te « baroque » 'e te « classicisme »
Terā atu ra te nota

Ie aha ahe...
E pa'a tē roa'a mai

Ie aha ahe
E pa'a menemene maita'i ē
Aueee...

Māuruuru i te faro'ora'a mai

**Groupe 3 : Moerava MAROTAU, A PIN Samantha, Teriimana MAI, Mike
TEIRI**

Te mau pīahi, te 'orometua, tātou pauroa i teie mahana, 'ia ora i te fārereira'a, 'āiēē

Monirē taua mahana ra ē
Teatea maita'i te ra'i ē
Teretere hānoa taua pute dépêche
« Mia, c'est quoi cette histoire ? »

Tātara atu ra i taua pūtē dépêche
Purapura noa mai te 00,5
Au lieu ho'i e pāpa'i 0,5
E pohe tā'ue noa te moral

'Āiē a ha a he
'Ara'ara maita'i te poro mata ē
'Āiē aha a he
Fa'aru'e atu i te poubelle

'Aita 'oia i māuruuru
Pāpa'i ato'a mai « hors sujet »
Ha'apa'o noa i tāna « Tāne manu »
Hou 'a pāpa'i ai « osez réfléchir avant d'écrire »
'Āue, confusion a'enei te cerveau a 'āivana'a mā
'Ana'ana tae i te ha'api'ira'a nō te moni bourse
Panapana noa i te ihu i roto i te piha
'Āuē, e fārerei ā tātou i te session N°2

**Groupe 4 : Toheahetu PAIA, Toheaani PAIA, Faimano ASEN, Teaveai HEUEA,
Huri KAPUA, Etau TEIHO, Mereana TEURURAI**

Te mau tōmite
Te feiā mana
Te huirā'atira
Tātou pauroa i teie 'āru'i
'A toro mai na tō tari'a ra
'Āiē !

Pāhua iti ē
Pāhua rahi ē
'Ūa'a roa ia te tiare
Panapanahia 'oe i te tipī ē
'Āno'ihia ra i te tāporo ē
'Ua minamina roa nā 'oe
'Āno'ihia ra i te taioro
'Ōpū teitei tō 'oe ē
'Ōpū teitei tei roa'a mai
'Āuē, mea monamona roa ia eha e
Haere atu i te pae porōmu
E ti'i i te pāhua ra 'āie

**Groupe 4 (bis) : Toheahetu PAIA, Toheaani PAIA, Faimano ASEN, Teaveai
HEUEA, Huri KAPUA, Etau TEIHO, Mereana TEURURAI**

'Āiē

Te 'orometua

'O Launey mā

Te mau « étudiants »

Tātou pauroa i teie 'āru'i

'Ia ora i te ...

Teie mai nei te mau « étudiants »

Tei « réviser » noa ra ē

Ta'ahoa noa ra i terā 'ohipa

Nō te hina'aro iā 'oe pia 'uru ē

'E nō te ha'a-joli i mua iā Marite mā ra ē

Nō reira e hoa mā i te tau fa'afa'aeara'a

'A ha'ape'e i te haere mai

'Ia 'ore e pūrara nau mau pīahi

**Groupe 5 : Timia TAPAO, Tiaura TIATOA, Poeiti PAPAI, Hitirereura
FAATEREHIA**

Tō ni'a ē, tō raro ē, 'ia ora na
Tō mua ē, tō muri ē, 'ia ora ē
Tō te 'atau ē, tō te 'āui ē
Tātou pauroa ē
'Ia ora i te fārereira'a, 'āiē

Tei ni'a tātou Manotahi nui ē
Hara'o'o noa ra ehe
'A tahi, 'a piti matahiti teie nei
Tē fa'a'oroma'i noa ra'a ē
'Āiē aha ehe
Ta'ahoa ta'ahoa ta'ahoa ē

Porotē hanoa 'o peropheta mā ē
'A'aoa noa ra tō 'utu ē
Parapore hānoa nā mua ē
Ha'uti teata or anoa ra mata 'ana'ana ē

I te pae hope'a tātou e 'ite ai
Monamona roa tō nota ē

'Āiē
E 'amu mā'oa te hope'a ē

**Groupe 6 : Hitiura, Guilène, Wenda, Sylvana, Vaikylani, Maria, Tauhere,
Aanunuarii**

'Āiēē

Te mau tōmite, te feiā mana

Tātou pauroa i teie mahana

'Ia ora i te fārereira'a, 'āiēēē

'Ia 'ore tāna dose e (sic) horo'ahia

Tōmā'au-roa-hia atura tōna roro

I te taime 'a fa'a'āfaro ai i te mau hi'opo'ara'a

E 'ia 'ore te pāhua e panahia

Pa'ari tā'ue noa tōna lèvre

I reira te bubule e faura mai ai i vaho

'Āuē te ma'ero ē, 'āuē te rara'u ē

'Aita rā ho'i e rāve'a

E fārerei ā tātou i te hope'a matahiti

**Groupe 6 (bis) : Hitiura, Guilène, Wenda, Sylvana, Vaikylani, Maria, Tauhere,
Aanunuarii**

'Āiē, te mau pīahi, te mau 'orometua, tātou pauroa i teie mahana, mea mā 'a toro
maita'i tō 'outou tari'a, 'āiē

I teie mahana poirira'a ē

'Ua tae mai te mau hi'opo'ara'a

'Itera'a atu te tai'o

E ta'i ihoā (vau)

'Aiē ato'a hē

RÉSUMÉ :

À Tahiti, il n'existe aucune recherche sur les « mots du rire » en langue tahitienne démontrant une manière de penser le monde. L'intérêt de cette étude est de révéler une réalité d'un point de vue interne ainsi que des processus inconscients qui régissent le rire de et dans la société tahitienne. Cette thèse a pour objectif de définir la spécificité du comique de la tradition orale et de la littérature contemporaine tahitiennes au travers des *'ūtē 'ārearea* (chants comiques traditionnels) dans le cadre des fêtes culturelles du mois de juillet à Tahiti de 1986 à 2014 et de deux pièces de théâtre, *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e Māmā Rōrō* de Maco Tevane (1972, rejouée en 2011), et *E'ita ia*, de John Mairai (1989). En inscrivant cette analyse dans un cadre conceptuel et méthodologique sémiolinguistique et psychocritique, nous supposons qu'il est possible d'abstraire, par la superposition des textes du corpus de recherche, un substrat constitué d'invariants, qui concourent à la production du sens.

MOTS-CLÉS : Comique – Tahiti – Traditions orales – Littérature contemporaine – Chants comiques traditionnels – Pièces de théâtre – Sémio-linguistique – Psychocritique

ABSTRACT :

In French Polynesia, there is no research study that has inquired about the expressions of laughter in Tahitian language, that express a way of thinking about the world. This study attempted to reveal the outer expression of an internal viewpoint and the unconscious processes which govern the laughter in Tahitian society. This thesis aims to define the specificity of the comic within the Tahitian oral tradition and contemporary literature through the study of *'ūtē 'ārearea* (humorous traditional songs) within the context of annual cultural festivities of July in Tahiti (from 1986 to 2014), and two theatre performances, *Te pe'ape'a hau 'ore o Pāpā Pēnū 'e o Māmā Rōrō* of Maco Tevane (1972, replayed in 2011), and *E'ita ia*, of John Mairai (1989). This research work based its methodology of analysis on a conceptual and methodological framework of linguistic semiotics and psychoanalysis attempted to abstract meaning via studying overlapping, recurrent texts of research corpus, which constituted substrates of invariants.

KEY-WORDS : Comic - Tahiti - Oral traditions - Contemporary literature – Funny folk songs - Theatre performances – Linguistic semiotics – Psychoanalysis