

2025-2026

Master Études sur le Genre

Parcours Corps et Biopolitique

VOIX DE FEMMES DANS UN CONTEXTE LITTÉRAIRE POSTCOLONIAL, ENTRE ÉCRITURE MÉMORIELLE ET ÉCRITURE MILITANTE.

Étude comparative de trois œuvres
ultra-contemporaines d'autrices polynésiennes.

Sonia FÉLIX-NAIX

Sous la direction de Leslie DE BONT

Membres du jury

Leslie DE BONT | Professeure agrégée | Docteure en études anglophones

Natacha LASORAK | Professeure agrégée | Docteure en études anglophones

Soutenu publiquement le 11 juin 2026

AVERTISSEMENT

L'université n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les travaux des étudiant·es : ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteur·ices.

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussignée, Sonia Félix-Naix,

déclare être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publié sur toutes formes de support, numérique ou papier, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce mémoire.

Fait à Angers le 29 mai 2026

Sonia Félix-Naix

REMERCIEMENTS

À mon conjoint, mon compagnon de route et d'aventures depuis bientôt vingt ans, mon meilleur ami et mon complice, celui sans qui rien de tout cela n'aurait été possible.

À mes parents, pour leur soutien inconditionnel dans mes projets, les plus incongrus et fous soient-ils.

À Leslie, ma directrice de mémoire, qui m'a guidée avec bienveillance – son aide précieuse, sa disponibilité, sa constance m'ont permis de mener ce projet à son terme.

À mes relecteurs – Ben, Rémi et Simon – pour leur temps, leur écoute et leurs conseils avisés.

À mon beau-père, pour nos discussions animées et pour les ressources inestimables qu'il a partagées avec moi.

À toutes et tous, famille, ami·es, collègues, connaissances, rencontres, qui, d'un geste ou d'un mot, m'avez encouragée et apporté votre soutien.

À la Polynésie et aux Polynésien·nes.

SOMMAIRE

Avertissement.....	3
Engagement de non plagiat.....	4
Remerciements.....	5
Sommaire.....	6
Notes liminaires.....	9
De l'usage de certains termes.....	9
 Introduction générale.....	 12
 Cadre de recherche.....	 15
I. Revue de littérature.....	15
1.1 Émergence d'une littérature polynésienne autochtone contemporaine (1960-2000).	15
1.2 Une réécriture de l'histoire polynésienne en opposition avec le récit colonial.....	16
1.3 Une écriture des violences (post)coloniales, parfois qualifiée de transgressive.....	19
1.4 Voix de femmes, voix subalternes : peut-on parler de littérature polynésienne féminine et/ou d'écriture féministe ?.....	20
1.5 Bilan et perspective : vers une étude comparative ultra-contemporaine.....	23
II. Choix du corpus.....	24
2.1 Trois œuvres polynésiennes ultra-contemporaines.....	24
2.2 Résumés des œuvres.....	26
2.3 Des histoires de femmes écrites par des femmes.....	29
III. Cadre théorique et méthodologique.....	30
3.1 Terminologie	30
Littérature postcoloniale.....	30
Écriture mémorielle.....	34
Écriture militante.....	37
3.2 Méthodologie : approche comparative, micro-lectures et transdisciplinarité.....	39
IV. Problématique et plan.....	42

Première partie Traces de l'héritage colonial : une écriture entre mémoire et postmémoire.	43
I. Une écriture de la postmémoire « au confluent de l'individuel et du collectif ».....	43
1.1 <i>Elles</i> : Une ironie de l'histoire qui se transmet de générations en générations.....	43
1.2 <i>Pina</i> : Des blessures profondes, qui peinent à cicatriser.....	45
1.3 <i>Chappy</i> : Une histoire commune de dépossession des terres ancestrales.....	46
1.4 Conclusions.....	49
II. « Mémoires individuelles gardiennes de la mémoire collective ».....	50
2.1 Traces mémorielles contemporaines de la ségrégation et du racisme.....	51
2.2 Impact de la Seconde Guerre mondiale sur les populations polynésiennes.....	54
2.3 En Polynésie française : le traumatisme des essais nucléaires.....	57
3.4 Conclusions.....	59
III. Écrire la mémoire pour réparer les injustices de l'Histoire.....	60
3.1 <i>Elles</i> : Exhumation et matérialisation des mémoires.....	60
3.2 <i>Pina</i> : « des mots sur des maux ».....	61
3.3 <i>Chappy</i> : Situer la voix maorie dans la société néo-zélandaise contemporaine.....	62
3.4 Conclusions.....	64
Deuxième partie Voix de(s) femme(s) : une écriture du féminin dans une société en voie de décolonisation.....	66
I. Les corps de la femme polynésienne : en finir avec l'image de la carte postale.....	66
1.1 <i>Chappy</i> : L'envers de la carte postale.....	67
1.2 <i>Pina</i> : Du corps sexualisé au corps sexuel, du corps fantasmé au corps réel.....	70
1.3 <i>Elles</i> : Des corps en souffrance(s).....	73
1.4 Conclusions.....	76
II. Représentations sociales de l'identité féminine polynésienne.....	76
2.1 <i>Elles</i> : « domestique ou bonne à tout faire mots venus avec les colons » (<i>Elles</i> , 94).....	77
2.2 <i>Pina</i> : S'extraire d'une condition socialement déterminée.....	80
2.3 <i>Chappy</i> : Des personnages féminins indissociables de la sphère domestique.....	81
2.4 Conclusions.....	82
III. Des histoires de résilience et d'émancipation.....	82
3.1 <i>Chappy</i> : Prendre la parole pour prendre sa place.....	82
3.2 <i>Pina</i> : La sororité comme condition de survie.....	85
3.3 <i>Elles</i> : Espaces de liberté et émancipations plurielles.....	86

3.4 Conclusions.....	89
Troisième partie Résistance littéraire dans un contexte postcolonial.....	91
I. L'écriture comme geste de réappropriation culturelle.....	91
II. Une écriture solidaire d'autres peuples (ex)colonisés.....	95
III. Faire (ré)agir : de l'engagement littéraire à l'engagement militant ?.....	99
3.1 L'engagement littéraire dans les stratégies narratives.....	99
3.2 Un écrit décolonisé pour (re)construire la société polynésienne.....	103
3.3 À l'extérieur du cadre diégétique : la revendication d'une posture militante.....	107
IV. Conclusions.....	109
Conclusion générale.....	110
Annexes.....	113
Annexe 1 : cartes de Polynésie.....	113
Carte du triangle polynésien.....	113
Carte de la Nouvelle-Zélande.....	114
Cartes de la Polynésie française.....	115
Annexe 2 : Arbres généalogiques des personnages des œuvres du corpus.....	117
Annexe 3 : Glossaire des mots polynésiens utilisés dans le mémoire.....	120
Annexe 4 : Extraits de <i>Chappy</i> en français.....	121
Bibliographie.....	130
Ressources bibliographiques par ordre alphabétique.....	130
Entrées de dictionnaires en ligne.....	139
Résumé.....	140
Abstract.....	141

NOTES LIMINAIRES

De l'usage de certains termes

- **Autochtone**

Le terme « autochtone » est celui que j'ai retenu pour parler de ce qui a trait aux « premières nations », les peuples présents sur les territoires du Pacifique avant leur colonisation par les puissances européennes. Je m'appuie sur la définition du Larousse en ligne – « originaire du pays qu'il habite, dont les ancêtres ont vécu dans ce pays » – et opère une distinction avec le terme « indigène », qui désigne une personne née dans le pays où elle vit. Comme l'explique l'ethnologue Sophie Gergaud : « D'un point de vue purement étymologique, l'autochtone est "chthonien", il vient de la terre (en grec $\chi\theta\omicron\nu\nu$), alors que l'indigène vient de sa famille, il est issu de l'intérieur (du latin *genus*, *gens*, *gnascor*, etc.). Les deux termes ne sont donc pas superposables. »¹ De plus, dans la langue française le terme « indigène » est fortement teinté d'une connotation colonialiste (on parle d'« arts indigènes », de « tirailleurs indigènes »), comme le spécifie le dictionnaire de l'Académie française dans sa définition de l'adjectif « indigène » : « Relatif aux populations autochtones d'un pays placé sous un régime colonial ou de protectorat. »²

- **Polynésien, tahitien, maohi, maori**

Dans ce mémoire, l'adjectif « polynésien » sera utilisé pour désigner quelqu'un ou quelque chose appartenant géographiquement et/ou culturellement au triangle polynésien dans son ensemble, et non à la Polynésie française uniquement (voir annexe 1).

La Polynésie française étant composée de cinq archipels (les Marquises, les Tuamotu, les îles de la Société, les îles Australes et les Gambier), il existe une pluralité d'adjectifs pour désigner les habitants et les cultures des différentes îles. Ainsi l'adjectif « tahitien » fait référence à l'île de Tahiti, la plus grande des îles de l'archipel de la Société, l'adjectif

1 GERGAUD, Sophie. « De l'usage des termes "indigène" et "autochtone" », *De la Plume à l'Écran*, mars 2016, <https://delaplumealecran.org/spip.php?article22>. Consulté le 26 avril 2026.

2 *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I0922>. Consulté le 26 avril 2026.

« marquisien » à l'archipel des Marquises, l'adjectif « paumotu » à l'archipel des Tuamotu, et ainsi de suite.

L'adjectif *māori* désigne le contraire de *papa'ā* (« l'étranger de race blanche »³) et signifie « autochtone », « qui n'est pas étranger ». Cependant, selon le dictionnaire en ligne de l'Académie tahitienne, il peut également signifier « appartenant aux *māori* de Nouvelle-Zélande ou des îles Cook » (comme, par exemple, la langue *māori*) et, utilisé comme nom, désigner les « indigène[s] de la Nouvelle-Zélande ou des îles Cook ». C'est dans cette acception que j'utiliserai le terme « maori » dans ce mémoire et je privilégierai l'orthographe française du mot, « maori », qui s'accordera donc en genre et en nombre lorsqu'il sera utilisé comme adjectif (la langue maorie) et prendra une majuscule lorsqu'il désignera les habitant·es de Nouvelle-Zélande, les Maori·es. De la même manière, lorsque j'utiliserai l'orthographe française des mots polynésiens, je n'utiliserai pas les signes diacritiques tels que l'apostrophe, le macron et le tréma (« *māori* » s'écrira « maori »).

Le terme *mā'ohi*, quant à lui, est, depuis les années 1970, de plus en plus utilisé par les habitant·es de Polynésie française pour s'autodésigner, et selon le dictionnaire en ligne de l'Académie tahitienne, signifie « qui est originaire de la Polynésie française »⁴. Même si *mā'ohi* et *māori* sont lexicalement deux formes d'un même mot⁵, ils ne sont pas interchangeables : *mā'ohi* signifie « de Polynésie française » et *māori* « de Nouvelle-Zélande ».

Pour la traduction des mots polynésiens, j'ai privilégié le dictionnaire en ligne de l'Académie tahitienne *Fare Vāna'a*⁶ pour les mots en tahitien et le dictionnaire maori en ligne *Te Aka*⁷ pour les mots en maori.

• Note sur la prononciation des mots tahitiens

Toutes les lettres se prononcent en tahitien, le « u » se prononce /ou/ et le « e » se prononce /é/. Ainsi, Peu se prononce « péou », Papeete se prononce « papéhété », Tatate « tataté » et 'Aiū « aïou ».

3 Māori. *Dictionnaire en ligne de l'Académie tahitienne*, <https://www.farevanaa.pf/fra/dictionnaire>. Consulté le 26 avril 2026.

4 Mā'ohi. *Dictionnaire en ligne de l'Académie tahitienne*, <https://www.farevanaa.pf/fra/dictionnaire>. Consulté le 26 avril 2026.

5 SAURA, Bruno. « Dire l'autochtonie à Tahiti. Le terme *mā'ohi* : représentations, controverse et données linguistiques », *Journal de la Société des Océanistes*, 119, année 2004-2, pp.119-137.

6 <https://www.farevanaa.pf/fra/dictionnaire>

7 <https://maoridictionary.co.nz/>

- **Ultra-contemporain**

L'adjectif « contemporain » faisant généralement référence aux littératures et aux œuvres du vingtième siècle, il m'a semblé approprié d'user du terme « ultra-contemporain » pour évoquer des productions littéraires extrêmement contemporaines, c'est-à-dire publiées au cours des dix à vingt dernières années. L'usage de ce terme tend à se démocratiser dans la recherche depuis une dizaine d'années et son homologue anglais, « ultracontemporary », fait l'objet d'une définition dans le dictionnaire en ligne Merriam-Webster : « very modern », « extremely contemporary »⁸. Il vient se substituer au concept d'« extrême contemporain » proposé par Michel Chaillou⁹ en 1987 et, comme lui, s'inscrit dans un vaste mouvement de décolonisation des savoirs et des esprits.¹⁰

8 Merriam-Webster Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ultracontemporary>. Consulté le 26 avril 2026.

9 CHAILLOU, Michel. « L'extrême-contemporain, journal d'une idée », *PO&SIE N°41 - L'EXTRÊME CONTEMPORAIN*, Paris, Belin, 1987, pp. 5-6.

10 VERGES, Françoise. « Décolonisons les arts ! Un long, difficile et passionnant combat », *Décolonisons les Arts*, CUKIERMAN Leila, DAMBURY Gerty et VERGES Françoise (dir), Paris, L'Arche Éditeur, 2018, pp.119-137.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Comme pour toutes celles et ceux de ma génération qui ont grandi en France dans les années 1980 et 1990, Tahiti représentait un fantasme exotique très éloigné de l'Europe, si lointain et si abstrait que nous étions bien incapables de situer l'île sur la carte du monde. Tahiti, dans l'imaginaire collectif français, se résumait souvent à un décor de carte postale, fait de cocotiers et de sable blanc, dans un climat chaud et humide, incarné par une publicité télévisée colorée pour gel douche à la fin des années 1980¹¹. La Polynésie française était un territoire d'outre-mer, un « TOM », dont nous avons appris le nom à l'école en cours d'histoire-géographie et dont nous ne savions (presque) rien. Notre connaissance de la culture polynésienne se réduisait au *haka* des joueurs de l'équipe de rugby néo-zélandaise, les fameux *All Blacks*, et au parfum de l'huile de monoï vendue en supermarché. Nous avons vaguement entendu parler des essais nucléaires français dans le Pacifique, des actions des militant·es de Greenpeace et de l'attentat du *Rainbow Warrior* dans les années 1980-1990¹², mais ni l'histoire ni la culture de cet immense territoire n'étaient parvenues jusqu'à nous.

C'est en m'installant à Tahiti en 2020 pour y enseigner pendant quatre ans que j'ai découvert une histoire et une culture passionnantes, nourries de traditions ancestrales, vivantes et intenses. J'ai également ressenti le poids de l'héritage de la colonisation et de ce que mon pays, la France, avait fait subir aux peuples des îles de la Polynésie française. J'ai eu mal et j'ai eu honte, et ces sentiments ont fait naître chez moi une volonté farouche de savoir et de comprendre.

J'ai découvert en Polynésie et en Océanie une littérature riche pour laquelle j'ai immédiatement développé un vif intérêt. Le premier roman polynésien que j'ai lu était le premier roman de Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés*¹³, et j'ai eu l'impression que mes yeux s'ouvraient sur une histoire méconnue jusqu'alors, cachée, une « mémoire empêchée » pour reprendre le concept de Paul Ricoeur¹⁴. J'ai dévoré la quasi-totalité des ouvrages de Chantal Spitz, ainsi que ceux de Titaua Peu et Patricia Grace, et chacun d'eux renforçait mon

11 Publicité disponible sur le site de Culture Pub : <http://www.culturepub.fr/videos/tahiti-la-pluie/>

12 Le sabotage du *Rainbow Warrior* de Greenpeace eu lieu dans la nuit du 10 juillet 1985 dans le port d'Auckland, en Nouvelle-Zélande, et l'annonce de la reprise des essais nucléaires français dans le Pacifique par le Président Jacques Chirac le 13 juin 1995.

13 SPITZ, Chantal. *L'Île des rêves écrasés*. Papeete, Au Vent des îles, [1991] 2015, p.95.

14 RICŒUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2000, p.83.

désir d'en savoir plus, de partager et d'éveiller les consciences. Ces lectures ont fait émerger chez moi une volonté d'agir, signe, s'il en est, de l'engagement littéraire de ces autrices polynésiennes. En effet, « faire agir » est le troisième point de la grammaire de la littérature engagée telle que définie par Sylvie Servoise¹⁵, et mon mémoire vient concrétiser l'impulsion née de mes lectures : le « faire agir » provoqué par ces trois autrices.

À la lecture des romans de Titaua Peu, Chantal Spitz et Patricia Grace, j'ai immédiatement été frappée par la manière dont ces œuvres littéraires s'inscrivent dans un espace et un temps définis par l'héritage prégnant, pour ne pas dire omniprésent, de la colonisation. En effet, chez les trois autrices polynésiennes se lit une volonté d'en finir avec le mythe de la carte postale et le fantasme des îles paradisiaques. Leur écriture s'inscrit dans une écriture de la mémoire, individuelle et collective, et témoigne d'une volonté, d'une urgence presque, à affirmer l'identité autochtone polynésienne. Ce constat a suscité des interrogations : comment se manifestent les traces de l'héritage colonial dans la littérature polynésienne autochtone ultra-contemporaine ? Comment les interpréter ?

Portant un intérêt particulier aux études de genre et notamment à la littérature féminine, je me suis également interrogée sur la littérature comme vecteur d'émancipation, comme outil pour faire entendre la voix des femmes de Polynésie : comment se construit l'écriture des femmes dans la littérature autochtone des îles polynésiennes ? Comment, à travers des parcours de vie difficiles, parfois tragiques, se dessinent des portraits de femmes polynésiennes fortes et résilientes ? Comment aussi, dans les trois romans du corpus, s'affirment des résistances – fussent-elles historique, idéologique, littéraire, culturelle ou peut-être féministe ?

La critique universitaire s'est intéressée aux premiers romans polynésiens, publiés entre les années 1970 à 1990, notamment aux premiers romans respectivement de Patricia Grace et de Chantal Spitz, à ceux de Witi Ihimaera et d'Alan Duff, ou bien encore aux ouvrages de Henri Hiro et de Flora Devatine. Néanmoins, elle s'est encore peu penchée sur les romans polynésiens ultra-contemporains. Elle ne s'est pas non plus intéressée à une étude

15 SERVOISE, Sylvie. *La Littérature engagée*. Paris, Presses universitaires de France, 2023.

comparative d'œuvres francophones et anglophones d'autrices d'origine autochtone de cette zone géographique et culturelle qu'est la Polynésie.

C'est pourquoi l'étude des trois romans choisis pour composer mon corpus – *Elles*, *TERRE D'ENFANCE*, *Roman à deux encres* de Chantal Spitz (2011), *Chappy* de Patricia Grace (2015) et *Pina* de Titaua Peu (2016) – permettra, il me semble, de dresser un état des lieux de la littérature polynésienne féminine du vingt-et-unième siècle, tout en venant enrichir notre compréhension des littératures postcoloniales féminines contemporaines. Elle interrogera également la place des voix des femmes polynésiennes, autrices et personnages, dans cette littérature.

Convoquer la notion de voix dans une analyse de textes littéraires peut sembler paradoxal car un texte écrit est par définition muet. Cependant, les travaux de Vanessa Guignery ont montré qu'il était possible d'abolir l'opposition systématique entre voix et écriture, et de définir les voix dans les textes littéraires comme des éléments palpables, des outils qui permettent de renforcer à la fois la profondeur et le relief des personnages, et les qualités métaphoriques et métonymiques de l'écriture¹⁶. C'est dans cette perspective que ce mémoire propose une analyse des « voix des femmes » dans la littérature polynésienne ultra-contemporaine.

Comme l'écrit Chantal Spitz, « [a]ucun argument concernant d'éventuels bienfaits de la colonisation n'est acceptable. »¹⁷ S'il n'est pas en mon pouvoir ni d'effacer ni de modifier le passé, je peux cependant tenter, à l'instar de ces écrivaines, de mettre des mots sur des silences, de combler certains trous de mémoire et de remédier à d'odieux oublis, de donner à lire et à entendre une autre version de l'histoire, de notre histoire commune.

En établissant des liens entre littérature *mā'ohi* et littérature *māori*, je souhaite également répondre, à mon humble niveau, à l'appel de Kareva Mateata-Allain dans la conclusion de son ouvrage *Bridging Our Sea of Islands* : « Together, anglophone and francophone scholars can take the necessary steps to place Mā'ohi writing on the literary map. »¹⁸

16 GUIGNERY, Vanessa. *Voices and silence in the contemporary novel in English*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p.1.

17 SPITZ, Chantal. *pensées insolentes et inutiles*. Tahiti, éditions te ite, 2006, p.232.

18 MATEATA-ALLAIN, Kareva. *Bridging Our Sea of Islands: French Polynesian Literature within an Oceanic Context*, Saabrücken, VDM (Verlag Dr. Müller), 2008, p.191. Ma traduction : « Les universitaires francophones et anglophones peuvent ensemble prendre les mesures nécessaires pour faire une place à la littérature *mā'ohi* dans le monde littéraire. »

CADRE DE RECHERCHE

I. Revue de littérature

1.1 Émergence d'une littérature polynésienne autochtone contemporaine (1960-2000)

La recherche universitaire sur la littérature polynésienne autochtone s'est principalement structurée autour de deux mouvements culturels majeurs : la renaissance maorie en Nouvelle-Zélande et le renouveau culturel *mā'ohi* en Polynésie française, tous deux apparus dans les années 1970. C'est dans ce contexte qu'émergent les premiers auteurs polynésiens d'origine autochtone : Witi Ihimaera, auteur du succès international *The Whale Rider*¹⁹ (*La Baleine tatouée*), Alan Duff et Patricia Grace en Nouvelle-Zélande ; Flora Devatine, Henri Hiro, puis Louise Peltzer, Michou Chaze et Chantal Spitz en Polynésie française.

En Polynésie française, le déclencheur principal de ce renouveau culturel fut l'installation sur le territoire polynésien du CEP (Centre d'expérimentation du Pacifique) en 1963, dans le cadre du programme d'essais nucléaires français. Comme l'explique Jean-Luc Picard²⁰ dans sa thèse sur la construction identitaire dans la littérature contemporaine de Polynésie française :

L'arrivée d'un grand nombre de techniciens et de métropolitains remet en question les fragiles équilibres démographiques et les transferts financiers massifs bouleversèrent l'économie du pays. Ce second choc acculturatif, aussi violent que le premier²¹, incita à nouveau les Polynésiens à affirmer leur identité. Les militants de ce renouveau culturel se tournèrent naturellement vers un passé qu'il fallait largement reconstruire puisqu'il avait été oublié. On remit donc à l'honneur des pratiques culturelles anciennes, des danses, des chants, ou des tatouages, qu'on reconstitua comme on put. [...] C'est à cette époque où les Polynésiens commencèrent à se dire Mā'ohi qu'émergea la littérature polynésienne francophone qui participa naturellement à l'affirmation d'une identité.

¹⁹ IHIMAERA, Witi. *The Whale Rider*. Heinemann, 1987.

²⁰ PICARD, Jean-Luc. *Ma'ohi tumu et hutu painu : la construction identitaire dans la littérature contemporaine de Polynésie française*. Thèse de doctorat, Littératures, Université Paul Verlaine, Metz, 2008.

²¹ Comme l'explique Jean-Luc Picard, le premier choc acculturatif fut celui de l'évangélisation. L'arrivée de l'Évangile à Tahiti le 5 mars 1797 est une fête légale et un jour férié, commémorant l'arrivée du navire des missionnaires protestants de la London Missionary Society, à l'origine des premières conversions tahitiennes.

Flora Devatine, puis Henri Hiro et Michou Chaze comprirent les premiers que l'écriture pouvait contribuer à sa manière au renouveau culturel.²²

La situation néo-zélandaise présente des similitudes dans l'expression d'une identité culturelle et d'une identité autochtone par la littérature. Comme le souligne David Sánchez Aparicio, « New Zealand was a monocultural and monolingual country until the 1960s, when the Māori Renaissance emerged in favour of Māori cultural revival. »²³ À la faveur de ce mouvement de renaissance maorie, l'écriture autochtone est ainsi apparue comme un acte de résistance à l'inégalité raciale, à l'appropriation coloniale des terres et aux hégémonies néocoloniales.²⁴

Dans ce contexte d'émergence littéraire, la recherche sur les œuvres féminines de Polynésie s'est concentrée sur les romans de Patricia Grace, notamment *Potiki* (1986), *Tu* (2004) et *Baby No-Eyes* (1998). Elle fut la première écrivaine autochtone néo-zélandaise à publier un roman et une figure majeure du mouvement de renaissance maorie. Il y eut aussi Chantal Spitz, dont le premier roman, *L'Île des rêves écrasés*, fut considéré comme le premier roman tahitien.²⁵

1.2 Une réécriture de l'histoire polynésienne en opposition avec le récit colonial

La question de l'identité autochtone et de ses rapports à l'histoire coloniale constitue un axe central de la recherche sur les littératures polynésiennes et océaniques contemporaines.

Natacha Gagné, dans un article publié en 2015²⁶, analyse les usages, les résistances et les ambiguïtés de la notion d'« identité autochtone » chez les *Mā'ohi* de Polynésie française et les Kanak²⁷ de Nouvelle-Calédonie. L'étude montre que l'autochtonie ne constitue pas une

22 *Ibid.*, p.18.

23 SÁNCHEZ APARICIO, David. *The Representation of Trauma and the Therapeutic Effect of Spirituality and Narrative in Patricia Grace's Cousins (1992), Baby No-Eyes (1998) and Tu (2004)*. Philosophy thesis, Department of English and German Philology, University of Zaragoza, 2018. « La Nouvelle-Zélande était un pays monoculturel et monolingue jusqu'aux années 1960, lorsque la Renaissance maorie a émergé en faveur d'un renouveau culturel maori. » (ma traduction)

24 WILSON, Janet M. « Literature as resistance in the Maori Renaissance: Patricia Grace, Witi Ihimaera, Alan Duff. » *Anglistik: Journal of International English Studies*, 20(1), March 2009, pp.173-186.

25 PORCHER, Titaua. « L'Île des rêves écrasés, premier roman tahitien. » *Littérature* no 205, *Dossier spécial À l'aube des littératures francophones: les premiers romans*, Armand Colin, janv. 2022, pp.112-121.

26 GAGNÉ, Natacha. « Brave New Words: The Complexities and Possibilities of an "Indigenous" Identity in French Polynesia and New Caledonia ». *The Contemporary Pacific*, Vol. 27, No. 2, *SPECIAL ISSUE: Decolonization, Language, and Identity: The Francophone Islands of the Pacific*, 2015, pp.371-402.

27 Les Kanaks sont les autochtones de Nouvelle-Calédonie.

catégorie stable ou consensuelle, mais un construit politique, culturel et relationnel profondément marqué par l'histoire coloniale française. En outre, l'article insiste sur le fait que l'identité autochtone ne repose pas uniquement sur l'antériorité historique ou biologique, mais sur des contextes spécifiques de lutte, de reconnaissance et de revendication.

Dans le cadre des études littéraires polynésiennes contemporaines, cette approche révèle que l'identité des (ex)colonisés se construit notamment à travers la mémoire coloniale et la résistance culturelle. Les productions littéraires contemporaines oscillent ainsi fréquemment entre affirmation identitaire, critique du colonialisme et désir de réappropriation culturelle²⁸, faisant de la littérature l'un des principaux lieux de reformulation contemporaine de l'identité autochtone en Polynésie française.

La littérature polynésienne contemporaine présente des caractéristiques narratives spécifiques. Jean Anderson a notamment analysé la réécriture du mythe de la plage exotique chez Titaua Peu, Chantal Spitz et l'autrice mauricienne francophone Nathacha Appanah²⁹. Cette réécriture repose sur l'opposition paradis/enfer et fantasme/réalité dans leurs premiers romans respectifs : la plage cesse d'être une simple carte postale touristique pour devenir un lieu sacré, espace de connexion avec les ancêtres et la terre, mais aussi de méditation et de réflexion. L'écriture permet ainsi aux autrices de se réapproprier cet espace dénaturé et dévoyé par les représentations touristiques³⁰.

Par ailleurs, Sylvie André a mis en évidence une autre caractéristique de cette littérature : celle d'une histoire du temps présent, d'une historiographie propre aux romans postcoloniaux du Pacifique, qui organise le sens de l'histoire immédiate à partir d'un événement remarquable et traumatisant³¹. Elle prend l'exemple de la reprise des essais nucléaires dans *Mutismes*³²,

28 Dans ce mémoire, l'expression « réappropriation culturelle » indique l'action de reprendre possession d'une culture qui était perdue, interdite et/ou empêchée.

29 ANDERSON, Jean. « The Other Side of the Postcard: Rewriting the Exotic Beach in Works by Titaua Peu, Chantal Spitz (Tahiti) and Nathacha Appanah (Mauritius). » *Dalhousie French Studies*, Spring 2011, Vol. 94. Halifax, published by Dalhousie University, 2011, pp.5-12.

30 « [F]or Peu and Spitz the beach is a site where complex belief systems and connections with both one's ancestors and the land are commemorated and celebrated. It is the sacred place where eternal vows of love are exchanged, yet it also offers a space for meditation and reflection on life's difficulties, and even for the violent resolution of some of them. » (ANDERSON, J., *op. cit.*, p.9).

31 ANDRÉ, Sylvie. « Écrire le passé dans les littératures contemporaines du Pacifique francophone ». In : *Encyclopédie des historiographies : Afriques, Amériques, Asies - Volume 1 : sources et genres historiques (Tome 1 et Tome 2)* [en ligne]. [consulté le 19 mars 2026]. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pressesinalco/24316>

32 PEU, Titaua. *Mutismes*. Papeete, Au Vent des îles, [2003] 2021.

premier roman de Titaua Peu, ou de l'installation d'un centre d'essais de missiles dans le premier roman de Chantal Spitz. Cette structure se retrouve dans les trois romans du corpus. Dans les deux romans tahitiens, l'histoire s'articule autour d'événements traumatiques : la mort de la grand-mère de Victoria et sa tentative de suicide dans *Elles*, et dans *Pina* la tentative de suicide du personnage éponyme. *Chappy* se distingue par la rencontre de Daniel en Nouvelle-Zélande avec sa famille maorie, qui ne constitue pas un événement traumatisant mais plutôt une révélation identitaire. Sylvie André ajoute que, chez les auteurs et autrices de Tahiti, l'histoire du temps présent se dit sous la forme du roman d'une génération. Ceci est effectivement vérifiable dans les trois romans du corpus, dont l'histoire se raconte à travers un narrateur ou une narratrice de la génération présente qui retrace l'histoire des générations passées.

Cette tendance à la réécriture de l'histoire se manifeste également dans la littérature maorie. David Sánchez Aparicio, dans sa thèse de philosophie sur la représentation du trauma dans trois œuvres de Patricia Grace³³, souligne que l'autrice néozélandaise inscrit ses romans dans une temporalité spécifiquement maorie : « This was the first time that this kind of story was told from an exclusively female indigenous perspective, as was to be the case of most of Grace's subsequent novels and short stories. Moreover, the progression of the story is not linear, but circular, which shows Grace's determination to apply techniques of Māori oral storytelling onto her works from the very beginning of her career as a writer. »³⁴ Sa thèse souligne par ailleurs que les œuvres de Patricia Grace dénoncent systématiquement les traumatismes coloniaux (dépossession des terres, assimilation forcée, racisme institutionnel) comme fondement de l'identité littéraire autochtone, et que la fiction maorie de Patricia Grace et d'autres écrivains a joué un rôle décisif dans la lutte contre les portraits stéréotypés de Maoris³⁵ dépeints par la littérature *pākehā*³⁶.

33 SÁNCHEZ APARICIO, D., *op. cit.*

34 *Ibid.*, p.50. « C'était la première fois qu'un tel récit était raconté exclusivement d'un point de vue de femme autochtone, comme ce fut le cas pour la plupart des romans et nouvelles ultérieurs de Grace. De plus, la progression de l'histoire n'est pas linéaire mais circulaire, ce qui témoigne de la volonté de Grace d'intégrer les techniques de la narration orale maorie à ses œuvres dès le début de sa carrière d'écrivaine. » (ma traduction)

35 *Ibid.*, p.48.

36 Le mot maori *Pākehā* peut se traduire par « étranger, exotique » mais désigne aussi les Anglais ou les étrangers d'origine européenne (Source : *Te Aka Māori Dictionary*, <https://maoridictionary.co.nz/>, consulté le 6 février 2026).

1.3 Une écriture des violences (post)coloniales, parfois qualifiée de transgressive

La question des violences (post)coloniales constitue un autre axe majeur de la recherche sur ces littératures. Le premier roman de Chantal Spitz a en effet souvent fait l'objet d'analyses comparatives avec l'autrice kanak Déwé Görödé dans la recherche contemporaine : on mentionnera notamment la thèse d'Audrey Ogès³⁷, consacrée aux violences coloniales et à l'écriture de la transgression, et celle de Julia Lyne Frengs³⁸, portant sur l'écriture des corps océaniens. Virginie Soula³⁹, de l'université de Nouvelle-Calédonie, et Jean Anderson⁴⁰, de l'université Victoria de Wellington, se sont quant à elles intéressées à l'esthétique de la violence chez Titaua Peu et Chantal Spitz dans la fiction francophone du Pacifique.

Si certains chercheurs qualifient cette écriture de transgressive, notamment Audrey Ogès dans sa thèse de 2014, Jean Anderson nuance cette lecture. Bien que Chantal Spitz soit « connue pour ses textes dits 'transgressifs' »⁴¹, Jean Anderson met en garde contre « le piège de la transgression » : « Il s'agit bien entendu d'une écriture que l'on peut désigner comme étant transgressive, résistance, capable de briser non seulement les stéréotypes, mais aussi les règles de la langue française, dans le but de mieux exprimer une opposition à l'invasion sociale, environnementale – et linguistique. Mais ce serait une erreur de n'y voir que transgression. »⁴² Jean Anderson conclut que les notions de fluidité et de créativité linguistique lui semblent mieux convenir à la démarche de Chantal Spitz et de Flora Devatine, et que l'écriture comme acte de résistance serait davantage, pour elle, une « 'prise de possession' de l'écriture ».⁴³

37 OGÈS, Audrey. *Violences coloniales et écriture de la transgression : études des œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz*. Thèse de doctorat, Littérature francophone, Université de Nouvelle Calédonie, 2014.

38 FRENGS, Julia Lyne. *Writing Oceanic Bodies: Corporeal Representations in the Works of Déwé Gorodé, Claudine Jacques, and Chantal T. Spitz*. Thèse de doctorat, Philosophie, University of Maryland, 2013.

39 SOULA, Virginie. « Du sang sur la carte postale : Représentation et esthétique de la violence dans la fiction francophone du Pacifique », communication, 3rd conférence of the Pacific Islands Universities Research Network, PIURN, Oct 2018, Papeete (Tahiti), Polynésie française. <https://www.youtube.com/watch?v=xIZAN4CMvvg>. Consulté le 30 octobre 2025.

40 ANDERSON, J., *op. cit.*

41 ANDERSON, Jean. « Pour en finir avec la subalternité ? Vers une déontologie de la lecture littéraire océanienne ». *Voix subalternes et créatives, Explorer l'inventivité de la marge francophone*, Les Presses de l'Université de Montréal, collection Imaginaires francophone, 2025, p.421.

42 *Ibid.* p.426.

43 *Ibid.* p.428.

Dans la littérature maorie, David Sánchez Aparicio souligne que la violence n'est pas traitée comme un événement ponctuel dans les œuvres de Patricia Grace, mais comme un système⁴⁴ – éducation raciste, déni de l'autonomie culturelle. Le roman *Baby No-Eyes* aborde notamment le biocolonialisme (vol d'organes d'un bébé maori par des médecins *pākehā*), montrant que la colonisation se poursuit sous des formes modernes. Les yeux volés de Baby symbolisent plus largement les violences faites aux femmes autochtones, comme le vol d'organes ou les stérilisations forcées.

1.4 Voix de femmes, voix subalternes : peut-on parler de littérature polynésienne féminine et/ou d'écriture féministe ?

La question du genre traverse l'ensemble de la recherche sur les littératures polynésiennes contemporaines. Pour Jean-Luc Picard, « [c]e n'est pas un hasard si l'écriture polynésienne est d'abord une écriture de femmes. Celles qui furent longtemps réduites au silence dans la société orale ancienne se saisissent d'une écriture peu convoitée par les hommes pour prendre toute la place dans une société polynésienne qui les a souvent mises à l'écart. Mais elles n'entendent pas pour autant renoncer à un combat plus large qui mobilise d'autres femmes de par le monde. »⁴⁵

Dans sa thèse de 2008, Jean-Luc Picard reconnaît le rôle central et subversif joué par les femmes dans l'émergence littéraire – Flora Devatine et Chantal Spitz notamment – et montre que les autrices polynésiennes existent et s'affirment depuis les années 1980 avec des caractéristiques spécifiques : engagement politique (dénonciation du colonialisme), esthétique hybride (oralité/écrit) et voix collective (parler au nom de la communauté). Selon lui, les écrivaines polynésiennes francophones utilisent l'écriture comme espace de liberté pour résister à une double domination, coloniale et patriarcale, briser le silence imposé par la tradition orale masculine, et réinventer leur identité en dehors des rôles traditionnels. En s'appuyant sur des ouvrages de Chantal Spitz, Louise Peltzer, Ariirau et Tituaa Peu, il dessine les contours d'une « littérature polynésienne féminine » militante et d'un féminisme « à la polynésienne », différent du féminisme occidental, qui ne s'illustre pas dans le rejet radical de

44 SÁNCHEZ APARICIO, D., *op. cit.*

45 PICARD, J-L., *op. cit.* p.28.

la tradition, mais dans une réinterprétation des rôles – les femmes comme gardiennes de la culture.⁴⁶

Mohamed Aït-Aarab, de l'université de la Réunion, dans un chapitre de l'ouvrage *Voix subalternes, voix créatives* publié en 2025⁴⁷, analyse les œuvres de trois autrices tahitiennes contemporaines : Flora Devatine, Chantal Spitz et Michou Chaze. Il propose des éléments constitutifs d'une littérature féminine tahitienne légitime et structurée. Selon lui, cette littérature se caractérise d'abord par une référence constante à Henri Hiro et à ses combats politiques, associatifs et culturels pour la reconnaissance de l'identité *mā'ohi*⁴⁸. Sa seconde caractéristique est le traumatisme que représenta l'installation du Centre d'expérimentation du Pacifique, associé à « la violence d'une mutation qui, en quelques années, transforme une civilisation où la tradition, les liens forts de solidarité priment en une société de consommation où seule compte la réussite individuelle »⁴⁹. Enfin, la troisième caractéristique réside dans « la volonté de s'affranchir des normes génériques occidentales pour donner à lire des textes qui, tissant *reo mā'ohi* et français, se veulent l'expression d'une modalité singulière de penser le monde, visible et invisible »⁵⁰. Mohamed Aït-Aarab conclut qu'« une littérature féminine existe bel et bien à Tahiti »⁵¹.

Audrey Ogès adopte cependant un point de vue plus nuancé. À propos de l'écriture de Chantal Spitz et Titaua Peu, elle observe que « [l]e regard que ces auteures posent sur leur société et qu'elles dévoilent dans leurs œuvres est particulier. [...] Le contenu de leurs œuvres est personnel et intime : il s'agit de se montrer à nu, sans carapace, sans craindre le regard de l'autre. [...] Il y est moins question de féminité que de la place des femmes dans la société : elles font du corps social leur préoccupation. »⁵² Dès lors, Audrey Ogès préfère parler d'une « écriture de femmes » plutôt que d'une « écriture féminine », dans la mesure où cette dernière formulation conduirait à une aporie et risquerait de marginaliser, voire de déprécier, ces productions littéraires.

46 *Ibid.*, p.311.

47 AÏT-AARAB, Mohamed. « À l'écoute des voix subalternes de Tahiti, Paroles de femmes. » *Voix subalternes et créatives, Explorer l'inventivité de la marge francophone*, sous la direction de Cécilia W. Francis et Robert Viau, Canada, Les Presses de l'Université de Montréal, collection Imaginaires francophone, 2025, pp.47-71.

48 *Ibid.* p.68.

49 *Ibid.* p.68.

50 *Ibid.* p.69.

51 *Ibid.* p.49.

52 OGÈS, Audrey. « À corps et à cris, Itinéraire de deux auteures tahitiennes engagées, Chantal T. Spitz et Titaua Peu », *Nouvelles Études Francophones (NEF)*, numéro 38.1. Presses Universitaires du Nebraska, 2023, p.105.

Sylvie André aborde également cette question, en dressant le constat, qu'elle partage avec Audrey Ogès⁵³, qu'un grand nombre des œuvres littéraires contemporaines de la zone Pacifique ont été écrites par des femmes. Elle se demande comment traiter ce phénomène : « Comment pourrions-nous aborder ce phénomène ? Devons-nous projeter sur la conquête des institutions littéraires par les femmes polynésiennes des modèles d'analyse occidentaux ? »⁵⁴ Cette interrogation soulève un enjeu méthodologique essentiel pour l'analyse des corpus polynésiens féminins.

La question de la voix féminine revient régulièrement dans la recherche sur les œuvres de Patricia Grace. Dans sa thèse sur la progression spiralaire dans l'œuvre de Patricia Grace, Barbara Joyce Kinnane⁵⁵ montre que les récits mythologiques féminins influencent profondément l'écriture de l'autrice. Sa thèse insiste sur le rôle des figures féminines maories puissantes (« women of strength, power and courage ») et analyse la manière dont Patricia Grace cherche à redonner une visibilité aux femmes effacées des versions patriarcales ou coloniales de la mythologie maorie. L'écriture féminine y est abordée principalement comme un outil de réhabilitation des voix féminines maories, de valorisation de figures féminines ancestrales, de critique des effacements produits à la fois par le patriarcat et la colonisation, et d'affirmation d'un féminisme enraciné dans la cosmologie maorie plutôt que dans les cadres théoriques occidentaux. La thèse précise que Grace accepte le qualificatif de « feminist activist », mais refuse celui de « feminist writer », parce qu'elle ne se réclame pas directement de la théorie féministe occidentale.

Dans un article publié en 2023, Nur Wulan analyse comment s'expriment les voix autochtones dans *Baby No-Eyes* (1998) de Patricia Grace dans une perspective littéraire postcoloniale. Elle rappelle la marginalisation des femmes dans le monde postcolonial et la manière dont leurs voix furent silenciées sous l'effet d'une double domination, coloniale et patriarcale : « The voices of native women in the post-colonial world have been frequently silenced. In the male-dominated world, women are the party who are disadvantaged most. The marginalization of women is worsened in the post-colonial world, where the West still has its traces of domination in the production of narratives about the natives. In this context, women

53 OGÈS, A., *op. cit.*, p.167.

54 ANDRÉ, Sylvie. « From a Feminine Imagination to a Collective Imagination: The Struggle of Polynesian Women Authors to Express Themselves », *Comparative Critical Studies*, June 2009.

55 KINNANE, Barbara Joyce. *Spiralling progression in the short stories and novels of Patricia Grace*. Literature thesis, School of the Arts, English and Media, University of Wollongong, 2014.

writers have a pivotal role in articulating the voices of women in literary texts. »⁵⁶ L'article argue que le roman articule l'expression de la voix des subalternes dans une double approche : un récit de la résistance d'une part, une invitation faite aux Maoris de transmettre leurs traditions et coutumes dans un monde en mutation d'autre part.⁵⁷

Cette double oppression, raciale et sexiste, à laquelle est soumise la femme maorie, soulignée notamment par David Sánchez Aparicio, revient régulièrement dans les recherches universitaires. Comme l'indique Audrey Ogès, « [l]es deux écrivaines dénoncent avec virulence l'oppression que subissent les femmes dans un monde où le pouvoir appartient aux hommes, ce qui peut rappeler d'autres écrivaines, comme Assia Djebar⁵⁸. » En effet, « [d]ans les territoires anciennement colonisés, la femme a particulièrement été victime d'un double trauma : le trauma colonial, qui a affecté toutes les populations autochtones, et le trauma sexiste, présent dans le patriarcat. » Dans leurs fictions, « toutes les femmes montrent la même volonté de témoigner d'une mémoire féminine faite d'exploitation et d'humiliation. Parmi les cas de souffrance qu'elles subissent, on retrouve l'oppression familiale, les mariages forcés, la violence au sein du couple, l'humiliation subie au quotidien... »⁵⁹

1.5 Bilan et perspective : vers une étude comparative ultra-contemporaine

Il apparaît ainsi qu'une analyse comparative de romans polynésiens francophones et anglophones dans une perspective postcoloniale, proposant une grille de lecture à la croisée de la littérature mémorielle et de la littérature engagée, en intégrant notamment les représentations du corps, de la terre et de la mémoire, reste encore à écrire.

C'est pourquoi l'étude des trois romans choisis, encore peu étudiés dans le cadre de la recherche universitaire et écrits par des femmes d'origine autochtone des îles du sud de la

56 WULAN, Nur. « Articulating the Suppressed Voices of the Indigenous: Maori Cultural Identity in Patricia Grace's *Baby No-Eyes* », *NOBEL Journal of Literature and Language Teaching*, Volume 14, n°1, April 2023, pp.45-55. « La voix des femmes autochtones a souvent été réduite au silence dans le monde postcolonial. Dans un monde dominé par les hommes, les femmes sont les plus désavantagées. Leur marginalisation est accentuée dans le monde postcolonial, où l'Occident conserve des traces de sa domination dans la production des récits sur les populations autochtones. Dans ce contexte, les écrivaines jouent un rôle essentiel pour faire entendre la voix des femmes dans les textes littéraires. » (ma traduction)

57 *Ibid.* « This article argues that the novel offers a dual approach in articulating the voice of the subaltern: the narrative of resistance in the novel and the invitation for Maori to negotiate their tradition and customs in the changing world. »

58 Assia Djebar (1936-2015) était une écrivaine algérienne, dont les œuvres évoquent de manière récurrente la place des femmes dans la société traditionnelle algérienne et leur désir d'émancipation.

59 OGÈS, A., *op. cit.*, p.110.

Polynésie aux langues d'écriture différentes, permettra de dresser un état des lieux de la littérature polynésienne féminine des années 2010. Cette approche contribuera ainsi à mieux appréhender la diversité des littératures polynésiennes du vingt-et-unième siècle, et à mieux comprendre l'évolution de l'écriture de la voix des femmes polynésiennes depuis presque un demi-siècle.

II. Choix du corpus

2.1 Trois œuvres polynésiennes ultra-contemporaines

Ce mémoire propose une analyse comparative de trois romans polynésiens ultra-contemporains : *Elles*, *TERRE D'ENFANCE*, *Roman à deux encres* de Chantal Spitz (2011), *Chappy* de Patricia Grace (2015) et *Pina* de Tituaa Peu (2016).

J'ai d'abord choisi ces trois romans, écrits par des femmes autochtones d'îles de Polynésie, car ils offrent un éclairage précis sur le début du vingt-et-unième siècle. Une étude comparative de ces trois romans peut ainsi nous permettre de mieux appréhender la diversité des littératures polynésiennes féminines ultra-contemporaines.

La Polynésie est un territoire délimité au nord par Hawaï, à l'est par Rapa Nui (l'île de Pâques, au large des côtes du Chili) et à l'ouest par la Nouvelle-Zélande. On appelle cet espace, qui englobe environ un millier d'îles, le « triangle polynésien » (voir annexe 1). Cette immense zone géographique et culturelle d'environ dix-sept millions de kilomètres carrés (l'équivalent de deux fois les États-Unis) est composée à 98 % d'eau. Le seul territoire de la Polynésie française s'étale sur une superficie égale à celle de l'Union européenne (voir annexe 1) et englobe cinq archipels : les Marquises, les Tuamotu, les îles de la Société (dont la plus grande est Tahiti, où se situe la capitale Papeete), les îles Australes et les Gambier.

À la différence des tribus aborigènes, dont les historiens estiment l'arrivée sur le territoire australien il y a plus de 60 000 ans, le peuplement polynésien s'est majoritairement effectué entre le huitième et le treizième siècle.

Les habitant·es qui peuplent ces îles, les Polynésiens et Polynésiennes, partagent une légende originelle (dont le point de départ est l'île sacrée de Raiatea, dans l'archipel de la Société) et une mythologie commune. Ainsi le guerrier demi-dieu Maui se retrouve dans les

mythologies de différentes îles polynésiennes : il attrape le soleil à Tahiti et est à l'origine de la création des îles de Nouvelle-Zélande. Les habitant·es des îles polynésiennes entretiennent tous le même rapport sacré à la terre, mère de toute chose, et la coutume qui consiste à enterrer le placenta suite à la naissance d'un enfant, racontée au début de *Mutuwhenua*, le premier roman de Patricia Grace, se pratique aussi bien en Nouvelle-Zélande qu'en Polynésie française.

Si l'on peut s'aventurer à parler de « culture polynésienne » concernant des croyances et traditions communes aux peuples des îles polynésiennes (notamment dans le rapport à la terre et à l'océan), chaque archipel a néanmoins développé des spécificités culturelles qui lui sont propres. Ainsi en Nouvelle-Zélande les habitant·es pratiquent le *hongi* pour se saluer de manière traditionnelle, lequel invite à se toucher le front de face afin de partager une respiration commune, alors qu'en Polynésie française les hommes se touchent le front de chaque côté en guise de salutation.

Les habitant·es des îles du triangle polynésien partagent également des éléments de langage communs, propres au continuum linguistique des langues polynésiennes. Leurs langues sont appelées *reo Māori*, *reo tahiti* (ou *reo mā'ohi*), marquisien, paumotu (ou *pa'umotu*), hawaïen (ou *Ōlelo Hawai'i*), samoan, *rapanui*. Ainsi la maison en tahitien, *te fare*, devient *te whare* en maori – avec la même prononciation car le *wh* maori se prononce /f/ – et *le fale* en samoan. *Moana* fait référence à l'océan en langue tahitienne comme en langue maorie. Le *tiki* paumotu, de l'archipel des Tuamotu, statue gardienne des lieux sacrés ou représentation d'une divinité, existe aussi dans la langue maorie, et devient *ti'i* en tahitien et *ki'i* en hawaïen.

J'ai réduit mon espace de recherche aux îles de la Société et aux îles de Nouvelle-Zélande, qui se situent dans la partie sud du triangle polynésien, car les trois autrices dont les œuvres composent le corpus en sont originaires. En effet, Chantal Spitz et Titaua Peu sont originaires de Tahiti, dans l'archipel de la Société, et Patricia Grace de Nouvelle-Zélande. Si la Nouvelle Zélande est une ancienne colonie britannique, et donc un territoire anglophone, les îles de la Société sont francophones. Les romans des autrices du corpus sont donc écrits dans des langues différentes : en anglais chez Patricia Grace et en français chez Titaua Peu et Chantal Spitz. Néanmoins, ils témoignent d'éléments culturels, historiques et linguistiques communs.

De plus, ce mémoire vise à établir des passerelles entre études de genre et études postcoloniales en proposant une analyse des personnages féminins dans un corpus de romans

encore peu étudiés par la critique universitaire. En effet, cette dernière, si elle s'est intéressée aux premiers romans polynésiens publiés entre les années 1970 et 1990⁶⁰, s'est encore peu penchée sur les romans polynésiens ultra-contemporains et sur l'écriture des femmes polynésiennes. Elle ne s'est pas non plus intéressée à une étude comparative d'œuvres francophones et anglophones de cette zone géographique et culturelle qu'est la Polynésie.

L'étude des trois romans choisis permettra ainsi de dresser un état des lieux de la littérature polynésienne féminine des années 2010 et pourra éventuellement mettre en évidence des « synchronies littéraires », pour reprendre le terme d'Yves Chevrel, c'est-à-dire « la concomitance de manifestations littéraires d'une époque »⁶¹.

2.2 Résumés des œuvres

Dans *Chappy*, Patricia Grace retrace l'histoire d'une famille maorie sur trois générations, avant et après la Seconde Guerre mondiale, à travers les conversations entre Daniel, un jeune homme qui a grandi en Europe, et Oriwia, sa grand-mère maorie (voir annexe 2).

Les études de littérature allemande de Daniel, jeune étudiant suisse de vingt-et-un ans, d'origine danoise du côté de son père et néo-zélandaise du côté de sa mère, semblent vouées à l'échec. Ses parents décident alors de l'envoyer passer six mois chez sa grand-mère maternelle, à l'autre bout du monde, en Nouvelle-Zélande. Daniel a pour projet d'écrire l'histoire de sa famille néo-zélandaise mais se trouve confronté à l'impossibilité de communiquer avec son grand-oncle, Aki, qui ne parle pas anglais. Aki est notamment le détenteur de secrets qui entourent l'histoire du grand-père de Daniel, Chappy, un Japonais arrivé clandestinement en Nouvelle Zélande dans les années 1930. À travers un jeu de narrations imbriquées les unes dans les autres, l'histoire de la famille maorie de Daniel se dessine au fil du roman : Aki enregistre sa version de l'histoire en langue maorie sur un appareil enregistreur, puis Oriwia écoute les enregistrements et les retranscrit par écrit en anglais pour que Daniel puisse les lire, non sans y ajouter ses propres commentaires.

Cette narration à plusieurs voix (Daniel, sa grand-mère Oriwia et son grand-oncle Aki) s'appuie sur une mise en abîme à plusieurs niveaux : les lecteurs et lectrices lisent le livre que Daniel a écrit en s'appuyant sur les récits de sa grand-mère, qui s'est elle-même appuyée sur

60 Notamment le premier roman de Patricia Grace, celui de Chantal Spitz, ceux de Witi Ihimaera et Alan Duff, et les ouvrages de Henri Hiro et de Flora Devatine.

61 CHEVREL, Yves. *La Littérature comparée*. Paris, Que sais-je?, [1999] 2023, p.98.

les récits de son frère d'adoption, Aki. Les récits d'Aki deviennent ainsi accessibles à un lectorat ne maîtrisant pas la langue maorie.

Entre la Nouvelle-Zélande, Hawaï et le Japon, le roman de Patricia Grace dessine une fresque familiale sur fond de Seconde Guerre mondiale dans la zone Pacifique. Les différentes voix dressent le portrait d'une famille éclatée géographiquement – Oriwia est restée dans son village, sa sœur s'est installée à Wellington (la capitale néo-zélandaise), et Aki est parti vivre avec une « beauté hawaïenne » (*Chappy*, 103) – mais dont les liens restent indéfectibles.

J'ai fait le choix d'utiliser pour ce mémoire la version originale du roman, en anglais. Je proposerai la traduction des citations en annexe en fin de mémoire, traduction extraite de la version française du roman publiée en 2018 par la maison d'édition tahitienne « Au Vent des îles » – traduction par Jean Anderson et Marie-Laure Vuaille-Barcan.

Dans *Elles*, *TERRE D'ENFANCE*, *Roman à deux encres*, trois générations de femmes se dessinent dans une fresque familiale violente et poétique, racontée par deux femmes : Victoria, la petite-fille, et Marie, la servante qui élève Victoria (voir annexe 2). Chantal Spitz y évoque avec une certaine nostalgie le Tahiti du milieu et de la fin du vingtième siècle, dans une œuvre fictionnelle qui oscille entre mémoire et mémoires.

Victoria, la narratrice principale, convoque des souvenirs de sa mère, Rose, de sa grand-mère, Terautahi (surnommée « l'austère », aussi appelée Ama), et des sœurs de cette dernière, Vārua (surnommée « la flamboyante ») et Marūaitera'i (surnommée « la paisible », aussi appelée Tatate). « Elle » représente Ama, sa grand-mère, et « Elles » ses sœurs, des femmes « fortes pacifiées généreuses douces » (*Elles*, 55). Victoria, appelée 'Aiū⁶² par sa nourrice tahitienne, passe également en revue les souvenirs de sa jeunesse : ses premières années à l'école, ses premières amitiés, le harcèlement subi au lycée à cause de son nom à consonance étrangère (son grand-père était allemand), ses premiers émois amoureux et son premier chagrin d'amour, son expérience de la violence conjugale et sa tentative de suicide.

Elles est un roman sur le deuil et la douleur : la douleur de devoir se séparer de sa « terre d'enfance » métaphorique, la douleur de devoir apprendre à vivre avec le vide laissé par la

62 'Aiū signifie « bébé » en tahitien ; c'est aussi un surnom affectif utilisé pour les jeunes enfants. (Source : *Dictionnaire en ligne de l'Académie tahitienne*, <https://www.farevanaa.pf/fra/dictionnaire>, consulté le 26 avril 2026).

perte d'êtres chers, la douleur de supporter les affres d'une vie qui s'est vidée de son sens et qui finit par vous ronger de l'intérieur. Mais c'est également une formidable déclaration d'amour aux femmes polynésiennes.

Dans cette narration polyphonique à la première personne du singulier, seuls les chapitres dont Victoria est la narratrice sont numérotés. Les chapitres dont Marie est la narratrice sont insérés dans la narration sans numérotation et rédigés dans une police différente, qui marque un statut et une perspective autres, et propose un regard extérieur sur certains épisodes de la vie de Victoria. D'autres personnages s'invitent dans la narration de manière ponctuelle : le père de Victoria (dans les chapitres 5 et 18, pour évoquer ses sentiments envers sa femme, dont il était très amoureux), et « Elles », chacune leur tour (Vārua dans le chapitre 7, Tatate dans le chapitre 10, et enfin Ama dans le chapitre 18).

Le roman présente une mise en page particulière propre à Chantal Spitz, qui a très tôt dans sa carrière d'écrivaine pris des libertés avec la langue française en s'affranchissant de certaines règles de syntaxe et de ponctuation.

Dans ce mémoire, pour des raisons d'allègement du texte, je ferai référence au roman de Chantal Spitz en utilisant uniquement le premier mot du titre, *Elles*, et non le titre complet, *Elles, TERRE D'ENFANCE, Roman à deux encres*.

Pina, le second roman de Titaua Peu, décrit à travers l'histoire du personnage éponyme, une fillette de neuf ans, huitième enfant d'une fratrie de neuf (voir annexe 2), une société tahitienne contemporaine fragmentée, sclérosée, empêtrée dans son héritage colonial et en proie à ses démons, dans laquelle s'entrechoquent des destins brisés.

Celui de *Pina* tout d'abord, petite Tahitienne détestée par sa mère et maltraitée par son père, qui veut paraître forte malgré sa fragilité et sa souffrance intérieure – elle raconte son histoire alors même qu'elle est murée dans le silence et les non-dits. Ceux des membres de sa famille ensuite : son frère Pauro est obligé de se cacher pour vivre son amour homosexuel ; sa grande sœur Rosa se prostitue dans le quartier portuaire de Papeete ; sa sœur aînée Hannah est partie faire ses études à Paris, « partie pour oublier sa vie, même si ça la rattrape tout le temps » (*Pina*, 124) ; sa mère vit dans le mensonge entre son amant et son mari ; son père se transforme en agresseur et en justicier vengeur.

Les jeux narratifs dans *Pina* se font le reflet d'une société tahitienne divisée, morcelée : le récit se présente selon des points de vue multiples, passant d'un personnage à l'autre, tantôt à la troisième, tantôt à la première personne du singulier. L'histoire de Pina se raconte ainsi à plusieurs voix, selon différents points de vue.

Pina est un roman sur les traumatismes, les secrets de famille, « des non-dits dont on ne savait plus très bien d'où et pourquoi ils étaient nés » (*Pina*, 107), mais c'est également une saisissante démonstration de résilience et une véritable déclaration d'amour de Titaua Peu à son île, Tahiti.

2.3 Des histoires de femmes écrites par des femmes

Ce corpus peut également venir enrichir notre compréhension des littératures postcoloniales féminines ultra-contemporaines en ce qu'il nous permet de nous interroger sur la place des voix des femmes polynésiennes, autrices et personnages, qu'elles y occupent.

Les trois romans sont portés par des personnages féminins, et leurs voix occupent une place importante, voire prépondérante, dans la narration. Comme l'affirme Audrey Ogès à propos des romans de Chantal Spitz et Déwé Görödé, deux autrices autochtones du Pacifique, l'une polynésienne et l'autre calédonienne : « Les femmes sont très présentes dans les écrits des auteures autochtones, et l'objectif est bien de leur donner la parole. »⁶³ Les ouvrages sélectionnés pour ce mémoire permettront de mettre en lumière la façon dont cette parole devient accessible aux lecteurs et lectrices par un « geste de délégation »⁶⁴ des autrices, qui par ce biais confient parfois leur propre voix à celle d'un « personnage-relais »⁶⁵ dans leurs romans.

Dans *Pina*, la narratrice principale, et l'un des rares personnages intradiégétiques à s'exprimer à la première personne du singulier, est le personnage éponyme, Pina, une fillette de neuf ans. Dans *Chappy*, c'est grâce à Oriwia, la grand-mère maorie, que se dévoile peu à peu l'histoire familiale de Daniel, et notamment celle de Chappy, son grand-père. Dans *Elles*, les deux narratrices qui assemblent les pièces de l'histoire de la famille Strausser sont Victoria, la petite-fille, et Marie, la servante. *Chappy* et *Elles* témoignent de la transmission d'un héritage matriarcal, légué par le personnage de la grand-mère.

63 OGÈS, A., *op. cit.*, pp.173-174.

64 SERVOISE, S., *op. cit.*, p.33.

65 *Ibid*, p.24.

À Audrey Ogès, qui l'interrogeait sur l'écriture des femmes dans le cadre de sa thèse, Chantal Spitz confiait : « les femmes sont présentes dans mon dernier roman [*Elles*] comme elles étaient présentes dans les précédents parce qu'elles portent mon pays. Mes romans parlent de mon pays donc des femmes qui le portent. »⁶⁶ L'autrice, qui refuse qu'on catégorise son travail et qu'on la définisse comme « femme-écrivain »⁶⁷ pose néanmoins à travers son écriture des jalons pour l'analyse d'une littérature féminine de la Polynésie.

Patricia Grace, dans un entretien donné pour la revue *Atlantis* en 2003, évoque quant à elle la force des femmes maories : « I also feel very comfortable when I am writing about women, especially when I am writing about strong Maori women characters. I come from a culture where women are strong. »⁶⁸

Le personnage de la femme polynésienne est central dans les romans du corpus. Je souhaite donc aborder mes recherches sous l'angle de la voix des femmes, une voix forte restée trop longtemps inaudible dans la littérature car, comme l'explique Spivak, « [s]i, dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent pas parler, les subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre. »⁶⁹

III. Cadre théorique et méthodologique

3.1 Terminologie

Littérature postcoloniale

Selon Ashcroft, Griffiths et Tiffin, dans l'introduction de *L'Empire vous répond*, une des caractéristiques des littératures postcoloniales réside dans « le fait d'avoir émergé en tant que telles à partir de l'expérience de la colonisation et de s'être affirmées en mettant en avant une

66 OGÈS, A., *op. cit.*, pp.173-174.

67 *Ibid*, p.168 : « Chantal Spitz se définit avant tout comme écrivain et ne pense pas à une écriture féminine : "Femme écrivain est un statut social qu'on m'a attribué qui ne fonde pas mon existence quotidienne et auquel on me rappelle quand je publie ou quand on m'interviewe". Autrement dit, fidèle à sa volonté de ne pas appartenir à une quelconque forme de catégorisation, elle accepte mal cette nouvelle étiquette, et se sent avant tout exister en tant qu'être humain plutôt que femme-écrivain ».

68 FRESNO-CALLEJA, Paloma. "An Interview with Patricia Grace." *Atlantis*, vol. 25, no. 1, 2003, pp.109–20. « Je me sens également très à l'aise lorsque j'écris sur des femmes, surtout lorsqu'il s'agit de personnages féminins maoris forts. Je viens d'une culture où les femmes sont fortes. » (ma traduction)

69 SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Traduit de l'anglais par Jérôme Vidal. Éditions Amsterdam, 2020, p.65.

tension à l'égard de l'Empire colonial ainsi qu'en marquant bien leurs distances par rapport aux préjugés impérialo-centristes »⁷⁰.

De plus, dans son article de 2007⁷¹, Kathleen Gyssels précise que la période postcoloniale, selon Ashcroft, se situe après la colonisation, et non pas après la décolonisation, ce qui me semble particulièrement pertinent dans le cas de l'étude d'ouvrages d'écrivaines tahitiennes car la Polynésie française est aujourd'hui toujours inscrite sur la liste dressée par l'Organisation des Nations Unies des territoires à décoloniser⁷². S'il peut sembler difficile de départager le colonial du postcolonial, rappelons-nous, comme l'a écrit Kathleen Gyssels, que « [l]e postcolonialisme invite à une sensibilisation de littératures minoritaires, des cultures non-européennes. »⁷³

L'écrivaine néo-zélandaise Patricia Grace et les écrivaines tahitiennes Titaua Peu et Chantal Spitz inscrivent ainsi leurs romans dans une littérature postcoloniale et donnent à lire des traces mémorielles de l'histoire coloniale et de l'héritage colonial, du point de vue de la population indigène des pays colonisés. En effet, comme l'explique Edward Said dans *Culture and Imperialism* en 1993, il y a deux versions de l'histoire coloniale, et ces autrices écrivent l'histoire des « impérialisé·es », dans une littérature auparavant dominée par les récits des colons européens.

Les îles du triangle polynésien furent parmi les derniers territoires colonisés par les Européens (principalement les Anglais et les Français), entre la fin du dix-huitième siècle et le début du dix-neuvième siècle, à la faveur des grandes explorations européennes menées par James Cook, Samuel Wallis ou Louis-Antoine de Bougainville. Les récits des explorateurs français et anglais, des premiers colons, puis de leurs descendant·es, de la fin du dix-huitième siècle à la fin du dix-neuvième siècle, ont souvent dépeint les autochtones des îles du sud de l'océan Pacifique comme des « bons sauvages » (selon la définition héritée des philosophes des Lumières) que les colons avaient pour mission à la fois de protéger et d'éduquer.

Les colons britanniques installés en Nouvelle-Zélande, lorsqu'ils font mention des Maoris dans leurs récits, dressent le portrait d'autochtones primitifs et non civilisés, voués à une

70 ASHCROFT, Bill *et al.*. *L'Empire vous répond, Théorie et pratique des littératures post-coloniales*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p.14.

71 GYSSELS, Kathleen. *Les crises du « postcolonial » ? Pour une approche comparative*. Revue Internationale de Politique Comparée, Vol. 14, n° 1, 2007, p.152

72 L'assemblée des Nations Unies a réinscrit la Polynésie française sur la liste des territoires à décoloniser en 2013.

73 GYSSELS, K., *op. cit.* p.154.

extinction certaine, comme une espèce animale en voie de disparition, comme par exemple dans les écrits de Frederick Edward Maning⁷⁴ et Samuel Butler⁷⁵ publiés en 1863.

Patricia Grace dénonce dès le début de sa carrière cette image de peuple autochtone à la fois infantilisé et déshumanisé, dont les hommes et femmes sont considérés comme des objets de curiosité, des bêtes de foire, et non des individus à part entière. La jeune Matewai, personnage principal de la nouvelle *Parade*, publiée en 1975, fait ainsi part de son malaise alors qu'elle participe à un défilé traditionnel maori et qu'elle se sent observée tel un clown dans un cirque ou un animal dans un zoo :

And the people's reaction to the rest of us? The singing, the pois?⁷⁶ I could see enjoyment on the upturned faces and yet it occurred to me again and again that many people enjoy zoos. That's how I felt. Animals in cages to be stared at. This one with stripes, this one with spots – or a trunk, or bad breath, the remains of a third eye. Talking, swinging by the tail, walking in circles, laughing, crying, having babies.

Or museums. Stuffed birds, rows of shells under glass, the wing span of an albatross, preserved bodies, shrunken heads. Empty gourds, and meeting houses where no one met anymore.

I kept thinking and trying not to think, 'Is that what we are to them?'⁷⁷

Patricia Grace compare ici les Maoris à des animaux soumis à l'observation des êtres humains, réduits à leurs caractéristiques physiques (*stripes, spots, trunk, third eye*) et à une succession d'actions tantôt animales (*swinging by the tail, walking in circles, having babies*), tantôt humaines (*talking, laughing, crying*), comme faisant partie d'une espèce inclassable, à la frontière entre le monde animal et le monde humain.

74 MANING, Frederick Edward. *Old New Zealand: Being Incidents of Native Customs and Character in the Old Times*. London, Smith, Elder and Co. 1863.

75 BUTLER, Samuel. *A First Year in Canterbury Settlement*. London, Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1863.

76 En Maori, *poi* désigne un art performatif traditionnel dans lequel on utilise une balle lestée, le *poi*, accrochée au bout d'une corde pour réaliser des figures sur différents rythmes.

77 IHIMAERA, Witi, et al. *Into the World of Light: An Anthology of Maori Writing*. Auckland, Heinemann Publishers, 1982, p.205. Ma traduction :

« Et la réaction des gens face à nous autres ? Face aux chants, aux *pois* ? Je voyais de l'amusement sur les visages levés vers nous, et pourtant, l'idée me revenait sans cesse que beaucoup de gens s'amuse dans les zoos. C'est ce que je ressentais. Des animaux en cage à contempler. Celui-ci à rayures, celui-ci à taches – ou une trompe, ou une mauvaise haleine, les restes d'un troisième œil. Qui parlent, se balancent par la queue, tournent en rond, rient, pleurent, font des petits.

Ou les musées. Des oiseaux empaillés, des rangées de coquillages sous verre, l'envergure d'un albatros, des corps conservés, des têtes réduites. Des Calebasses vides, et des lieux de réunion désertés.

Je n'arrêtais pas de penser, tout en essayant de ne pas penser : "C'est tout ce nous sommes pour eux ?" »

Tahiti, dans la littérature des dix-huitième et dix-neuvième siècles de l'empire colonial français, c'est l'île paradisiaque, au sens littéral, comme en témoignent les mots avec lesquels Louis-Antoine de Bougainville décrit l'île de Tahiti lors de sa première visite en avril 1768 dans son *Voyage autour du monde*, publié en 1771, comparant l'île au « jardin d'Éden »⁷⁸ de la Bible et aux « champs Élysées »⁷⁹ de la mythologie grecque. Dans les publications de Bougainville comme dans celles d'autres explorateurs, missionnaires et voyageur·euses de la fin du dix-huitième siècle jusqu'au début du vingtième siècle, le discours dominant est celui d'une île fantasmée peuplée de « bons sauvages », et surtout de belles jeunes femmes sensuelles et lascives, les *vahine*⁸⁰.

Sous la plume de Peu se fait sentir une nécessité impérieuse de casser le mythe du paradis terrestre créé par les Européen·ennes, entretenu pendant des siècles et toujours vivace aujourd'hui. Si elle fait régulièrement référence à Tahiti en tant que « paradis » dans ses deux romans, c'est toujours avec ironie et sarcasme. Ainsi, la critique est féroce dans *Pina*, lorsque sont évoqués les affrontements entre les jeunes soldats français et les aïeux d'Auguste, le père de Pina, sur l'île de Raiatea :

Le jeune, à son arrivée, crut la Cythère⁸¹ comme dans ses rêves, belle et douce. Il avait embarqué, s'était enrôlé parce qu'il croyait que là-bas, seuls la paix et l'amour guidaient le cœur des gens. Mais c'était faux, même les îles étaient capables de fureur et de violence pour garder ce qu'elles ont de plus cher. Le jeune homme tremblait. Pour un bout de paradis, il allait mourir. (*Pina*, 104)

Chantal Spitz s'attaque également à cette image de jardin d'Éden pour colons blancs que représente Tahiti dans la littérature de l'empire français, notamment dans l'une des œuvres les plus célèbres de la littérature française au sujet de l'île polynésienne au dix-neuvième siècle, *Le Mariage de Loti*, de Pierre Loti, édité pour la première fois à Paris en 1879 sous le titre de « *Rarahu, idylle polynésienne* ».

78 DIDEROT, Denis. *Supplément au Voyage de Bougainville*. Paris, Gallimard, 2002, p.126.

79 *Ibid*, p.135.

80 *Vahine* signifie « femme » en tahitien.

81 Cythère fait référence au nom initialement donné à Tahiti par Bougainville : la Nouvelle Cythère. Dans la mythologie grecque, Cythère désigne l'île d'Aphrodite, déesse de l'amour.

Dans un article rédigé pour le « Supplément au Mariage de Loti » de la revue polynésienne *Bulletin de la Société d'Études Océaniques*, en 2000, Chantal Spitz résume ainsi le roman de Loti :

Le Mariage de Loti, best-seller fondateur du mythe, roman exotique par excellence, se construit sur une logique imparable et se résume à peu de choses : Loti débarque à Tahiti, Terre de toutes les délices, se voit offrir une indigène-enfant, l'épouse à la mode locale, la trompe, la quitte pour retrouver la civilisation, elle en meurt. Tout le reste n'est qu'habillage pour le mythe qu'il faut établir définitivement. Roman qui continue de faire recette depuis 1880, alibi de tous les Occidentaux qui débarquent en aspirant à la même aventure avec une *vahine*-enfant ou en rêvant à la civilisation d'un peuple-enfant.⁸²

Les trois autrices donnent ainsi à lire l'héritage de la colonisation dans un discours qui vient s'inscrire en faux contre le discours dominant, eurocentré, et les clichés colportés par l'administration colonisatrice. Chez les trois autrices polynésiennes se lit donc une volonté d'en finir avec le mythe de la carte postale et le fantasme des îles paradisiaques, et également de tordre le cou à la notion de « bon sauvage » des philosophes des Lumières du dix-huitième siècle.

Écriture mémorielle

Dans les trois œuvres du corpus, les histoires individuelles se font également l'écho d'une mémoire collective, celle des peuples Maori et Ma'ohi. Chantal Spitz évoque d'ailleurs dans son premier roman ces « [m]émoire individuelles gardiennes de la mémoire collective ».⁸³

La recherche universitaire a depuis une dizaine d'années établi un lien indéniable entre écriture postcoloniale et écriture mémorielle. En effet, si les études mémorielles ont longtemps évité le sujet sensible du colonialisme et de la colonisation, et ont longtemps été absentes des études postcoloniales, comme l'explique Michael Rothberg⁸⁴, le chercheur indien Avishek Parui parle aujourd'hui d'une intrication, ou interpénétration (*entanglement*),

82 SPITZ, Chantal. « Rarahu iti e, autre moi-même ». *Bulletin de la Société des Études Océaniques*, n° 285 / 286 / 287, *Supplément au Mariage de Loti*, Avril-Septembre 2000, pp. 219-226.

83 SPITZ, C., *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p.95.

84 ROTHBERG, Michael. « Remembering Back: Cultural Memory, Colonial Legacies, and Postcolonial Studies ». *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, Graham Huggan (ed.), 2013, pp.359–379.

entre l'écriture postcoloniale et les études mémorielles⁸⁵. L'écriture mémorielle vient proposer une lecture croisée de la littérature postcoloniale, entre mémoire et postcolonialité.

La définition de la littérature mémorielle proposée par Aurélie Barjonet⁸⁶ liste des caractéristiques qui s'appliquent aux trois romans du corpus :

- « la littérature mémorielle se situe toujours au confluent de l'individuel et du collectif »,
- « L'usage contemporain du mot 'mémoire' (qu'on pense à 'devoir de mémoire' ou 'loi mémorielle') permet également de pointer vers la mémoire de violences historiques, qu'il s'agisse d'attentats, d'esclavage, de catastrophes naturelles, de guerres ou encore de génocides »,
- « La littérature mémorielle se place sous le signe de ce qui est aujourd'hui désigné comme le traumatisme ».

La littérature mémorielle vise ainsi à écrire le passé comme « un savoir à extirper du refoulement, de l'oubli, des légendes familiales ou des mensonges de l'histoire officielle »⁸⁷.

Dans les trois romans, l'héritage de la colonisation est présent en filigrane et les traces des traumatismes passés liés à l'histoire coloniale apparaissent de manière explicite, en toile de fond : traces de l'appropriation des terres par les colons, de la conversion au christianisme, de l'interdiction de parler la langue autochtone, du racisme qui s'installe dans la société polynésienne. Chez Patricia Grace, l'écriture mémorielle s'invite dans les effets des guerres menées par le Royaume-Uni sur la vie des personnages, notamment la Seconde Guerre mondiale, à laquelle la Nouvelle Zélande prit part en tant que dominion de l'empire britannique. Chez Titaua Peu et Chantal Spitz, l'écriture mémorielle extirpe du silence et des mensonges officiels les essais nucléaires français en Polynésie française et leurs conséquences sur la population.

Je m'interrogerai donc sur les traces de la colonisation dans les trois œuvres : sont-elles les mêmes dans la littérature polynésienne francophone et anglophone ? Quelles sont les similitudes et les différences que nous pourrions relever chez Patricia Grace d'une part, chez Titaua Peu et Chantal Spitz d'autre part ?

85 PARUI, Avishek. « Memory studies and postcolonial writing: Interstitial intersections and entanglements ». *Journal of Postcolonial Writing*, 60:6, 2024, pp.725-733.

86 BARJONET, Aurélie. « Une définition de la littérature mémorielle est-elle possible ? ». *Mémoires en jeu*, n°8, 2019, pp.97-101.

87 *Ibid.*, p.98.

Les deux autrices tahitiennes sont mues par une profonde volonté d'écrire l'histoire du point de vue du peuple colonisé, de rétablir un récit plus juste, de lutter contre un sentiment d'injustice historique, et revendiquent une part d'auto-fiction dans leurs écrits. Elles l'affirment toutes les deux :

- Titaua Peu dans l'exergue de *Mutismes* : « Ceci est une fiction. Rien ne s'est passé et pourtant tout est vrai »⁸⁸,

- Chantal Spitz, à propos de *L'Île des rêves écrasés*, quand je l'interrogeai au mois de juillet 2024 : « Ceci est une fiction. Tout s'est passé. »⁸⁹

Leur écriture, en partie autobiographique et en partie fictionnelle, emprunte à la fois à la mémoire personnelle et à la mémoire collective, pour dénoncer les violences (post)coloniales et les traumatismes subis par la population polynésienne.

Le travail de Marianne Hirsch, qui articule la théorie féministe avec les études mémorielles, en particulier la transmission des souvenirs de violence à travers les générations, me semble également pertinent pour explorer les trois ouvrages du corpus. Le concept de post-mémoire développé par Marianne Hirsch désigne la relation que la « "génération d'après" entretient avec le traumatisme collectif, personnel et culturel subi par ceux qui l'ont précédée »⁹⁰. Elle montre ainsi comment une génération peut être affectée dans son existence et dans sa création artistique par les récits des générations antérieures.

Chez Titaua Peu notamment, les traces mémorielles s'appuient sur les traumatismes : ses deux romans « s'articulent autour du traumatisme des violences qu'a vécues et que vit encore la société polynésienne : violence coloniale, violence institutionnelle et violence intrafamiliale. »⁹¹ S'il serait assurément intéressant de s'interroger sur la place du traumatisme dans la littérature mémorielle, ce n'est pas une piste que j'ai choisi de développer dans ce mémoire de recherche car elle pourrait à elle-seule faire l'objet d'un mémoire de recherche.

88 PEU, T., *Mutismes*, *op. cit.*

89 Échange de courriers électroniques avec Chantal Spitz entre le 7 et le 23 juillet 2024.

90 DELORME, Isabelle. « Compte-rendu du livre de Marianne Hirsch : *The generation of Postmemory, Writing and Visual Culture after the Holocaust*, [New York, Columbia University Press, 2012] ». *Histoire@Politique : Revue du Centre d'histoire de Sciences Po*, n°25, 2015.

91 FÉLIX-NAIX, Sonia. « Des mots sur des maux : l'identité polynésienne à l'épreuve du traumatisme chez Titaua Peu dans *Mutismes* et *Pina* ». *Nouvelles Études Francophones (NEF)*, numéro 38.1, Presses Universitaires du Nebraska, 2023, pp. 65-77.

Dans les trois romans s'entrecroisent des traces mémorielles liées à la fois à des violences coloniales passées, transmises de génération en génération (les violences liées à l'arrivée des colons), et à des violences coloniales contemporaines, subies par les autrices de leur vivant (la Seconde Guerre mondiale chez Patricia Grace, les premiers essais nucléaires en Polynésie française chez Chantal Spitz, leur reprise chez Titaua Peu).

Dans les trois romans, c'est par les voix des femmes que les mémoires sont exposées, révélées, transmises : ce sont elles qui brisent les silences et les non-dits.

Écriture militante

Dans les trois romans du corpus s'affirme une « résistance idéologique » telle que définie par Edward W. Said, c'est-à-dire « la redécouverte et le rapatriement de ce qui avait été supprimé dans le passé des autochtones par les procédés impérialistes »⁹² (ma traduction). Chez Said, dans le contexte postcolonial, l'écriture devient militante lorsqu'elle permet de réhabiliter les voix marginalisées, de réécrire l'histoire et de déconstruire les récits colonialistes ou eurocentrés.

Pour définir le concept d'écriture militante, il me paraît opportun de proposer une grille de lecture et d'analyse basée sur les concepts français d'écriture et de littérature engagées.

Judith Emery Bruneau, dans un article de 2003 intitulé « La littérature engagée »⁹³, nous invite à éviter la confusion entre écriture engagée et écriture de l'engagement. Elle appelle « écriture de l'engagement », ou « écriture militante », une écriture politisée, qui vise « à faire de la propagande politique, à provoquer des controverses religieuses, des débats sociaux ou politiques »⁹⁴, alors que l'écriture engagée reflète selon elle la participation de l'écrivain au monde social auquel il appartient et son intervention dans les débats de son temps⁹⁵. Elle s'appuie pour cela sur la définition de la littérature engagée de Jean-Paul Sartre.

Dans son ouvrage fondateur intitulé *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Sartre définit l'objectif de la littérature comme étant le dévoilement du monde aux autres hommes : « la fonction d'un l'écrivain est d'appeler un chat un chat »⁹⁶, « de représenter le monde et d'en

92 SAID, Edward W. *Culture & Imperialism*, London, Vintage, 1994, p.268 : « the rediscovery and repatriation of what had been suppressed in the natives' past by the processes of imperialism. »

93 BRUNEAU, Judith Emery. « La littérature engagée », *Québec français*, n° 131, 2003, p.68-70.

94 *Ibid.*, p.68.

95 *Ibid.*, p.69.

96 SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p.281.

témoigner »⁹⁷. L'engagement de l'écrivain se traduit donc par le changement qu'il souhaite apporter au monde en le dévoilant : « L'écrivain 'engagé' sait que sa parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. »⁹⁸

On peut donc parler chez Patricia Grace, Titaua Peu et Chantal Spitz d'écriture engagée car dans leurs écrits elles choisissent de dévoiler une facette de la colonisation, celle vécue par les populations autochtones, et d'exposer à la lumière des silences, des non-dits, des événements et des personnes jusqu'alors invisibilisés. (S')exposer, c'est justement un des gestes d'écriture qui définissent la nouvelle grammaire de l'engagement littéraire proposée par Sylvie Servoise dans son ouvrage intitulée *La Littérature engagée*, publié dans la collection « Que sais-je ? » en 2023. Elle y définit trois gestes d'écriture caractéristiques de la littérature engagée : « s'exposer, dire le juste et l'injuste, faire agir »⁹⁹. Je privilégierai cette grille de lecture pour l'analyse des textes du corpus.

Ainsi, si l'écriture des trois autrices ne se revendique pas nécessairement militante, elle reste néanmoins le témoignage d'une écriture engagée. Nous nous demanderons donc dans quelle mesure les romans du corpus renouvellent la définition sartrienne de la « littérature engagée » en nous appuyant sur la notion telle que circonscrite par Sylvie Servoise et en y intégrant des questions héritées du féminisme postcolonial.

En effet, la question se pose également de savoir si l'écriture de Patricia Grace, Chantal Spitz et Titaua Peu s'inscrit dans un militantisme féministe, par exemple dans le mouvement du féminisme postcolonial. Si l'écriture des trois autrices polynésiennes ne semble pas s'inscrire dans le discours de double colonisation dont se revendique le mouvement féministe postcolonial¹⁰⁰ (domination coloniale et domination patriarcale), elle pourrait cependant s'inscrire dans ce que Françoise Vergès décrit comme « un féminisme décolonial ayant pour objectif la destruction du racisme, du capitalisme et de l'impérialisme »¹⁰¹.

97 *Ibid*, p.284.

98 *Ibid*, p.28.

99 SERVOISE, S., *op. cit.*, p.13.

100 HOLST PETERSEN, Kirsten, RUTHERFORD, Anna (ed.). *A Double Colonization: Colonial and Postcolonial Women's Writing*. Mundelstrup, Denmark, Dangaroo Press, 1986.

101 VERGÈS, Françoise. *Un féminisme décolonial*. Paris, La Fabrique éditions, 2019, p.12.

3.2 Méthodologie : approche comparative, micro-lectures et transdisciplinarité

Comme spécifié dans l'intitulé de ce mémoire, mon travail de recherche consiste à proposer une « étude comparative » d'œuvres ultra-contemporaines de trois autrices polynésiennes des îles de la Société et de Nouvelle-Zélande. Cette approche s'appuie notamment sur la définition que donne Yves Chevrel du terme « comparer » : « Il s'agit en effet de prendre ensemble (*cum*) plusieurs objets ou plusieurs éléments d'un ou de plusieurs objets pour en scruter les degrés de similitude (*par*), afin d'en tirer des conclusions que l'analyse de chacun d'eux n'avait pas nécessairement permis d'établir, en particulier sur leur part de singularité. »¹⁰² Dans cette perspective, la comparaison ne se limite pas à un simple relevé de ressemblances ou de différences : elle engage un véritable travail de mise en relation, induit une attention vis-à-vis des écarts, des déplacements et des tensions entre les œuvres. Il s'agit donc, par la mise en relation des trois œuvres du corpus, d'identifier des points de convergence et de divergence afin de dégager d'éventuelles dynamiques transversales ou, au contraire, des spécificités locales, et d'ainsi faire émerger, par le dialogue entre les textes, des questionnements sur les enjeux mémoriels qui les traversent.

Mes recherches étant ancrées dans le domaine de la littérature, j'ai privilégié une approche par micro-lectures, c'est-à-dire l'analyse minutieuse de courts passages choisis. Cette méthode repose sur le principe selon lequel les enjeux majeurs d'une œuvre se manifestent souvent dans des segments textuels restreints, au sein desquels se condensent des choix stylistiques et discursifs significatifs. Ce choix méthodologique permet ainsi de révéler les mécanismes fins de l'écriture (jeux de sonorités, choix lexicaux, rythmes syntaxiques ou effets de sens) qui, bien que discrets, structurent profondément la réception d'un texte. Chaque micro-lecture est sélectionnée pour son caractère emblématique ou problématique, puis analysée avec les grilles de lecture définies en amont dans le cadre de la terminologie. L'objectif est de montrer comment, à partir d'indices textuels précis, se construisent des effets de sens liés notamment à l'écriture de la mémoire et à la transmission, ainsi qu'aux formes d'engagement littéraire. Cette attention portée au détail ne constitue pas un repli sur le texte : elle vise au contraire à articuler étroitement analyse formelle et interprétation, en faisant émerger, à partir du local, des dynamiques d'ensemble.

102 CHEVREL, Y., *op. cit.*, p.3.

Si l'analyse par micro-lectures, parfaitement adaptée à la recherche littéraire, permet de saisir la matière même du texte dans ses détails les plus significatifs, le sujet choisi pour le mémoire pose la question des apports d'autres disciplines dans l'analyse des textes du corpus : l'histoire, la géographie, la psychologie, la philosophie, la sociologie, l'anthropologie et la politique. Les dialogues entre la littérature et ces autres champs disciplinaires, loin de diluer la spécificité de l'objet littéraire, viennent au contraire l'éclairer grâce à des notions ou des contextes extérieurs au texte, et en révéler les dimensions implicites ou latentes. Les apports de l'histoire permettront d'éclairer les processus de colonisation et leurs héritages ; ceux de la géographie, de penser les rapports entre espace, territoire et identité ; tandis que la psychologie et les *memory studies* offriront des outils pour analyser les représentations du trauma et de la mémoire. Ces éclairages extérieurs contribuent à révéler des dimensions implicites du texte et à affiner l'interprétation des enjeux qu'il porte. L'approche transdisciplinaire répond à l'approche comparatiste, pour laquelle il est nécessaire « de chercher à contextualiser l'œuvre et, par conséquent, de tenir compte du moment culturel dans lequel elle s'inscrit »¹⁰³, et les lectures ainsi situées gagnent en profondeur et en pertinence.

D'ailleurs, certaines disciplines entretiennent des liens privilégiés et il convient aujourd'hui d'en tenir compte dans les analyses de texte : c'est le cas notamment de la critique littéraire postcoloniale, qui interroge les études mémorielles (*memory studies*), comme expliqué par Avishek Parui (cité précédemment), les études culturelles (*cultural studies*) et les études féministes. En effet, comme le souligne Jean-Marc Moura en 1999, l'écriture postcoloniale et l'écriture féminine se rencontrent dans l'écriture de l'oppression et de l'intime : « La critique postcoloniale rencontre les études féminines, soit parce qu'elle incite à une relecture de la littérature européenne, soit parce qu'à l'instar des travaux de Gayatri Spivak, elle insiste sur le fait que les femmes, dans nombre de sociétés, ont été reléguées dans une situation de dominées, marginalisées et en un sens colonisées. Elles partagent avec les peuples colonisés l'expérience intime de l'oppression. »¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibid.*, p.48.

¹⁰⁴ MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théories postcoloniales*. Paris, Presses Universitaires de France, [1999] 2017, p.162.

Le texte littéraire, s'il est militant, se doit donc d'être analysé à la lumière de son contexte, comme l'a rappelé Sylvie Servoise dans la conclusion de son intervention au colloque « Écrire, agir, résister : reconfigurations de l'engagement littéraire », à Aveiro en 2025 : « Les gestes de l'engagement politique [en littérature] ne valent que s'ils sont remis dans leur contexte politique, historique et social. »¹⁰⁵ De même, les éléments apportés par l'étude du contexte d'écriture des œuvres permettront de façonner leur réception : l'interprétation des traces – ou indices – permettra de constituer un « palier de contextualité textuel et intertextuel »¹⁰⁶, pour reprendre le concept développé par François Rastier, faisant passer le lecteur ou la lectrice du texte littéraire à l'Histoire des îles polynésiennes, du texte au contexte. L'interprétation des indices textuels permettra de faire circuler le sens entre différents niveaux – du fragment analysé à l'ensemble de l'œuvre, du texte à l'histoire des sociétés polynésiennes –, construisant ainsi une lecture située, à la fois rigoureuse et ouverte.

105 Extrait de la communication de Sylvie Servoise intitulée « Anciens et nouveaux régimes de l'engagement littéraire » présentée le jeudi 8 novembre 2025 au colloque « Écrire, agir, résister : reconfigurations de l'engagement littéraire » organisé par l'université d'Aveiro, Portugal.

106 RASTIER, François. « Indices et parcours interprétatifs ». *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Denis Thouard (dir.), 2007, pp.123-152.

IV. Problématique et plan

Dans la littérature polynésienne féminine ultra-contemporaine, l'écriture mémorielle doit-elle être considérée comme le simple reflet d'une mémoire collective, ou comme les preuves plus profondes d'un militantisme littéraire, d'une littérature engagée, voire d'une écriture féministe ?

Je m'intéresserai d'abord aux traces mémorielles de la colonisation dans les trois œuvres en m'appuyant sur une définition de la trace héritée de l'enquête sur le paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg, pour qui les traces sont autant d'indices textuels porteurs d'interrogations et d'interprétations¹⁰⁷. Comment apparaissent ces traces, visibles et invisibles, dans les romans ? Les traces mémorielles sont-elles les mêmes en Polynésie française, ancienne colonie française, et en Nouvelle-Zélande, ancienne colonie anglaise ? Comment l'histoire coloniale s'invite-elle dans l'histoire des personnages féminins ?

La voix des personnages féminins est au centre de la narration des trois romans et elle incarne l'outil de la transmission : c'est par leurs voix que les histoires sont exposées, révélées, transmises, et ce sont elles qui brisent les silences et les non-dits. Ce sera l'objet de ma deuxième partie : comment se fait entendre cette voix ? Dans quelles circonstances et dans quel but ? Y a-t-il une voix de femme ou des voix de femmes ? Quel(s) portrait(s) ces voix féminines dressent-elles de la femme polynésienne ?

Enfin, je souhaiterais pouvoir inscrire les conclusions des deux précédentes parties dans une réflexion sur la littérature comme outil de résistance et/ou de militantisme : résistance face au silence, à l'oubli et à l'invisibilité ; résistance face aux traumatismes et aux violences, fussent-elles coloniales, institutionnelles ou intrafamiliales ; résistance littéraire, enfin, qui fait de la fiction le lieu des tous les possibles, et donc de la (re)construction d'une société polynésienne qui transcendent les différences.

¹⁰⁷ TADIÉ, Alexis. « De la trace au paradigme fictionnel ». *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Denis Thouard (dir.), 2007, pp.227-239.

PREMIÈRE PARTIE | TRACES DE L'HÉRITAGE COLONIAL : UNE ÉCRITURE ENTRE MÉMOIRE ET POSTMÉMOIRE

I. Une écriture de la postmémoire « au confluent de l'individuel et du collectif »¹⁰⁸

Les trois autrices polynésiennes donnent à lire en filigrane, à travers des indices textuels porteurs de la mémoire de leurs peuples, des traces de la colonisation et de ses conséquences sur les territoires de Nouvelle-Zélande et de Polynésie française. Leur écriture s'inscrit dans une écriture de la postmémoire, pour reprendre le terme de Marianne Hirsch, comme cité précédemment, qui distille dans le récit des traces de l'arrivée des colons et de la spoliation des terres, événements souvent violents et traumatiques vécus par les ancêtres des personnages des romans. Tel « un savoir à extirper du refoulement, de l'oubli, des légendes familiales ou des mensonges de l'histoire officielle »¹⁰⁹, les événements ainsi relatés s'inscrivent à la fois dans l'histoire de la famille des personnages (histoire individuelle) et dans l'histoire de leur pays, de leur territoire (histoire collective).

1.1 Elles : Une ironie de l'histoire qui se transmet de générations en générations

L'arrivée des colons français sur l'île de Tahiti s'invite ainsi chez Chantal Spitz par la voix du personnage de Marūaitera'i, aussi appelée Tatate, une soeur de la grand-mère de Victoria, qui raconte à sa petite-nièce l'histoire de son mari, Paul-Antoine Lemercier :

Pendant sa maladie on a rappelé dans le district l'histoire de sa famille. Comment son père médecin dans l'infanterie de marine s'est distingué lors des guerres entre Français et Tahitiens

¹⁰⁸ BARJONET, A., *op. cit.*, p.98.

¹⁰⁹ *Ibid.*

comment les terres avaient été confisquées aux Tahitiens qui avaient perdu toutes les guerres

comment les terres avaient été distribuées aux glorieux combattants français

comment son père venu de son Limousin natal avait hérité de centaines d'hectares en récompense de sa bravoure (*Elles*, 156)

Dans cet extrait, la référence historique reste vague : « les guerres » sont évoquées d'une manière générique qui, d'une part laisse la place à toute interprétation possible, d'autre part semble convoquer un savoir connu de tous et toutes et qu'il n'est nul besoin de préciser, une mémoire collective évidente appartenant à l'histoire de chaque Tahitien·ne. Les traces de la colonisation de Tahiti apparaissent ici telles des indices textuels porteurs d'interrogations et d'interprétations¹¹⁰ : cette référence aux « guerres » indique-t-elle que le père du mari de Tatate s'est illustré dans une bataille particulière ou pendant la guerre de 1844-1847¹¹¹ qui suivit la mise en place du protectorat français ?

L'interprétation des indices va différer d'un·e lecteur·ice à l'autre (selon sa sensibilité, son histoire, son bagage culturel), posant les jalons d'une multiplicité de parcours interprétatifs possibles. Ils auront cependant tous en commun de constituer un « palier de contextualité textuel et intertextuel »¹¹², faisant passer le lecteur ou la lectrice du texte littéraire à l'Histoire du monde, du texte au contexte (contexte : du latin *contextus*, « assemblage, réunion » et *contexere*, « tisser ensemble, assembler »¹¹³), lui imposant de tisser des liens entre la fiction et le monde réel, entre son histoire personnelle et l'histoire universelle, entre ses émotions et celles des personnages.

Dans cet extrait, l'accent est mis par la narratrice sur l'hommage rendu à la mémoire du disparu dans son rôle de vaillant combattant de la Marine française, et ce sont ainsi les traces à la fois des raisons et des conséquences de son combat qui sont mises en lumière à travers les anaphores « comment son père » et « comment les terres », utilisées en début de ligne. Cette mise en page choisie par l'autrice souligne ici le moyen utilisé pour déposséder les Tahitiens

110 Définition de la trace héritée de l'enquête sur le paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg, comme citée précédemment.

111 La guerre franco-tahitienne de 1844 à 1847 fit suite à la mise en place du protectorat français sur les îles du Vent de l'archipel de la Société (royaume de Tahiti) et à la destitution par la France de la reine Pomare IV : le peuple polynésien entra en résistance et combattit les forces françaises à Tahiti.

112 RASTIER, F., *op. cit.*, p.142-143.

113 Contexte. *Dictionnaire de l'Académie française*, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C3832>. Consulté le 15 septembre 2024.

de leurs terres, comme un témoin viendrait clamer une vérité : « voici comment cela s'est passé ».

La « bravoure » du beau-père de Tatate, et des soldats français en général, et la manière dont ils ont été récompensés après la guerre franco-tahitienne par l'octroi de terres, sont dénoncées ici avec ironie et sarcasme. L'adjectif « glorieux » utilisé pour qualifier les soldats français qui ont dépossédé les Tahitiens de leurs terres témoigne à la fois de l'opinion de Tatate sur les compatriotes de son mari, qu'elle n'aimait pas mais qui lui convenait et qui l'avait toujours bien traitée, et de l'opinion de l'autrice, dans un geste de délégation de sa voix à son personnage.

La narratrice sous-entend également dans cet extrait que son beau-père, arrivé de « son Limousin natal », n'était pas natif de Tahiti et par conséquent n'avait, selon elle, aucun droit légitime sur les terres qui lui furent attribuées. Les traces des luttes des générations passées témoignent ainsi d'un héritage mémoriel transmis de génération en génération, dans lequel sont intimement entremêlées la grande et la petite histoire.

1.2 *Pina* : Des blessures profondes, qui peinent à cicatriser

Dans *Pina*, quatre pages du chapitre 14 (pages 102 à 105) sont consacrées à la guerre entre Français et Polynésiens à la fin du dix-neuvième siècle et à la dépossession des terres qui suivit. Auguste, le père de Pina, se remémore une part sombre de son histoire familiale, celle de son arrière-grand-père Matahi, chef de village et fervent opposant à la mise en place du protectorat français, mort en combattant les soldats français à Raiatea. Son illustre ancêtre est décrit en ces termes par la narratrice :

Un aïeul qui avait fait l'honneur ou la honte de la famille, ça dépend de l'endroit où on se place. De l'enfance à l'adolescence, il ne se passait pas une semaine, pas même un jour sans que le père d'Auguste n'invoque celui qui avait lutté jusqu'au bout. C'était dans les années 1880, ou un peu avant. Tahiti avait signé et était devenue française. Raiatea, comme quelques autres, ne voulait pas de ça, la France. (*Pina*, 102)

Si la période historique à laquelle la narratrice fait référence ici est plus précise que dans *Elles*, elle reste floue malgré tout, comme si les dates n'avaient pas réellement d'importance : « dans les années 1880, ou un peu avant ». Nous pouvons cependant en déduire que la guerre

mentionnée dans cet extrait est celle qui se déroula entre 1888 et 1897, période de résistance d'une partie de la population des îles de Taha'a et de Raiatea à la soumission militaire par l'occupant français¹¹⁴. Les habitants de l'île qui s'opposèrent aux colons français sont par ailleurs décrits quelques pages auparavant comme des « résistants », « ceux qui ont mis en garde, qui ont osé dire qu'on leur volait leurs terres, leur pays et qui se sont battus, jusqu'à la mort » (*Pina*, 99).

Dans ce paragraphe, la réduction de la France au pronom familier « ça » témoigne du dédain et du mépris de la population de Raiatea pour le pays colonisateur, et également de l'ironie utilisée par la narratrice quand elle évoque cette guerre. En effet, si l'aïeul d'Auguste « avait fait l'honneur ou la honte de la famille », c'est aussi parce que certains habitants de Raiatea, loin de résister à la colonisation, « souriaient bêtement, quémendant les faveurs de ces Blancs à casques d'une autre époque, celles des colonies idiotes et soumises. » (*Pina*, 99) Ainsi, l'utilisation de l'ironie, chez Titaua Peu comme chez Chantal Spitz, témoigne d'une volonté de mettre à distance l'histoire impérialiste écrite par les colons pour réécrire leur propre vision de l'histoire.

Chez Peu comme chez Spitz transparaît dans la narration une rancœur tenace dont on perçoit les traces plus de 150 ans après la colonisation : alors que le personnage de Ma, la mère de Pina, attend devant l'hôpital de Papeete, elle voit défiler des ambulances pleines d'« hommes ivres, presque morts, sales et sonnés, aux plaies béantes de rancœur, d'histoires de terres et de femmes volées » (*Pina*, 35), telles les traces indélébiles d'un héritage colonial douloureux dont les blessures peinent à cicatriser.

1.3 *Chappy* : Une histoire commune de dépossession des terres ancestrales

Dans *Chappy*, les traces de la mémoire collective de la colonisation de la Nouvelle-Zélande sont traitées dans une perspective et sur un ton différents, mais s'articulent également avec la mémoire individuelle des personnages. Ainsi dans le chapitre 5, le personnage Aki, grand-oncle du protagoniste, raconte en ces termes le vol des terres des Maoris par les colons anglais à l'époque de son grand-père et de son arrière-grand-père :

114 SAURA, Bruno. *Histoire et mémoire des temps coloniaux en Polynésie française*. Papeete, Au Vent des îles, 2015, p.194.

There was a time that I'd heard about when land was fought over and died for. Peacetime arrangement were negotiated on its behalf. There was a more recent time I'd heard of when land and people were thriving. During this time there was an abundance of crops, of work, of workers, of land, of produce and overseas markets, but all this was interrupted by wars and laws and the pen.

The 'pen' was how Grandfather described various signings – land taken away by the tyranny of the pen. The pen was a personality of fierce omnipotence, a greedy chief of might and potency.

It was the pen which made his father, grandfather of my mother, one of the only three lawful property owners of lands which in the lore of the people truly belonged to everyone – the life-blood of an expensive group of kin. [...]

For those of us who had been able to hold on to land, the dream was to amalgamate properties and give rights and lands back to all true inheritors, but it was a struggle. (*Chappy*, 52)

Dans cet extrait, la dépossession des terres n'est pas uniquement le résultat de guerres mais également de lois et de traités¹¹⁵. Aucune date ne vient perturber la fluidité du récit, et la période des guerres et des traités n'est pas précisée (« There was a time », « this time », « various signings »), mais l'emploi du verbe interrompre (« all this was interrupted by wars and laws and the pen ») signale une rupture dans l'histoire des Maoris : dans la mémoire du personnage, il y a clairement un avant et un après la signature des traités de dépossession des terres.

Aki rappelle ici que les Maoris sont les héritiers légitimes (« true inheritors ») des terres que les colons anglais s'approprièrent alors qu'ils n'en avaient aucun droit, comme le firent les colons français dans l'archipel de la Société. Nulle référence, cependant, à de sanglants combats et à la perte d'êtres chers : les mots du personnage mettent davantage en avant l'injustice commise par les colons par le truchement habile et déloyal de négociations, plutôt que la douleur et la violence des guerres. Ce sentiment d'injustice est renforcé par d'autres références ultérieures aux inégalités de traitement entre propriétaires terriens Maoris et

115 Le traité de Waitangi est considéré comme le document fondateur de la nation de Nouvelle-Zélande : ce traité fut signé en 1840 entre des représentants de la couronne britannique et des chefs maoris dans le but d'unifier les différents peuples de Nouvelle-Zélande. Le texte et ses différentes interprétations (dont une des causes principales reste la première traduction en maori) ont suscité de nombreuses controverses et malentendus, provoquant parfois des guerres entre colons et Maoris. (Source : *The Encyclopedia of New Zealand*, <https://teara.govt.nz/en/te-tiriti-o-waitangi-the-treaty-of-waitangi/print>, consulté le 6 février 2026.)

Pākehā (étrangers) : « *Pākehā farmers were able to obtain finance for developing their land, which enabled them to employ Māori who were not* » (*Chappy*, 90), « *It was impossible for Māori to obtain finance for home building, and it wasn't until the fifties that a scheme through the Department of Maori Affairs enabled Māori to secure house loans* » (*Chappy*, 143). Le parallèle entre les attributions des fermiers blancs (« *were able to obtain finance for developing their land* ») et celles des Maoris (« *who were not* ») met en lumière l'asymétrie entre les deux catégories et la proposition elliptique en fin de phrase se fait l'écho du manque, de la dépossession. L'emploi du mot « *scheme* », qui peut désigner en anglais britannique à la fois un programme, un plan gouvernemental, ou un procédé malhonnête (machinations, manigances), renforce le sentiment d'absence de confiance des Maoris face aux Anglais.

De plus, nous pouvons noter une différence de ton dans le traitement de cet événement de l'histoire du peuple maori par rapport aux deux romans des écrivaines francophones : si l'aspect ironique est présent dans la citation choisie, le ton est cependant plus humoristique que sarcastique ou rancunier, comme en témoigne l'utilisation d'un tiret pour ajouter le commentaire « *– land taken away by the tyranny of the pen* » et la personnification d'un objet du quotidien en apparence inoffensif, le stylo (« *pen* »). Le combat entre colons et Maoris apparaît comme profondément déséquilibré : les colons anglais se battent en effet avec une arme qui semble inconnue des autochtones, le stylo. Le passage fait référence à la « dictature du stylo », faisant de l'objet une synecdoque des contrats signés entre colons anglais et autochtones. Le stylo est personnifié, qualifié d'omnipotent, de cupide et puissant, tel un personnage métaphorique qui représenterait à lui-seul tous les colons qui s'approprièrent les terres néozélandaises. De plus, le stylo est aussi l'outil de l'écriture de l'histoire, histoire coloniale impériale dans laquelle les peuples autochtones furent oubliés.

Le personnage Aki mentionne également dans les chapitres 7, 21 et 27, le vol des terres appartenant aux autochtones dans les îles de l'archipel de Hawaï et rappelle l'impact profond de cette appropriation illégale des terres sur plusieurs générations de familles hawaïennes :

They were often from families who, a generation before, had been forced to leave their lands when large companies had come in and diverted water from their gardens to use their own ever-expanding cash crops. The native men had to leave most of their uplands and plantations and move shoreward, when they attempted to live on fish and coconuts and whatever they could grow. (*Chappy*, 66)

Sovereign man became destitute. People moved to cities. Those of us remaining lived on the front portions of our lands and kept our old ways as much as we could. But the land didn't belong to us anymore, we were told. It had been stolen from us because the sovereign man failed to pay taxes, we were told. We were told there were going to be roads and other people's grand houses. (*Chappy*, 202)

Dans ces deux extraits, dont les actions sont situées au milieu du vingtième siècle, le narrateur explique que les Maoris d'Hawaï ont été repoussés vers les côtes, vers les villes, ou en bordure de leur territoire ancestral, forcés de quitter leurs terres qui furent réquisitionnées pour y construire des entreprises, des routes ou des maisons de maîtres. À Hawaï comme en Nouvelle-Zélande, les Maoris sont restés impuissants face à des règles et des lois qui leur étaient étrangères, comme le paiement des impôts fonciers qui est cité en exemple. La répétition de l'expression à la voix passive « we were told » et l'utilisation de la parataxe dans le second extrait renforcent ce sentiment d'impuissance et d'inéluctabilité. Le narrateur établit un lien de solidarité entre la Nouvelle-Zélande et d'autres îles anglophones du triangle polynésien, lien qui s'appuie sur une histoire et une culture communes : « The old stories of Hawai'i were similar to that of my own country » (*Chappy*, 201).

1.4 Conclusions

Dans les trois romans, même si l'accent est mis sur l'histoire familiale individuelle de chaque personnage à travers le récit postmémoriel d'événements vécus par leurs ancêtres, nous constatons qu'elle reste intrinsèquement liée à l'histoire collective du peuple et de la terre. Si, comme l'écrit Sylvie André, la littérature francophone contemporaine de la région Pacifique explique « comment la signification de l'histoire s'est organisée à l'occasion d'événements traumatiques, conquise sur l'incompréhension et le silence »¹¹⁶, nous pouvons remarquer le même phénomène chez l'autrice anglophone Patricia Grace, dans les romans de laquelle l'histoire maorie s'organise également autour d'événements traumatiques, comme la Seconde Guerre mondiale.

Les trois autrices insistent sur la différence de perspective entre une histoire impérialiste, dans laquelle l'appropriation des terres est décrite comme un butin, une récompense, suite à une guerre victorieuse, ou le résultat de négociations commerciales, et les histoires du point

¹¹⁶ ANDRÉ, S., *op. cit.* [en ligne].

de vue des peuples autochtones, qui font état du vol et de la spoliation de terres ancestrales qui leur revenaient de droit, aussi appelées les « histoires d'en bas » (« stories from below »), pour reprendre l'expression de Neil Lazarus¹¹⁷.

Ainsi, si les traces de la colonisation sont traitées sur un ton différent en Polynésie française et en Nouvelle-Zélande, elles ont en commun dans les trois romans leur persistance dans le temps, le fait qu'elles n'appartiennent pas au passé mais que les injustices perdurent tant dans les sociétés polynésiennes contemporaines que dans les histoires individuelles.

II. « Mémoires individuelles gardiennes de la mémoire collective »¹¹⁸

L'écriture mémorielle dans les trois ouvrages du corpus ne concerne pas uniquement un passé lointain mais fait régulièrement référence à des événements plus récents, qui se déroulèrent au cours du vingtième siècle, auxquels les autrices ou des membres de leur famille furent directement confrontés. Elle met en œuvre dans le récit des « [m]émoires individuelles gardiennes de la mémoire collective », pour reprendre les mots de Chantal Spitz¹¹⁹.

En effet dans les trois romans s'entrecroisent des traces mémorielles liées à la fois à des violences coloniales passées, transmises de génération en génération, et à des violences coloniales contemporaines, comme la Seconde Guerre mondiale et les essais nucléaires français dans le Pacifique, mais aussi la ségrégation parfois subie par les peuples autochtones colonisés.

117 LAZARUS, Neil. *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

118 SPITZ, C., *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p.95.

119 Ibid.

2.1 Traces mémorielles contemporaines de la ségrégation et du racisme

À travers des tranches de vie de personnages transparaissent ainsi le racisme et la ségrégation à l'école à Tahiti et dans certains lieux publics en Nouvelle-Zélande, au cours du vingtième siècle.

Dans *Chappy*, lorsqu'Oriwia se rend au cinéma à Auckland avec sa sœur, elle expérimente la ségrégation raciale, illégale mais cependant très répandue en Nouvelle-Zélande jusque dans les années 1960 :

We went inside to purchase tickets, asking for seats downstairs in the mid-section just as we often did in our little theatre at home.

'Gallery only,' the boxed ticket seller said.

I didn't understand at first. There were patrons already making their way in through the downstairs entrance.

But Moana-Rose knew. She'd heard of this. She was standing behind me speaking our language. We only ever spoke our language at home, not in public places, but now she was whispering in my neck that this must be one of those segregated theatres where Māori were barred from downstairs seating. (*Chappy*, 171-172)

L'épisode relaté ici n'est pas sans rappeler la ségrégation raciale pratiquée dans d'autres pays colonisés à la même époque, comme par exemple dans les salles de cinéma australiennes et étatsuniennes. Il met également en lumière une différence de traitement à l'égard des Maoris dans les petites villes, comme celle d'où vient Oriwia, et dans les grandes villes, comme Auckland, où des lieux publics appliquaient en toute impunité leurs propres règles discriminatoires. La narratrice met volontairement une distance entre ces endroits, qui lui sont étrangers et qu'elle nomme avec dédain (« *one of those segregated theatres* »), et son monde à elle, familier et rassurant (« *our little theatre at home* »). Sa surprise et son incompréhension lorsqu'on lui intime d'aller au balcon alors même qu'elle voit des clients se diriger vers la salle principale, sont exprimées par l'emploi de phrases courtes, percutantes : « I didn't understand at first. », « But Moana-Rose knew. She'd heard of this. » Le lecteur ou la lectrice est d'abord laissé·e dans l'incertitude, car il ou elle ne comprend pas non plus, avant d'avoir l'explication de Moana-Rose, explication murmurée, comme inavouable. La manière dont l'employée du cinéma s'adresse à Oriwia et Moana-Rose traduit la condescendance et le mépris avec lesquels les Maoris pouvaient être traités à l'époque : elle ne prend pas la peine

de faire une phrase complète ni d'utiliser de formule de politesse mais se contente de deux mots, « Gallery only », qui sonnent comme un ordre, une sentence sans appel.

Dans les romans de Titaua Peu et Chantal Spitz, les traces mémorielles de la ségrégation et du racisme dont les personnages font l'expérience sont également inscrites dans des lieux de vie collective, des lieux où se rencontrent différentes populations : dans les salles de classe et dans la cour de l'école.

Pina décrit ainsi avec ses mots d'enfant sa salle de classe, dans laquelle les élèves sont rangés par couleurs (couleur de cheveux et couleur de peau) :

Alors, la salle de classe, elle ressemble à ça : devant, il y a les élèves qui ont les cheveux blonds. Au milieu, on trouve des cheveux noirs, mais ce sont ceux des petits Chinois. Puis, au fond, d'ailleurs ça m'arrange, il y a nous, les « petits » d'ici. On est tous du même quartier. On n'est ni des Chinois, ni un peu clairs. Au contraire, on est tous très marron foncé. (*Pina*, 169)

Cette disposition de la classe fait écho aux idées développées par les philosophes des Lumières au dix-huitième siècle, définissant les peuples européens comme civilisés et supérieurs aux peuples dits « sauvages », c'est-à-dire non civilisés et considérés comme inférieurs. Les « élèves qui ont les cheveux blonds », à la peau claire, européens ou descendants d'Européens, sont assis au premier rang comme pour marquer leur supériorité, tandis que les enfants polynésiens autochtones sont relégués au fond de la classe. Si la narratrice, alors âgée de neuf ans, ne saisit probablement pas les implications idéologiques de cette disposition de classe, elles sont tout à fait évidentes pour le lecteur ou la lectrice. L'autrice, Titaua Peu, choisit de dénoncer cette ségrégation officieuse et pernicieuse à travers les mots d'enfant du personnage principal du roman : l'injustice de la situation ainsi énoncée par une voix synonyme de candeur et de sincérité n'en apparaît que plus flagrante et condamnable. Les guillemets qu'emploie l'autrice autour du qualificatif « petit » vient le mettre à distance : affectueux de prime abord, il fait écho à ces formules condescendantes, telles « le brave petit » dont on use pour désigner un enfant maladroit ou peu intelligent. Ainsi utilisé, l'adjectif renvoie à ce « bon sauvage », inoffensif et insignifiant, dont on ne tirera pas grand-chose et qui mérite, de fait, d'être en fond de classe.

Loin des mots d'enfant de Pina, les mots de la narratrice Victoria dans *Elles* sont durs, des mots d'adulte, lorsqu'elle se remémore des souvenirs de sa première école primaire et fait notamment référence à l'interdiction de parler le tahitien à l'école :

en ces temps-là circulait ce caillou
brûlant les mains de qui le recevait et bandait son esprit dans l'urgente urgence de s'en débarrasser
caillou-symbole du terrorisme colonial de l'oppression fondamentale de la faute suprême du péché capital
s'exprimer en tahitien
qui devait s'expier en humiliation publique
faire le tour de la cour coiffé d'un bonnet d'âne cousu dans du *faraoti*
ramasser un nombre donné de '*auteraa* ou arracher un nombre donné de *piripiri*¹²⁰
(*Elles*, 89)

La narratrice emploie des mots accusateurs et radicaux, comme « terrorisme colonial » et « oppression fondamentale », et emprunte au lexique de la religion chrétienne. Le colonialisme, et la conversion à la religion chrétienne qui l'a accompagné, s'invitent dans les cours d'école, où parler tahitien relève du « péché » qu'il faut « expier ». Ce passage fait référence à une technique¹²¹ utilisée dans de nombreuses écoles pour interdire aux élèves de parler leur langue maternelle : l'élève qui parlait tahitien recevait un caillou ou un coquillage, un symbole qui passait de main en main, et l'élève en possession du symbole en fin de journée était puni. Le symbole brûle les mains de l'élève et développe une « urgente urgence de s'en débarrasser » : l'emploi de l'adjectif épithète « urgent » avec le nom « urgence » rend l'envie d'échapper à la punition presque insoutenable. Cette technique était utilisée dans d'autres écoles françaises où la langue française était imposée et la langue régionale interdite, comme en Bretagne¹²² ou en Alsace¹²³ par exemple.

120 Le *faraoti* est un tissu tahitien, le *auteraa* un badamier (espèce d'arbre tropical), et le *piripiri* une plante dont les graines épineuses s'attachent aux vêtements.

121 L'utilisation du « symbole » dans les écoles du territoire français est décrite dans la thèse de Rozenn Milin. *Du sabot au crâne de singe : histoire, modalités et conséquences de l'imposition d'une langue dominante : Bretagne, Sénégal et autres territoires*, soutenue à l'Université Rennes 2 le 29 septembre 2022.

Concernant l'île de Tahiti, de nombreux témoignages de Tahitiens et Tahitiennes peuvent être lus sur la page Facebook de Heitamaki Here, « Mon Fenua Ma Culture », dans une publication du 22 septembre 2022, à l'adresse suivante : <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5665636406825864&set=madame-madame-il-a-parl%C3%A9-en-tahitienle-coquillage-c%C3%A9tait-pour-dire-que-j%C3%A9tais-pu>

122 MILIN, R., *op. cit.*, p.149.

123 MILIN, R., *op. cit.*, p.150.

Le « caillou-symbole » de l'école de Victoria, de même que la disposition des élèves dans la classe de Pina, renvoie une image d'élèves tahitiens dévalorisés et humiliés, comme l'exprime cette citation, quelques lignes plus loin : « Celui qui parlait tahitien était voué à hanter les noirceurs des cerveaux sombres à finir balayeur de rues agriculteur ou pêcheur sous-homme en quelque sorte » (*Elles*, 89). La noirceur et l'obscurité auxquelles semblent voués les élèves tahitiens s'opposent à la lumière, aux Lumières, comme l'enfer s'oppose au paradis.

Chantal Spitz, née en 1954 à Tahiti, est allée à l'école à l'époque où le tahitien était interdit, et les souvenirs d'enfance de Victoria, le personnage principal de *Elles*, résonnent comme des bribes d'écriture autobiographique, des fragments d'écriture de soi, manifestations d'une expérience individuelle qui entre en résonance avec l'expérience collective vécue par de nombreux Tahitiens et Tahitiennes. Chantal Spitz le confie lors d'une interview pour *Pacific Pirates Média* en 2022 : « C'est un roman qui fait une grande part aux souvenirs. [...] J'y ai mêlé mes souvenirs à ceux de mes merveilleux compagnons d'une enfance où les enfants étaient libres dans une communauté qui prenaient soin des siens. »¹²⁴

Les personnages de Pina, de Victoria et d'Oriwia font toutes l'expérience de la ségrégation et du racisme dans des lieux publics, au sein de la collectivité, de la société, et les mémoires ainsi consignées deviennent des témoignages indélébiles des conséquences de la colonisation à leur époque.

2.2 Impact de la Seconde Guerre mondiale sur les populations polynésiennes

L'implication de la Polynésie française et de la Nouvelle-Zélande dans les guerres mondiales du vingtième siècle, du fait de leur statut de colonies de puissances européennes, constituent d'autres traces mémorielles disséminées dans les récits de *Elles* et de *Chappy*.

Par la voix d'Ama, dans *Elles*, est rapporté l'impact des deux guerres mondiales sur la famille de Victoria :

124 BENNEL, Patricia. « Chantal T. Spitz : une autrice tahitienne qui bouscule les lignes du langage », *Pacific Pirates Média*, section Culture, 1 août 2022, <https://www.pacific-pirates-media.com/chantal-t-spitz-une-autrice-tahitienne-qui-bouscule-les-lignes-du-langage/>. Consulté le 15 décembre 2025.

– On avait peur des boches c’était comme des croque-mitaines on ne savait pas vraiment mais on racontait qu’ils étaient féroces qu’ils tuaient les femmes et les enfants. Oh oui on avait peur des boches ils ont bombardé Pape’ete quand j’avais onze ans c’était la première guerre mondiale

ils sont revenus quand ta maman avait ton âge on a creusé des tranchées dans la cour de l’école on s’exerçait à se cacher au fond

les Américains étaient à Bora Bora on ne comprenait pas vraiment

ils avaient dit que la première c’était la der des der et ils recommençaient

tu sais nous on nous demande jamais rien ils font comme ils veulent et on doit exécuter.

Un jour on a enfermé ton grand-père Rudi avec d’autres à Motu Uta¹²⁵

ils disaient qu’ils étaient boches mais nous on savait que ton grand-père c’est un

Tahitien mais le gouvernement français l’a mis quand même en prison quelques jours les boches c’était les mauvais Allemands de Hitler qui avait déclaré la guerre

Tihoni est parti les combattre et défendre la France

il est revenu mais c’est plus le même homme. (*Elles*, 239)

Dans cet extrait se trouvent, pêle-mêle, des références à la Première Guerre mondiale et au bombardement de Papeete le 22 septembre 1914, à la Seconde Guerre mondiale et à l’installation d’une base arrière de l’armée américaine à Bora Bora en 1942, et aux jeunes Polynésien·es qui furent envoyés combattre en Europe et qui en revinrent changés, traumatisés. Les affaires du gouvernement français, et notamment la participation de la France à des conflits situés de l’autre côté de la planète, semblent incohérentes et incompréhensibles pour la grand-mère de Victoria (« on ne savait pas vraiment », « on ne comprenait pas vraiment »). Les Tahitien·es sont ancrés dans leur environnement, entouré·es des personnes qui leur sont proches (« nous on savait »), loin des préoccupations de la France. Ama met de la distance entre elle et les siens, « nous », et les autres, « ils » – fussent-ils Français, Américains ou Allemands. Le fait que les Allemands soient comparés à des « croque-mitaines », monstres fantastiques, créatures mythologiques, qui n’appartiennent pas à la réalité de la jeune Terautahi, amplifie cette sensation d’irréel dès le début de son intervention. Quand la grand-mère de Victoria parle des deux guerres mondiales, son discours reste empreint d’une certaine naïveté, comme en témoigne l’emploi de l’adjectif « mauvais » dans « les mauvais Allemands de Hitler », et l’utilisation de mots et d’expressions du langage populaire français (« les

125 Motu Uta est un îlot situé à l’entrée de la rade de Papeete qui servit de prison pendant les deux guerres mondiales (Source : Tahiti Héritage, <https://www.tahitiheritage.pf/motu-uta/>, consulté le 26 avril 2026).

boches », « la der des der »), qui semblent n'avoir aucun sens pour elle. Elle avoue, malgré son âge avancé et son expérience de la vie, son impuissance et son incompréhension face aux situations absurdes auxquelles les Tahitien·nes furent confronté·es : « tu sais nous on nous demande jamais rien ils font comme ils veulent et on doit exécuter ». L'utilisation du présent dans cette phrase implique que rien n'a changé depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

L'évocation par le personnage de la grand-mère de Victoria de l'arrestation de son père pour la simple raison qu'il portait un patronyme à consonance allemande (« Strausser ») pendant la Seconde Guerre mondiale, fait écho à l'arrestation du personnage éponyme de *Chappy* en raison de ses origines japonaises et de son apparence physique.

Dans *Chappy*, l'autrice insère dans le récit des références à la guerre sino-japonaise des années 1930 (*Chappy*, 93) et à la Seconde Guerre mondiale dans le Pacifique (« I was in Pearl Harbor the morning of the bombing », *Chappy*, 111). Lorsque les narrateur·ices évoquent la Seconde Guerre mondiale, ils mettent en avant les conséquences sur la population, et notamment sur les jeunes envoyés au combat : « young New Zealanders were away spilling their blood on foreign soil » (*Chappy*, 108), « I knew of men, now at home in New Zealand, ex-prisoners of Japan, who had lost their minds because of the treatment they'd received. » (*Chappy*, 151). Les narrateur·ices évoquent des jeunes et des hommes néo-zélandais, Maoris et Européens confondus, et il n'est pas fait mention ni de leur origine ni de leur couleur de peau. Ces références font écho à un autre roman écrit précédemment par Patricia Grace, *Tu*, traduit en français en 2010 sous le titre *Le Bataillon māori*, qui a pour cadre la Seconde Guerre mondiale.

Les grandes guerres du vingtième siècle laissent ainsi dans leur sillon des jeunes hommes traumatisés, partis combattre pour l'(ex)empire colonial, loin des leurs et de leur pays. L'écriture mémorielle, à travers des indices pointant vers le sort de ces jeunes soldats et les conséquences de ces guerres sur les familles polynésiennes, devient la « gardienne de la mémoire collective », pour reprendre les mots de Chantal Spitz¹²⁶, et empêche qu'ils ne sombrent dans l'oubli.

126 SPITZ, C., *L'Île des rêves écrasés*, op. cit., p.95.

2.3 En Polynésie française : le traumatisme des essais nucléaires

Enfin, chez Titaua Peu et Chantal Spitz, l'écriture mémorielle rompt le silence et sort de l'oubli les essais nucléaires français en Polynésie française et leurs conséquences sur la population. En effet, sur une période de trente ans, entre 1966 et 1996, l'État français effectua 193 essais nucléaires en Polynésie française sur les atolls de Moruroa et Fangataufa, dans l'archipel des Tuamotu. 187 essais furent d'abord réalisés de 1966 à 1991, avant l'annonce du moratoire par le président François Mitterrand le 8 avril 1992, puis six supplémentaires en 1995 et 1996, après la décision de la reprise des essais par le président Jacques Chirac le 13 juin 1995.

Les essais nucléaires français sont au cœur du premier roman de Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés*, et constituent une thématique mémorielle récurrente dans les romans de l'autrice tahitienne. Ils s'invitent dans le récit de *Elles* dès le second chapitre, dans les mots de Victoria au sujet de la mort de sa mère :

Elle est morte alors qu'elle avait toute une vie à encore colorer de sa beauté
comme de plus en plus de femmes et d'hommes de chez nous
le corps rongé grignoté à son insu par un cancer du sein à une époque où s'étaient sur
les murs les posters colorés des champignons atomiques français rayonnant toutes
nos morts (*Elles*, 25)

Il est difficile de ne pas lire ici, à travers les mots de Victoria, l'opinion de Chantal Spitz sur les essais nucléaires français. L'autrice, par la voix de son personnage, choisit ici de nommer les choses et les événements, sans détour et sans tabou, les faisant de ce fait exister : « Elle est morte », « cancer du sein », « champignons atomiques français ». Dans ce passage tout en contrastes, les couleurs et la beauté de la vie s'opposent à la mort, à la maladie et à la bombe. La description des « posters colorés des champignons atomiques » tient alors de l'oxymore car elle évoque les belles images utilisées pour cacher la sombre réalité de la bombe et de ses conséquences, dont la population tahitienne n'était pas informée et n'avait pas conscience (« à son insu ») et qui, avec le temps, touchent « de plus en plus de femmes et d'hommes de chez nous » en Polynésie française.

Dans *Pina*, la bombe est constamment présente en arrière-plan dans le récit, se rappelant sans cesse à la fois aux personnages et aux lecteur·ices, inoubliable et indissociable de l'histoire de Tahiti et des personnages du roman. Pina, par exemple, se souvient de son oncle

Teanuanua parti travailler à Morurua : « Le mari de tatie [...] avait commencé à travailler à l'âge de quinze ans, sur l'atoll de Morurua. Quand l'État a décidé qu'il était suffisamment riche de savoirs pour arrêter pour de bon les essais nucléaires, Teanuanua a pris sa retraite. » (*Pina*, 53) Elle dresse également, dans l'épilogue, en quelques phrases simples, courtes et percutantes, un bilan amer de l'expérimentation nucléaire en Polynésie française : « La bombe avait été la manne. La bombe n'existait plus. La France n'avait plus aucune dette envers la Polynésie, si tant est qu'elle n'en eût jamais... » (*Pina*, 361). John, dans un moment de solitude et de fragilité, se remémore son passé d'activiste anti-nucléaire : « D'un coup, comme ça, il se mit à penser à son passé. Celui de militant, anti-nucléaire, anti-colonialiste. » (*Pina*, 231), « Il y avait la bombe contre laquelle ils gueulaient, puis la bombe a disparu. » (*Pina*, 232). Michel commente les événements tragiques qui secouent Tahiti suite à l'annonce de la reprise des essais nucléaires par le président français : « Ils auront raison de brûler le seul aéroport international de leur île. » (*Pina*, 291-292) – commentaire prophétique qui fait référence aux émeutes qui éclatèrent à l'aéroport de Papeete le 6 septembre 1995¹²⁷.

L'atoll de Moruroa, dans les mots de Pina narratrice, devient « l'atoll du grand secret » (*Pina*, 53), témoignant ainsi du silence et des non-dits qui entouraient les essais nucléaires et le centre d'expérimentations de « la Grande Muette », surnom de l'armée française¹²⁸, utilisé dans le premier roman de Titaua Peu (*Mutismes*, 137). Pina n'est plus seulement gardienne de la mémoire, mais se fait révélatrice d'une parole jusqu'alors tue, restée secrète. Et dans les mots d'Auguste, « le Français », par une métaphore synecdochique, devient le cancer provoqué par la bombe nucléaire :

[...] l'Autre, qui n'était plus seulement colon, fossoyeur de passé, voleur d'histoire, l'Autre qui était devenu à ses yeux le mal absolu, l'engeance. Par la culture qu'il avait « imposée », par les habitudes qu'il avait importées, le Français, ce n'était rien de plus qu'une tumeur, puis un cancer, parce qu'il avait détruit une vie autrefois saine. (*Pina*, 190)

127 Suite à l'annonce de la reprise des essais nucléaires en Polynésie française par le président français Jacques Chirac, mettant ainsi fin à quatre années de moratoire, des émeutes importantes éclatèrent à Papeete le 6 septembre 1995, en centre-ville et à l'aéroport de Faa'a, qui fut partiellement incendié. Le reportage sur le sujet réalisé par le journal télévisé de 13h de la chaîne France 2 du 7 septembre 1995 est disponible dans les archives de l'INA (Institut national de l'audiovisuel) :

<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cab95047764/affrontements-a-papeete>

128 Moruroa était communément appelée l'atoll ou l'île du « grand secret » (comme par exemple dans l'ouvrage *Les Atolls de l'Atome*, de Bernard Dumortier, pp.6 et 15) et l'armée française « la Grande Muette » (comme par exemple dans l'ouvrage *Fangataufa, Mururoa, État des lieux des sites d'expérimentations nucléaires français*, du journaliste Daniel Pardon, p.9). L'atoll de Moruroa est parfois orthographié « Mururoa » en français.

Le Français, désigné ici par le terme « l'Autre » avec un A majuscule, représente symboliquement tous les Français et Françaises venus s'installer en Polynésie française avec leurs « habitudes » et leur « culture », mais aussi l'administration et le gouvernement français, responsables de l'installation du CEP et des essais nucléaires, et par conséquent tenus pour responsables des cancers et autres maladies radio-induites. Le lexique employé ici pour critiquer les colons emprunte au vernaculaire de la religion chrétienne. En effet, « le mal absolu » est un terme habituellement utilisé pour désigner le diable. Le colon français, dont la liste de qualificatifs (« fossoyeur de passé, voleur d'histoire ») est particulièrement accusatrice, n'est pas seulement porteur de destruction, il est maléfique.

Ainsi chez Titaua Peu comme chez Chantal Spitz, les traces des essais nucléaires s'invitent dans le quotidien et les trajectoires des personnages telles des blessures à vif, des souvenirs tantôt amers tantôt douloureux, chargés de colère et de rancœur.

3.4 Conclusions

L'écriture mémorielle qui sous-tend le récit dans les trois romans se fait intime, plus proche du quotidien des personnages, et plus proche aussi des expériences de vie des autrices. Elle essaime, à travers des témoignages très personnels qui viennent brouiller la frontière entre fiction et réalité, des traces indélébiles de la colonisation sur les populations colonisées. Chez les autrices tahitiennes en particulier, l'écriture mémorielle et postmémorielle explore, pour reprendre les mots de l'universitaire Carole Atem, « les représentations traumatiques d'une autochtonie polynésienne meurtrie dans ses dimensions individuelle et collective »¹²⁹.

129 ATEM, Carole. « Écritures de la transe dans la littérature francophone autodiégétique de la Polynésie française au XXI^e siècle : entre expression de l'autochtonie et revenance traumatique ». *Recherches Francophones, Vol. 3 No. 1 : Autochtonies et espaces francophones*, 2024, pp. 84-108.

III. Écrire la mémoire pour réparer les injustices de l'Histoire

Cette écriture des traces de la colonisation est donc, avant tout, une écriture de la (post)mémoire, fût-elle individuelle ou collective, ancrée dans le présent ou dans le passé. Les trois autrices se réapproprient le récit de leur propre histoire, trop longtemps tue et passée sous silence, et bousculent, par leur posture même d'écrivaines, les « préjugés impérialo-centristes »¹³⁰ et les stéréotypes coloniaux au cœur de la littérature, anglophone et francophone, sur les îles polynésiennes des dix-huitième et dix-neuvième siècles.

Elles mettent enfin en mots une « mémoire empêchée », pour reprendre le concept de Paul Ricœur¹³¹, une mémoire blessée ou malade dont elles tentent de restaurer les mémoires perdues ou bloquées, une mémoire occultée et manipulée par des discours – ou par une absence de discours – officiels.

3.1 *Elles* : Exhumation et matérialisation des mémoires

Le roman de Chantal Spitz, *Elles*, est par essence le roman de la mémoire. Il commence, en effet, par la phrase : « Longtemps mes mémoires sont restées vierges ». Cette phrase est répétée avec emphase trois fois, entre chaque paragraphe, dans les deux premières pages du roman (*Elles*, 11-12), mettant ainsi la mémoire au cœur de la narration.

L'intention de la narratrice, Victoria, est d'« amnésier [ses] bouts d'histoires pour les refonder en une fiction polie » (*Elles*, 13). La création d'un verbe (« amnésier ») à partir du substantif « amnésie », par définition l'antonyme de la mémoire, transforme la mémoire en acte : la mémoire devient un processus, une action volontaire de la part de la narratrice. Mais l'acte « d'amnésier [des] bouts d'histoire pour les refonder en une fiction » pose la question de la volonté de la narratrice : souhaite-t-elle se souvenir ou oublier ? Il pose également la question de la crédibilité de la narratrice : que choisit-elle de nous dire et de nous cacher ? Pourquoi polir ou lisser la fiction plutôt que de la livrer brute à ses lecteurs et lectrices ? La « fiction polie » proposée par Victoria résonne avec les fictions, récits et témoignages

130 ASHCROFT, Bill *et al.*, *op. cit.*, p.14.

131 RICŒUR, P., *op. cit.*, p.83.

longtemps écrits sur Tahiti, qui choisissaient de ne montrer qu'une partie de la Polynésie, la partie fantasmée par les colons, loin des réalités des Tahitiens et Tahitiennes.

Tatate, une des grand-tantes de Victoria, évoque le silence qui longtemps entoura les histoires du peuple tahitien colonisé en parlant d'« omissions », de « négligences » et d'« oublis d'histoire » :

Nous vivions dans un silence noir [...]

un silence raide qui poissait notre quotidien dans des omissions de mémoire des négligences de destinée des oublis d'histoire (*Elles*, 153)

L'adjectif « raide » et le verbe « poisser » matérialisent le silence, lui donnent une dimension physique, concrète. Ainsi matérialisé, il devient impossible à ignorer.

3.2 *Pina* : « des mots sur des maux »¹³²

Cette volonté d'écrire la mémoire, de briser le silence et de donner voix aux oubliés de l'Histoire ponctue également le récit à plusieurs reprises dans *Pina*. John évoque ainsi, à propos de la Polynésie française post-essais nucléaires, un « putain de silence » (*Pina*, 232) dans lequel semble être plongé un peuple polynésien privé de son histoire, de sa culture et de ses mots.

La narratrice de *Pina* reconnaît que ses souvenirs peuvent être subjectifs, sélectifs, partiels, et met en doute la fiabilité de sa propre mémoire : « Les souvenirs, par essence, ont quelque chose de vague, d'informel, que le présent choisit de changer, en fonction de l'état actuel de celui qui se souvient. » (*Pina*, 110) Elle choisit, comme chez Chantal Spitz, les mémoires qu'elle livre aux lecteurs et lectrices, et les souvenirs qu'elle décide d'« amnésier ». La versatilité de la mémoire était par ailleurs déjà évoquée par la narratrice dans son premier roman : « Je crois que la mémoire choisit de garder ce qu'elle veut. » (*Mutismes*, 142)

Mais l'important, l'urgence même chez Titaua Peu, n'est pas ce dont la mémoire choisit de se souvenir, mais de mettre les souvenirs en mots, d'écrire sa propre version de l'histoire : « je tente, par amour, de reconstruire une histoire, des histoires de personnes. Que je ne connais pas tellement moi-même mais dont la singularité, les blessures aussi – l'une ne venant pas des autres ? – me paraissent urgentes à dire. Ne serait-ce que pour replacer certaines choses dans

¹³² Expression utilisée par Titaua Peu lors de la séance de dédicace de la réédition de son premier roman, *Mutismes*, à l'espace culture et loisirs Odyssey de Papeete, le 24 avril 2021.

leur contexte » (*Pina*, 295-296). Ici les blessures et les histoires individuelles, dans leur singularité, sont autant de pierres qui permettent de construire une histoire, l'histoire du peuple de Polynésie française, qui s'inscrit elle-même dans le contexte historique plus large de l'Histoire avec un H majuscule. Titaua Peu le dit elle-même : elle n'est pas historienne, elle est mue par un désir de « donner la parole à ceux qui n'ont pas pu raconter leur histoire, notre histoire »¹³³, de « raconter une autre Polynésie, qu'on voit très rarement, celle qui est sans parole. »¹³⁴

3.3 *Chappy* : Situer la voix maorie dans la société néo-zélandaise contemporaine

Patricia Grace, par sa posture même d'écrivaine, vient elle-aussi mettre à mal les stéréotypes coloniaux sur les Maoris et raconter sa propre version de l'histoire de son pays.

Les premières références au peuple maori de Nouvelle-Zélande apparaissent dans les journaux, lettres et récits des navigateurs et des premiers colons anglais. Dans ces récits les Maoris étaient dépeints parfois comme des guerriers belliqueux, comme dans les journaux du capitaine James Cook lors de son premier voyage dans l'océan Pacifique en 1769¹³⁵, ou comme une espèce en voie de disparition, appartenant déjà au passé (« almost a thing of the past »), dans le récit de Samuel Butler en 1863¹³⁶. Chez un autre colon, Frederick Edward Maning¹³⁷, ils sont décrits avec le paternalisme et la condescendance du colonisateur se sentant investi d'une mission divine et salvatrice, chargé d'apporter la bonne parole et la civilisation aux populations autochtones. Il était en effet répandu dans la littérature anglaise

133 Rencontre « Itinéraire d'une plume polynésienne incisive avec Titaua Peu » au Paepae A Hiro de la Maison de la Culture de Tahiti - Te Fare Tauhiti Nui, le 21 novembre 2021.

134 *TITAUA PEU – Pina*. Entretien téléchargé par Au Vent des îles sur leur chaîne YouTube le 22 février 2017. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=yYIZ_N30Yro Consulté le 21 novembre 2021.

135 COOK, James. *The Journals*. London, Penguin Books, 2003.

136 Samuel BUTLER, dans son récit *A First Year in Canterbury Settlement* écrit en 1863 (*op. cit.*), en qualifiant ainsi les autochtones de « thing » et non de « people », montre à quel point ils n'étaient pas considérés comme des êtres humains à part entière.

137 MANING, F., *op. cit.* « I think one can see all through the chequered course of our Maori policy an earnest desire to treat the native as a man and a brother; to give him the status of a civilized man whenever it was possible to do so; and when not possible to consider and make due allowance for the fact of his being uncivilized, and to guide and lead him towards civilization by just and generous treatment, and appeals to his moral and intellectual faculties. » (Ma traduction : « Je pense que l'on peut percevoir, à travers les hauts et les bas de notre politique envers les Maoris, un désir sincère de traiter l'autochtone comme un homme et un frère ; de lui accorder le statut d'homme civilisé chaque fois que cela était possible ; et, lorsque cela n'était pas possible, de prendre en compte son caractère non civilisé et de faire preuve de tolérance, et de le guider et lui montrer la voie vers la civilisation par un traitement juste et généreux, et en faisant appel à ses facultés morales et intellectuelles. »)

du dix-huitième siècle de réduire les Maoris à des objets de curiosité, plutôt que de les traiter en êtres humains accomplis. Ces stéréotypes coloniaux trahissaient une foi inébranlable en la supériorité de la civilisation européenne, qui a influencé le discours colonial, la littérature et les arts jusque dans la première moitié du vingtième siècle.

L'imposition de la langue anglaise aux enfants autochtones à l'école en Nouvelle-Zélande est une des conséquences de la colonisation. Cette réalité transparaît à travers le témoignage d'Aki dans *Chappy*, qui déplore le fait qu'Oriwia n'ait pas appris sa langue maternelle à l'école :

Although Oriwia could easily translate spoken Māori into English and write it down, she was unable to write the letters in her first language. She hadn't been schooled in it. None of us had. We had never seen the written form of our language. (*Chappy*, 174)

Il s'agit plus ici d'une constatation que d'une dénonciation : la sémantique ne fait ressentir ni violence ni rancœur, mais plutôt un état de fait, inéluctable et irrémédiable. La liste des négations utilisées dans chaque phrase (« unable », « hadn't been schooled », « None of us », « had never seen ») illustre la négation de la langue maternelle des personnages, le *reo Māori*. L'autrice, par son geste d'écriture, vient partiellement réparer cette injustice : elle met son histoire en mots, mais en mots anglais, comme son personnage Oriwia. Seuls quelques mots en maori viennent ça et là ponctuer le discours.

Patricia Grace ne prétend pas écrire des textes politiques ou didactiques, elle souhaite avant tout donner une voix aux histoires de son peuple : « I think my writing does have an agenda though, except that the issues brought up are really everyday life things for a lot of Maori people. »¹³⁸ En effet, dans une interview qu'elle accordait à Paloma Fresno-Calleja en 2003, elle estimait que la littérature néo-zélandaise ne reflétait pas les différentes facettes de la société multiculturelle de Nouvelle-Zélande, et qu'il fallait donc encourager les différentes voix du pays à s'exprimer et à se faire entendre : « our literature is not whole, it is not showing who we are in this country. »¹³⁹ Patricia Grace, à la différence des deux autrices tahitiennes, fait le choix de se concentrer sur le présent d'une société néo-zélandaise diverse, reflet de son histoire, plutôt que sur les heurts et les différends du passé.

138 FRESNO-CALLEJA, P., GRACE, P., *op. cit.*, pp.109-120. « Je pense que s'il y a une intention dans ce que j'écris, en fin de compte, c'est celle de soulever des questions qui concernent la vie quotidienne de nombreux Maoris. » (ma traduction)

139 *Ibid.* « Notre littérature est incomplète, elle ne reflète pas qui nous sommes dans ce pays. » (ma traduction)

3.4 Conclusions

L'écriture de la mémoire chez Patricia Grace, Titaua Peu et Chantal Spitz constitue ainsi un geste de réappropriation et de reconfiguration du récit historique. Que ce soit pour réparer les injustices du passé, comme Chantal Spitz et Titaua Peu, ou écrire une histoire contemporaine plus juste, comme Patricia Grace, l'écriture mémorielle de ces trois autrices polynésiennes vient mettre en mots des silences, de non-dits, des oublis. La mémoire, telle qu'elle se déploie dans leurs œuvres, apparaît dès lors moins comme un simple retour au passé que comme un processus actif, traversé par des choix, des tensions et des silences.

Chez Ricoeur, comme l'explique Charles Reagan, la mémoire collective est sujette aux mêmes abus que la mémoire individuelle, et « la transition de la mémoire individuelle à la mémoire collective est l'une des liaisons entre la mémoire et l'histoire »¹⁴⁰. L'écriture mémorielle chez Patricia Grace, Titaua Peu et Chantal Spitz opère donc une restauration de l'histoire collective à travers des récits mémoriels individuels. Loin de prétendre à une restitution exhaustive ou objective de l'Histoire, les ouvrages du corpus assument la partialité de la mémoire individuelle pour mieux faire émerger des vérités sensibles, incarnées, qui participent parfois à l'élaboration d'une mémoire collective qui n'existait pas. En effet, comme l'expliquait Chantal Spitz lors d'une interview donnée au site internet *île-en-île.org* en 2014 : « je m'aperçois qu'on n'a pas vraiment de mémoire collective parce qu'on n'a pas eu à construire un pays. Une mémoire collective se construit parce qu'il faut bâtir une nation, donc il faut que tout le monde ait la même mémoire, la même histoire. Nous, on est une colonie, et quand on est une colonie, on a la mémoire du vainqueur »¹⁴¹. En ce sens, l'acte d'écrire devient également un acte de réparation¹⁴², qui tente de redonner visibilité et dignité à la fois à l'histoire, à la mémoire et aux expériences de vie polynésiennes, et permet aux Polynésiens et Polynésiennes d'« enfin être acteurs-auteurs de [leur] histoire car l'histoire n'est pas seulement affaire d'historien. L'écrivain y a aussi ses mots à graver. »¹⁴³

140 REAGAN, Charles. « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricoeur : La Mémoire, l'histoire, l'oubli. » *Transversalités*, volume 2, n°106, 2008, pp.167-168.

141 CASTRO, Estelle. « Chantal Spitz, 5 questions pour Île en île », *Île en île*, entretien réalisé à Paris le 10 avril 2014. <https://ile-en-ile.org/chantal-t-spitz-5-questions-pour-ile-en-ile/>. Consulté le 26 avril 2026.

142 Selon le droit international, les victimes de crimes peuvent prétendre à des réparations sous la forme de compensation financière. Lors de la conférence de Durban de 2001 (Conférence mondiale contre le racisme, la discrimination raciale, la xénophobie et l'intolérance qui y est associée), le concept de réparation a pris une autre dimension : il s'agit désormais de réparer les injustices historiques liées à la traite négrière transatlantique, à l'esclavage en Amérique, au colonialisme et à l'impérialisme. (<https://www.un.org/fr/conferences/racism/durban2001>)

143 SPITZ, C., *pensées*, op. cit., p.94.

Si, comme l'a écrit Sylvie André en 2020, « [l]a littérature a certes une fonction historiographique capitale, davantage encore dans les pays du Pacifique francophone qu'ailleurs, où l'histoire de la décolonisation reste à écrire. »¹⁴⁴, il apparaît que le rôle de l'écrivain·e polynésien·ne contemporain·e dans l'écriture de sa mémoire et de son histoire est essentiel tant dans les territoires francophones comme la Polynésie française, que dans les territoires anglophones comme la Nouvelle-Zélande. Certes, les modalités diffèrent, entre retour critique sur le passé colonial chez Chantal Spitz et Titaua Peu, et inscription dans une contemporanéité plurielle chez Patricia Grace. Cependant toutes trois participent d'un même mouvement de rééquilibrage des voix et des récits, et leurs œuvres contribuent à combler des silences de l'histoire officielle.

À travers les trois œuvres, l'écriture mémorielle vient également interroger la posture et le rôle de l'écrivain·e en tant que témoin privilégié de son époque, de l'histoire de son peuple et de son pays, gardien·ne de la mémoire. Ponctuer le récit fictionnel de traces mémorielles est un moyen de faire vivre la mémoire, fût-elle individuelle ou collective, dans le récit, un moyen d'ériger un « rempart contre l'oubli »¹⁴⁵, pour reprendre les mots de la chercheuse ivoirienne Apo Philomène Seka.

144 ANDRÉ, S., « Écrire le passé dans les littératures contemporaines du Pacifique francophone », *op.cit.* [en ligne]

145 Extrait de la communication d'Apo Philomène SEKA intitulée « Fictionnalisation du génocide rwandais dans *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo : pour une mémoire qui résiste » présentée le vendredi 7 novembre 2025 au colloque « Écrire, agir, résister : reconfigurations de l'engagement littéraire » organisé par l'université d'Aveiro, Portugal.

DEUXIÈME PARTIE | VOIX DE(S) FEMME(S) : UNE ÉCRITURE DU FÉMININ DANS UNE SOCIÉTÉ EN VOIE DE DÉCOLONISATION

I. Les corps de la femme polynésienne : en finir avec l'image de la carte postale

L'écriture des trois autrices polynésiennes prend à contre-pied une littérature servant le discours impérialiste dominant et s'appuyant sur les écrits des navigateurs français et anglais du dix-huitième siècle (Louis-Antoine de Bougainville, Samuel Wallis, Jean François de La Pérouse), lesquels décrivent une femme polynésienne stéréotypée et sexualisée, au corps offert, comme l'explique Serge Tcherkézoff :

On a construit de toutes pièces un corps féminin dérobé à la Polynésie mais remodelé – « sexualisé » – par un regard européen-et-masculin, figé depuis les premières rencontres au XVI^e siècle jusqu'aux affiches touristiques contemporaines. [...] une femme aux longs cheveux noirs, le corps cuivré, en partie dénudé, ondulant au rythme d'un chant qu'on devine langoureux, les yeux de braise fixés sur l'horizon, en attente du visiteur – européen bien entendu – qui pense déjà, par cette affiche, qu'il sera le bienvenu.¹⁴⁶

Cette partie se propose d'analyser comment le corps colonial exotisé de la *vahine* (littéralement « femme », en tahitien), ou *wahine* (en maori et en langage hawaïen), est déconstruit dans chacun des trois ouvrages du corpus, pour reconstruire une image de la femme polynésienne qui rompt avec celle présentée sur les brochures touristiques et les cartes postales. Ce processus s'inscrit dans la théorie de la déconstruction de Spivak, comme l'explique le philosophe français Fred Poché : « La déconstruction, à laquelle Spivak se réfère, commence par identifier la construction conceptuelle d'un champ théorique donné – religion, métaphysique, théorie éthique ou politique – qui utilise habituellement un ou plusieurs couples irréductibles. Dans un second temps, elle met en lumière l'ordre

146 TCHERKÉZOFF, Serge. « La construction du corps sexualisé de la Polynésienne dans l'imaginaire européen. » *Sexualités, identités & corps colonisés, XVe siècle-XXIe siècle*. CNRS Éditions, 2019.

hiérarchique des couples. Puis, elle inverse, ou bouleverse cet ordre, en montrant que les termes du dessous [...] peuvent être, avec raison, disposés dessus [...]. »¹⁴⁷ L'écriture des trois autrices vient bousculer l'ordre des couples conceptuels hérités de la colonisation – étranger/autochtone, européen/polynésien, civilisé/sauvage, blanc/foncé, dominant/subalterne, femme fantasmée/femme réelle – pour établir une nouvelle hiérarchie à la faveur des femmes polynésiennes.

1.1 *Chappy* : L'envers de la carte postale

Dans *Chappy*, Aki reprend le cliché de la femme hawaïenne pour mieux le déconstruire :

They were the postcard girls who loved the whole world. Not on beaches really, that's not where you saw them. Not dancing under palm trees or anything like that. No, but on the arms of sailors who were not as backward as me, or occasionally in restaurants waiting on tables. But I'm not talking postcards when I mention Ela. Postcards didn't show you the dark-skinned ones, the ones over thirty with crooked teeth, the big ones with their hair tied back for work. » (*Chappy*, 70)

Ela didn't smile like the postcard girls. (*Chappy*, 99)

La déconstruction du cliché de la fille sur la carte postale (la « postcard girl ») s'opère ici petit à petit, par une succession de phrases elliptiques qui commencent toutes avec une négation (« not », « not », « no »). Le narrateur enlève une par une les couches qui constituent le stéréotype (« not on beaches », puis « not dancing under palm trees ») pour ensuite y opposer des images de la réalité de Hawaï (« but »). Une réalité moins exotique et moins glamour, faite de filles qui s'affichent aux bras des marins ou qui travaillent comme serveuses dans les restaurants. La description d'Ela, introduite à nouveau par la conjonction « but », est encore plus contrastée, plus éloignée de la carte postale. Loin du cliché colonialiste couché sur papier glacé, elle représente l'envers du décor, ce qui n'est pas montré sur la carte postale. Son portrait prend le parfait contre-pied de la description fantasmée de la femme polynésienne : peau sombre/peau claire, cheveux attachés/cheveux détachés, sourire blanc impeccable/dents de travers. Une beauté exotique qui fait tourner la tête des hommes dans l'esprit d'Aki, qui se considère comme rétrograde (« backwards ») pour y résister.

147 POCHÉ, Fred. « La question postcoloniale au risque de la déconstruction. Spivak et la condition des femmes. ». *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, vol. 61, núm. 171, 2019, pp.43-80.

L'esthétique de la beauté, chez les personnages polynésiens, est de manière récurrente associée à la couleur de la peau : la peau blanche est synonyme de beauté, en accord avec le canon esthétique européen, alors que la peau noire fait honte, doit rester cachée. La couleur de la peau établit ainsi une hiérarchisation raciale des corps féminins qui s'appuie sur le concept du « colorisme », un terme attribué à l'écrivaine américaine et militante féministe Alice Walker au début des années 1980. Dans ce préjugé de couleur, dont on trouve des traces dans certains romans et chansons du Moyen-Âge ainsi que sur les marchés d'esclaves dès le quatorzième siècle¹⁴⁸, le blanc est synonyme de beauté, de pureté, de lumière, alors que le noir est synonyme d'obscurité, de danger, de laideur. Cette hiérarchie, qui est étroitement liée au canon de la beauté, est souvent genrée et affecte particulièrement les femmes¹⁴⁹. Il en va de même pour la texture des cheveux : le canon de la beauté est établi par les cheveux lisses des femmes européennes, par opposition aux cheveux frisés ou crépus des Polynésiennes. Ces critères esthétiques sont présents dans les trois romans. À la naissance de Pina, sa mère accouche d'un « tout petit bébé tout noir » (*Pina*, 20), « un immonde bébé foncé aux cheveux déjà très bouclés » (*Pina*, 21). Ainsi Pina, dès sa naissance, est desservie physiquement par un corps qui ne correspond pas aux attentes de sa mère : elle n'a ni la peau claire ni les cheveux lisses. Dans *Elles*, les premiers mots de Victoria pour décrire la beauté de sa mère font référence à sa « blancheur » : « Ma mère était d'une rare beauté. Blanche comme Elle et ses sœurs avec des cheveux et des yeux noirs. Étonnante alliance. » (*Elles*, 21). À l'inverse de Pina, Rose répond aux canons de la beauté européenne et la narratrice qualifie cette beauté d'« étonnante » car elle s'écarte du cliché de la femme tahitienne. Quelques lignes plus loin, elle évoque ses cheveux : « ces cheveux mi-frisés mi-crêpus comme du *puru ha'ari*¹⁵⁰ qu'on a longtemps dit et qu'on continue de penser caractéristiques des populations sur les plus bas barreaux de l'échelle de l'humanité » (*Elles*, 21), comme l'ont montré les travaux de Jean-Luc Bonniol, professeur émérite d'anthropologie, qui met en évidence une supériorité de la beauté physique des Blancs qui, érigée en principe intangible, place l'Autre, le Noir, non seulement en bas de l'échelle des valeurs esthétiques, mais également des positions sociales¹⁵¹.

148 FROST, Peter. « Femmes claires, hommes foncés : les racines oubliées du préjugé de couleur ». *Anthropologie et Sociétés*, Volume 11, numéro 2, 1987, pp.135-149.

149 NORWOOD, Kimberly Jade. « 'If you is white, you's alright...' Stories about colorism in America ». *Washington University Global Studies Law Review*, Volume 14, 2015, p.586.

150 Le *puru ha'ari* désigne la « bourre de coco », aussi appelée « fibre de coco ». Il s'agit de la fibre végétale naturelle, un peu rêche, qui entoure et protège la noix de coco à l'intérieur de sa coque.

151 BONNIOL, Jean-Luc. « Beauté et couleur de la peau : variations, marques et métamorphoses ». *Communications*, n°60, 1995, pp.185-204.

La description d'Oriwia, comme celle d'Ela, est très éloignée du stéréotype de la « postcard girl ». Daniel la décrit ainsi : « Grandmother Oriwia has live eyes like bronze bees. Also she has a man's strength and a broad body. » (*Chappy*, 33) Il décrit une femme aussi forte qu'un homme, avec des yeux vivants, qui contrastent avec les images figées, dépourvues de vie, des photos et des cartes postales. La posture de femme forte, à la fois physiquement et mentalement, est renforcée par la description qu'en fait Aki quelques chapitres plus loin, alors qu'il rapporte les mots de Chappy la concernant : « she was thunder and lightning and large. I think he meant high above him socially, and fiery. » (*Chappy*, 95) Ce que Daniel traduit, quelques lignes plus loin, par : « He really meant uppity and bossy. » Tous les hommes qui connaissent ou ont connu Oriwia (Aki, Chappy, Daniel) semblent s'accorder sur sa stature et sa posture. Ils la décrivent avec des attributs qui ne sont généralement pas associés à l'image de la féminité, encore moins au stéréotype de la douce et sensuelle Polynésienne : explosive comme l'orage (« thunder and lightning »), fougueuse (« fiery »), arrogante (« uppity ») et en position d'autorité (« bossy »). Oriwia ne se définit pas uniquement par son corps, mais également par son tempérament, son caractère.

Les femmes maories d'*Aotearoa* – le nom maori de la Nouvelle-Zélande – semblent donc n'avoir rien en commun avec les « postcard girls » d'autres îles du triangle polynésien, comme l'archipel américain d'Hawaï. Il est intéressant de noter que le cliché exotique de la femme maorie diffère également de la *vahine* de l'empire colonial français en ce sens qu'elle est davantage représentée comme un objet de curiosité dans le discours colonialiste de l'empire britannique. En effet, dans les premiers récits de colons installés en Nouvelle-Zélande, comme *Old New Zealand: Being Incidents of Native Customs and Character in the Old Times* de Frederick Edward Maning (1863) ou *Station Life in New Zealand* de Lady Barker (1874), les femmes maories sont de tous les âges et souvent décrites en train de vaquer à leurs activités quotidiennes. Ainsi Oriwia apparaît-elle sur les vieilles photographies qu'elle montre à son petit-fils, Daniel :

There was a faded photograph of Oriwia driving the horse and cart through the township. Underneath was the caption: 'Maori woman with her cartload of vegetables'. Another photograph shows her posing at her stand, a baby in one arm, a cabbage in the other. (*Chappy*, 106)

Oriwia est immortalisée par un ou une photographe inconnu·e, tel un spécimen de femme autochtone exotique observé et catégorisé. Elle n'est plus Oriwia mais « une femme maorie

avec sa charrette de légumes », comme indiqué dans la légende de la photographie. Elle pose sur différentes photographies comme pour permettre de répertorier les différentes postures de la femme autochtone maorie : elle passe avec son cheval et sa charrette de légumes, elle vend ses légumes au bord de la route avec son bébé dans les bras.

Le regard colonialiste porté sur la femme maorie est dénoncé à travers de petits accessoires, des détails – comme des vieilles photographies. Ces photographies, par opposition aux cartes postales, font davantage référence à la sphère privée qu'à la sphère publique, et la distinction entre les deux supports illustre un changement d'espace : les stéréotypes s'immiscent aussi dans la sphère intime des personnages.

1.2 *Pina* : Du corps sexualisé au corps sexuel, du corps fantasmé au corps réel

Dans *Pina*, Titaua Peu opère une déconstruction systématique du corps sexualisé de la femme autochtone à travers notamment l'expression de la sexualité des personnages féminins. La femme tahitienne a longtemps été – est encore ? – réduite au cliché de la *vahine* aux mœurs libres dont le corps est à la disposition des colons blancs. Ce stéréotype hérité de Bougainville a été entretenu par la circulation en France d'autres portraits de femmes tahitiennes comme ceux dépeints par l'écrivain Pierre Loti, dans *Le Mariage de Loti*, ou ceux réalisés par le peintre Gauguin lors de ses séjours en Polynésie française. L'un et l'autre dressent le portrait d'une *vahine* femme-enfant au service des désirs de l'homme blanc, portrait qui a renforcé le cliché colonial très vendeur de la *vahine* sensuelle et docile, et conforté l'idée de supériorité de l'homme européen sur la femme autochtone. La femme polynésienne s'est vue ainsi invisibilisée, enfermée dans une image normée de femme-enfant sauvage et non civilisée¹⁵², aux antipodes de la femme européenne, et personne ne s'insurgeait à l'époque contre le fait que des hommes adultes entretenaient à l'autre bout du monde des relations sexuelles avec de très jeunes filles. En effet, Gauguin avait 44 ans (« presque un vieillard »¹⁵³, comme il le répète dans ses notes du début des années 1890) lors de son premier séjour en Polynésie française, lorsqu'il épousa Tehamana, « une enfant d'environ 13 ans »¹⁵⁴,

152 Loti, en 1878, évoque dans son roman les « filles à demi civilisées de Papeete » (LOTI, Pierre. *Le Mariage de Loti*. Paris, Flammarion, 1991, p.68).

153 GAUGUIN, Paul. *Noa Noa*. Éditions de l'Association des Amis du Musée Gauguin à Tahiti, 1987, p.12 et p.18.

154 *Ibid.*, p.18.

et il en avait 47 lors de son second voyage lorsqu'il se mit en ménage avec une autre adolescente tahitienne de 14 ans. Quant à Loti, il avait 22 ans quand il épousa Rarahū, « étrange petite créature »¹⁵⁵ de 14 ans.

Loin de cette représentation unique de la *vahine*-enfant au corps sexuellement disponible véhiculée par les navigateurs et colons européens, le corps de la femme polynésienne est pluriel dans le roman *Pina* de Titaua Peu. L'autrice propose une autre représentation de la femme polynésienne et de ses corps : une femme de plusieurs âges, à plusieurs moments de sa vie (enfant, adolescente, adulte), dont le(s) corps s'affirme(nt) dans une pluralité de rôles à la fois sexuels, sociétaux et culturels (la fille, la sœur, l'épouse, l'amante, la mère, la prostituée), dont les corps ne sont plus sexualisés mais sexuels, libérés du fantasme et ancrés dans la corporalité.

C'est le cas du corps de la sœur de Pina, Rosa, quinze ans, l'enfant préféré de la mère de Pina, qui se prostitue à Papeete dans l'ancien quartier portuaire devenu le quartier des discothèques et des boîtes de strip-tease. Rosa se voit « [m]oche, vieille, usée si jeune » (*Pina*, 95) lorsqu'elle se regarde dans le miroir, et accueille Alain, un de ses clients réguliers, « le corps encore engourdi, le sexe encore emplis de la semence de l'autre » (*Pina*, 96). Son père lui crie qu'elle est « la dernière des putes », et ne voit d'elle que « son corps nu et jeune » et « ces cuisses écartées » (*Pina*, 97). Pendant obscur de la *vahine*-enfant des artistes et écrivains du dix-neuvième siècle, Rosa représente le « corps réel » qui se cache derrière le « corps fantasmé »¹⁵⁶.

Ce « corps réel » gagne également une forme d'agentivité sexuelle et sensuelle à travers le corps de la mère de Pina, Ma, qui cherche du réconfort dans une relation extraconjugale brutale : alors que son mari est hospitalisé suite à un accident de voiture, dont il est le responsable, elle s'abandonne à l'étreinte de John, l'homme qui vient de perdre son épouse dans ce même accident de voiture. La mère de Pina liste les différentes parties de son corps qui réagissent au contact de John, l'étranger : son corps, son sexe, son ventre, sa poitrine, ses hanches (*Pina*, 40-41). Presque tous ses sens sont sollicités : elle le regarde, le sent, l'entend, le touche, mais ne l'embrasse pas. Elle évoque « un désir féminin inconnu », des « instants d'égoïsme capturés, illicites » (*Pina*, 42), qui la laissent « oubliée, égoïste, salope et heureuse » (*Pina*, 43). Chaque rencontre entre Ma et John est décrite par la narratrice à travers

155 LOTI, P., *op. cit.*, p.80.

156 PERROT, Philippe. *Le travail des apparences. Le corps féminin, XVIIIe-XIXe siècles*. Paris, Seuil, 1984.

leurs corps et leurs sens, matérialisant ainsi l'étreinte entre les corps d'une manière concrète, réelle, organique.

En libérant le corps de la femme tahitienne, l'autrice libère également une parole jusqu'alors tue, silencieuse, et brise les tabous en dénonçant notamment la pédocriminalité et l'inceste. Titaua Peu met des mots sur les violences et abus dont sont victimes les corps des « femmes-enfants » polynésiennes dans une littérature postcoloniale décomplexée qui s'affranchit radicalement des codes de la littérature coloniale. Elle inscrit également la littérature tahitienne ultra-contemporaine dans la réalité du territoire. En effet, l'*Enquête nationale sur les violences envers les femmes en France* (ENVEFF)¹⁵⁷, réalisée entre 2000 et 2003 d'abord dans l'Hexagone, puis dans les territoires d'outre-mer français, dresse un bilan alarmant des violences sexuelles et des violences domestiques en Polynésie française. La Nouvelle-Calédonie et la Polynésie française sont les territoires français où le pourcentage de femmes victimes de violences conjugales est le plus élevé¹⁵⁸.

Le roman s'ouvre ainsi sur la présentation aux lecteur·ices du corps meurtri de Pina :

Un petit corps balance. Plutôt, il tournoie à demi.

Calmement, c'est excessif ce calme. Il laisse entendre que le dernier sursaut a eu lieu, ce n'est plus la peine. (Pina, 9)

Par le truchement d'un court texte en italique inséré entre certains chapitres et complété au fur et à mesure du roman, le drame de l'inceste est présent dans la narration dès la première page et sert de fil rouge à l'intrigue du roman. Ce corps présente les stigmates d'une violence inouïe et sert d'avertissement : le corps de la femme dans Pina n'a rien en commun avec le cliché de la *vahine*-enfant. Il n'est plus au service des désirs et des injonctions d'un pouvoir blanc, masculin, européen, mais de ses propres envies et de sa propre intimité, aussi douloureuses fussent-elles.

La distance prise par l'autrice avec les clichés coloniaux sur la femme polynésienne apparaît enfin dans l'un des derniers chapitres du roman, intitulé « Vengeances ». Il a pour décor une soirée privée qui réunit des *clubbers* fortunés dans une villa sur les hauteurs de Papeete, soirée pour laquelle une « rabatteuse professionnelle » (Pina, 317) a sélectionné

157 JASPARD, Maryse, et al. *Enquête nationale sur les violences envers les femmes en France (2000)*. National Institute for Demographic Studies, 2008.

158 RIVIÈRE, Dominique, RONAI, Ernestine. *Combattre les violences faites aux femmes dans les outre-mer*. Paris, éditions des Journaux officiels, Conseil économique, social et environnemental, mars 2017, p.17.

quelques jeunes filles âgées de quinze ans destinées à assouvir les désirs sexuels des convives :

Soudain d'autres ombres prirent la place des branches de *pūrau*¹⁵⁹. Des ombres de jeunes filles. Ombres d'elles-mêmes. Elles tournoyaient au centre d'une petite piste surélevée, de façon à ce que le groupe d'invités puissent admirer les cuisses, les entrejambes, voire plus [...] (*Pina*, 317)

À travers les mots employés par le narrateur du chapitre (Auguste, le père de Pina), ce sont à nouveau des parties de corps féminins qui sont exposées, à la fois au regard des personnages du roman et aux yeux des lecteur·ices, jeunes corps sexualisés qui ne sont pas sans rappeler les jeunes *vahine* de Bougainville et Loti. Ces jeunes filles, à qui l'on a fait ingérer « la drogue, le calmant [...] qui permettait de dépasser le sas des bienséances, des inhibitions » (*Pina*, 318), ne sont que les ombres d'elles-mêmes, corps fantomatiques et irréels, qui permettent de brouiller la frontière entre réalité et fantasme.

Loin des catégories normatives fixées par les écrits des dix-huitième et dix-neuvième siècles, Titaua Peu dessine un corps pluriel de la femme tahitienne et l'on peut s'interroger sur la dimension universelle de ce corps de femme (dé)colonisé, qui subit les mêmes injonctions de la domination masculine et les mêmes violences faites aux femmes ici et ailleurs – à Tahiti, dans les îles polynésiennes, à Paris ou aux Antilles.

1.3 Elles : Des corps en souffrance(s)

Le même constat peut être dressé à propos des représentations des femmes dans *Elles* : une femme de plusieurs âges (Victoria bébé, enfant, adolescente, puis adulte), une femme au corps vivant, au corps malade ou au corps sans vie (la mère de Victoria, Elle). Chantal Spitz, dans une dynamique de résistance et de réappropriation du corps de la femme polynésienne, dresse à travers la voix de Victoria narratrice, des portraits de femmes qui n'ont rien en commun ni avec les « postcard girls » ni avec la *vahine*-enfant, dont l'image figée dans le temps, comme un arrêt sur image, ne change ni ne vieillit.

159 Le *pūrau*, ou *hibiscus tiliaceus*, est un arbre des îles d'Océanie et d'Asie du Sud-Est communément appelé « hibiscus » à Tahiti, dont les feuilles ressemblent à celles du tilleul et dont les grosses fleurs jaune clair virent au pourpre le soir quand elles fanent.

C'est tout d'abord le corps-matrice féminin qui apparaît dans les premiers chapitres du roman, un corps qui enfante pour remplir sa fonction matricielle, non par désir ou par envie. Victoria mentionne l'absence de désir d'enfant de sa mère, « un ventre qui aurait préféré rester vierge » et l'accouchement de sa mère un « acte qu'elle faisait non pour enfanter et donner la vie mais pour expulser et exorciser une malédiction qui avait violé son corps son esprit son existence. » (*Elles*, 28) Dans cet extrait, le champ sémantique de l'exorcisme religieux (« exorciser », « expulser », « démoniaque ») traduit un rejet de la maternité : le bébé est expulsé du corps de la femme comme on expulse le démon d'un corps possédé par un esprit maléfique.

Ce corps-matrice, au lieu de donner la vie, peut également choisir de donner la mort :

Cet enfant que je me souviens avoir appelé du fond du néant
de mon néant de son néant de tous nos néants communiés
lui que j'avais laissé cureter déchiqueter expulser dans un bocal
informe masse liquide sanguinolente extirpée de mes entrailles dans des hoquets de
désespérance
délogé de ma matrice par une aiguille à tricoter qu'une infirmière avait enfoncée entre
mes cuisses après m'avoir fait allonger sur la toile cirée grasseuse de sa table de
cuisine (*Elles*, 21)

Comme dans *Pina*, l'écriture s'affranchit des tabous pour dire les choses, exposer ces histoires de femmes à la vue de tous·tes avec des mots crus, laids, qui reflètent ici l'horreur d'un avortement clandestin. L'écriture de l'horreur fait écho ici au pouvoir de l'abjection tel que théorisé par Julia Kristeva en 1980 : la laideur des mots de Victoria-narratrice illustre « the return of the repressed »¹⁶⁰, c'est-à-dire l'expression de ce qui fut autrefois contraint, refoulé, réprimé (selon la définition du Merriam-Webster¹⁶¹). La narratrice s'affranchit de la beauté et oblige les lecteurs et lectrices à confronter l'abject, c'est-à-dire « l'autre facette des codes religieux, moraux et idéologiques sur lesquels reposent la tranquillité des individus et des sociétés »¹⁶² (ma traduction).

160 KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror; An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982, p.209.

161 Repressed. *Merriam-Webster Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/repressed>. Consulté le 11 mai 2026.

162 « abjection [...] is the other facet of religious, moral, and ideological codes on which rest the sleep of individuals and the breathing spells of societies. », KRISTEVA, *op. cit.*, p.209.

La répétition du mot « néant », associé aux différents déterminants possessifs (« mon néant », « son néant », « nos néants »), souligne le vide abyssal laissé par l'absence d'enfant dans le ventre matriciel. La description imagée et sanglante, presque barbare, de l'avortement de Victoria dans le premier chapitre du roman, intitulé « L'âge du ventre », présente une expérience du corps de la femme non seulement à l'opposé de la *vahine*-enfant de Loti et Gauguin, mais aussi libérée d'une conception normative de la femme héritée des discours religieux et patriarcal, dans lesquels le corps de la femme est soumis à une injonction de procréation.

En outre, Victoria décrit le corps féminin comme un corps en souffrance : celui de sa grand-mère, corps captif immobilisé sur son lit par l'accident de vélo, et celui de sa mère : « le corps rongé grignoté à son insu par un cancer du sein » (*Elles*, 25). Elle explique « les souffrances qui tendent les membres arquent le corps » (*Elles*, 27). Ce corps féminin est également le réceptacle de la souffrance, physique et psychologique, dans lequel vient s'incarner la douleur de la mort : la mort d'Elle pour Victoria s'illustre comme une « béance dans la poitrine » (*Elles*, 36). La douleur inscrit dans son corps la perte de cet être cher et la petite fille se recroqueville en « position du fœtus dans le liquide amniotique » (*Elles*, 37), incarnant le cycle inéluctable de la vie humaine.

Ce corps féminin qui souffre est aussi celui qui reçoit les coups de son conjoint violent, surnommé « Brutus », Julius de son vrai nom, « conseiller technique au ministère de l'éducation » (*Elles*, 252). Victoria se réveille à l'hôpital après deux jours passés dans le coma, « chairs écrasées peau éclatée humanité effacée » (*Elles*, 251). La parataxe et la succession de participes passés utilisés pour qualifier l'état de Victoria soulignent sa position de victime qui a subi et reçu les coups, ainsi que la nature des violences subies : des violences physiques et psychologiques, qui l'ont meurtrie dans son corps et dans sa dignité. Elle sera hospitalisée pendant vingt-cinq jours.

Tous ces corps de femmes polynésiennes font voler en éclats l'image du corps inaltérable de la *vahine* revendiqué dans le discours colonialiste pour mieux le recomposer en corps de femme dans sa dimension universelle.

1.4 Conclusions

Nous avons donc démontré que dans les trois romans se lit une volonté d'en finir avec une esthétique qui emprisonne la femme polynésienne, et notamment son corps, dans une image de la *vahine/wahine* sexualisée et/ou exotisée.

Chez Titaua Peu et Chantal Spitz les mots sont crus, brutaux, et l'écriture du féminin tranche avec celle, moins radicale, du roman de Patricia Grace. Si les représentations du corps de la femme polynésienne est anecdotique dans *Chappy*, elle est centrale dans *Pina* et *Elles*. L'écriture du féminin chez Titaua Peu et Chantal Spitz affirme avec force l'existence et la corporalité de la femme polynésienne, dans une négation radicale du corps de la *vahine* de Loti et Gauguin. Elle fait ainsi écho aux réflexions de Jean-Paul Sartre sur la décolonisation française, dans sa préface à l'ouvrage de Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* : « nous ne devenons ce que nous sommes que par la négation intime et radicale de ce qu'on a fait de nous »¹⁶³.

Les voix des femmes dans les trois œuvres ont cependant en commun de révéler un corps pluriel de la femme polynésienne, qui fait voler en éclats le cliché exclusif de la *vahine* de carte postale héritée de la période coloniale : un corps de femme à la fois beau, laid, en bonne santé, malade, vivant et mort. Elles dressent des portraits de femmes de tous âges, se heurtant aux événements de la vie, projetant ainsi l'image d'une femme polynésienne qui, loin d'être réduite à un stéréotype colonial, se fait depositaire de caractéristiques féminines universelles.

II. Représentations sociales de l'identité féminine polynésienne

Dans la précédente partie de ce mémoire intitulée « mémoires individuelles gardiennes de la mémoire collective », nous avons pu constater dans les œuvres du corpus que les stigmates du racisme et de la discrimination étaient surtout visibles dans des lieux publics ou dans des lieux extérieurs, des lieux où se rencontrent et se côtoient des personnes de différents horizons : le cinéma, l'école, la rue. Une facette de l'identité de la femme polynésienne est

163 FANON, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris, Éditions La Découverte, [1961], 2002, p.25.

ainsi définie par une identité racisée qui la ramène à son statut de femme colonisée, dans une société qui affirme la supériorité des colons blancs sur les populations autochtones.

Une autre représentation de l'identité de la femme polynésienne est rattachée à son statut social : elle est souvent placée en bas de l'échelle sociale, travaillant comme employée de maison au service d'une famille aisée, ou se prostituant. Ce statut exerce un pouvoir sur les corps des femmes polynésiennes, les disciplinant dans des tâches subalternes, et implique à nouveau une hiérarchisation des femmes : européennes, en haut de l'échelle, versus autochtones, en bas de l'échelle. Néanmoins, dans une société en voie de décolonisation, son statut évolue vers plus d'indépendance et une plus grande diversité d'activités professionnelles.

Enfin, la femme polynésienne, dans les trois romans, est très largement inscrite dans la sphère domestique. Pour autant, la sphère domestique s'illustre également comme le lieu de la transmission des histoires familiales, conférant ainsi à la femme polynésienne un rôle de « gardienne de la mémoire », qui inscrit l'écriture mémorielle dans une écriture féminine.

2.1 *Elles* : « domestique ou bonne à tout faire mots venus avec les colons » (*Elles*, 94)

Dans *Elles*, il semble commun pour les Tahitiennes de travailler comme domestiques : c'est le cas de Marie, la servante qui travaille pour la famille Strausser, et également d'une des grand-tantes de Victoria, Vārua.

Marie travaille comme domestique dans une famille aisée de Tahiti qui habite en dehors de la ville, et dont la description défie les standards « traditionnels » auxquels elle est habituée : le père, Rudi Strausser, est un Tahitien à la peau très sombre et aux origines allemandes (« C'est comme un corps qui ne colle pas à son nom », *Elles*, 31) et la mère Rose, est une Tahitienne à la peau blanche dont l'arrière-grand-père était écossais. Marie quitte sa maison et sa famille par nécessité (« On n'a pas beaucoup d'argent et il y a beaucoup d'enfants à la maison », *Elles*, 29) pour aller s'installer dans la famille de Rose peu avant la naissance de Victoria, où elle s'occupera du ménage, du linge, des repas et du bébé. Elle raconte en détail, dans le premier chapitre où elle prend la parole en tant que narratrice, toutes les tâches ménagères qu'elle accomplit. Elle s'estime cependant bien traitée, notamment quand elle

compare sa situation avec celle de la cousine de sa mère, qui travaille dans une maison en ville dans des conditions plus difficiles :

Elle dort dans une petite chambre. Juste la place pour son lit et une armoire. Elle rentre chez elle une fois par mois. Ses patrons ne sont pas gentils avec elle. Ils la traitent comme une *ma'au*. L'avocat ne lui parle jamais. Il ne la regarde même pas. Sa femme la traite toujours avec mépris. Des fois elle crie sur elle. Comme si elle devient quelqu'un d'important quand elle se marie avec ce *Farāni*. (Elles, 32)

Marie-narratrice s'exprime avec des mots simples et des phrases simples, parfois ponctuées de fautes de temps (comme dans la dernière phrase de l'extrait ci-dessus), en prose, à la différence de Victoria, qui utilise un langage plus soutenu, plus complexe, souvent imagé et métaphorique, parfois poétique, ni en vers ni en prose mais dans une langue qui crée son propre rythme. Leur différence de condition sociale est ainsi illustrée par leur langage : Marie, issue d'un milieu défavorisé, n'a pas eu la chance de faire des études, tandis que Victoria, elle, a grandi dans une famille aisée et a eu la chance de suivre des cours jusqu'au lycée. Pour autant Marie n'est pas une *ma'au*, comme sont parfois traitées les employées de maison tahitiennes : *ma'au*, en tahitien, signifie bête, imbécile, stupide. Le dictionnaire de l'Académie tahitienne dresse une liste exhaustive impressionnante de toutes les interprétations possibles du mot utilisé comme substantif : « idiot, jocrisse, niais, nigaud, enfoiré, handicapé mental, cruche, nullard, nunuche, conneau, nase, naze, niaiserie, nigaud, bécasse, niquedouille, bêta, débile, imbécile, corniaud ».¹⁶⁴ Marie est pleinement consciente de sa condition et de sa valeur, de celle des autres aussi, décrit les événements avec beaucoup de justesse et porte parfois un regard critique sur son environnement. Elle parle ainsi avec un certain dédain de la femme pour qui travaille la cousine de sa mère, répondant au mépris par le mépris : « Comme si elle devient quelqu'un d'important quand elle se marie avec ce *Farāni*. » Le terme *Farāni* désigne les Français·es, en tahitien, et est souvent utilisé avec une connotation péjorative, voire insultante.

Les conditions de travail décrites ici par Marie sont également celles évoquées par Vārua lorsqu'elle s'invite dans la narration pour raconter son histoire à Victoria dans le chapitre sept, qui porte son nom :

Une famille de colons m'a embauchée comme femme à tout faire

¹⁶⁴ *Ma'au*. Académie tahitienne Fare Vāna'a. Définitions. <http://www.farevanaa.pf/dictionnaire.php>. Consulté le 28 avril 2026.

le ménage la cour la lessive le repassage la cuisine

j'étais travailleuse

j'étais logée dans une cabane sans électricité sans eau au fond de leur jardin. (*Elles*, 112)

La grand-tante de Victoria a commencé à travailler comme domestique alors qu'elle avait dix-sept ans et qu'elle avait quitté sa famille pour suivre son premier amour. Elle rencontrera Luigi plus tard, un homme qui a de l'argent et avec qui elle s'installe. Son utilisation de l'expression « femme à tout faire », suivie dans la ligne suivante de la liste des corvées qui lui incombaient, souligne le peu de respect qui lui était témoigné et les conditions de travail proches de l'esclavage moderne qui lui étaient imposées, la ramenant inexorablement à son statut de femme autochtone en pays colonisé.

La critique acerbe que fait Victoria de la position de domestique réservée aux femmes tahitiennes fait écho aux mots de Vārua :

[...] en ces temps-là on disait domestique ou bonne à tout faire mots venus avec les colons

accentués selon les familles de paternalisme arrogance mépris

porteurs de l'ordre imposé dans lequel le menu peuple primitif se dévoue sans ménagement à l'enrichissement au renforcement au maintien du beau monde civilisé (*Elles*, 94)

Cet extrait souligne à nouveau la vision paternaliste de la colonisation héritée des Lumières : le colon européen se croyait investi d'une mission d'éducation, de civilisation et de christianisation auprès des populations de « sauvages ». La narratrice insiste sur le fait que le colon est à l'origine de ce statut de « domestique » ou de « bonne à tout faire », puis que ces mots sont arrivés avec lui. Elle partage ici le ressenti des colonisés face à l'arrogance et au mépris en usant d'ironie, parlant notamment « du beau monde civilisé » : en effet, nulle beauté ne transparaît dans le monde imposé par les colons français tel qu'elle le décrit. L'ironie se lit également dans les mots utilisés pour le monde « sauvage », des mots simples et courts (« menu peuple primitif »), qui semblent réduire et raccourcir l'espace accordé à la population tahitienne dans l'espace de la phrase. Par comparaison, les « beaux » mots qui définissent le monde civilisé sont longs et occupent beaucoup plus d'espace : « ménagement », « enrichissement », « renforcement ». Les mots-mêmes illustrent métaphoriquement un peuple tahitien comme atrophié, amputé de son espace, de sa culture, et de sa dignité.

Néanmoins, ces pratiques colonialistes semblent être d'un autre âge, appartenir au passé (« en ces temps-là »), au moment de l'écriture de Victoria-narratrice à l'âge adulte. Victoria décrit également à cette époque – qui semble être révolue et paradoxalement pas si lointaine, car elle fait référence à ses années lycée – un système discriminatoire raciste dans lequel les jeunes gens tahitiens, garçons et filles, étaient exclus de toute forme d'ascension sociale, enfermés dans une position subalterne :

en ces temps-là [...] plusieurs façons se disaient pour l'exclusion. Lycée technique ou simplement la rue pour les garçons mais bien sûr ils avaient tous le même faciès bronzé
arts ménagers dans une école confessionnelle ou simplement la maison pour les filles mais bien sûr elles étaient toutes marron. (*Elles*, 236)

Les structures syntaxiques utilisées pour indiquer que les filles et les garçons étaient traités de la même manière (« lycée technique/arts ménagers ... ou simplement ... mais bien sûr ... tous/toutes bronzé/marron ») confèrent aux phrases un rythme répétitif, inéluctable, tel le couperet d'une sentence ou le martèlement d'une vérité fataliste.

2.2 Pina : S'extraire d'une condition socialement déterminée

Même Pina est consciente de cet état de fait, du haut de ses neuf ans, dans le roman de Titaua Peu :

Roméo veut quitter l'école. Il me l'a annoncé hier. C'est trop pour lui. Apprendre ces choses qui viennent de l'étranger, c'est pas son truc, parce que lui c'est un Tahitien, pas un Français. [...] Bien sûr, je l'ai laissé parler. Moi, je n'ai pas d'opinion là-dessus. Je sais juste que je n'ai pas trop envie de terminer comme beaucoup de gens ici, à nettoyer les chiottes des riches. (*Pina*, 241)

Pina est consciente que l'école est sa porte de sortie, un moyen pour elle de s'extraire d'une condition socialement déterminée. La position en bas de l'échelle sociale, « à nettoyer les chiottes des riches », est attribuée à « beaucoup de gens ici », et non spécifiquement aux femmes. On peut cependant s'interroger sur le fait que dans le roman ce soit une narratrice, et non un narrateur, qui l'évoque.

Cette facette de l'identité de la femme polynésienne n'est pas aussi prégnante chez Titaua Peu que chez Chantal Spitz. *Pina* offre un panel de situations venant montrer la diversité des positions sociales féminines : Rosa est une prostituée ; Candice, l'amie antillaise de Ma, est infirmière ; Hannah, après ses études, a pris la gérance d'une boutique d'art parisienne. Au-delà de la figure subalterne, le roman esquisse des trajectoires complexes qui montrent bien l'insuffisance des construits et la nécessité de nouveaux discours sur l'identité sociale féminine, que l'on retrouve partiellement dans *Chappy*.

2.3 *Chappy* : Des personnages féminins indissociables de la sphère domestique

Dans *Chappy*, la référence aux domestiques autochtones apparaît ponctuellement dans la description du travail d'Ela, qui fait partie des « domestics » (domestiques, servant·es) dans un hôtel de Hawaï (*Chappy*, 100). Toutefois, son travail lui apporte l'indépendance et l'autonomie. De même, dans la société néo-zélandaise contemporaine, les femmes ne semblent pas cantonnées au bas de l'échelle sociale ou à des positions sociales dégradantes et/ou dénigrées : elles peuvent choisir de travailler et d'être indépendantes, comme Oriwia.

En Nouvelle-Zélande, le statut social de la femme maorie ne semble pas tant défini par la position professionnelle qu'elle occupe dans la société, que par la sphère dans laquelle elle évolue, essentiellement la sphère domestique. À titre d'exemple, Oriwia devient sa propre patronne : elle commence par vendre ses gâteaux et ses légumes, pour ensuite ouvrir son propre salon de thé (le « Star Tearoom »). Malgré tout, son statut de femme reste intrinsèquement lié à la cuisine, le lieu emblématique de la mère nourricière, le lieu où la femme prépare les repas, les gâteaux, pour sa famille, ses amis, ou son activité professionnelle.

Dans *Chappy*, les femmes sont indissociables de la sphère domestique : elles cuisinent, s'occupent de l'intendance et des enfants. Les entretiens entre Daniel et Oriwia ont souvent lieu dans la cuisine de cette dernière : la cuisine est le lieu de la transmission de l'histoire familiale, le lieu des échanges, des conversations avec ses proches. Les différents narrateur·ices donnent à lire, à travers les moments partagés autour des tâches domestiques – particulièrement la cuisine –, une communauté de femmes dont les échanges ordinaires deviennent des lieux privilégiés d'expression et de transmission.

2.4 Conclusions

Dans le corpus se dessine donc une dimension sociale constitutive de l'identité de la femme polynésienne. Il s'agit principalement d'un statut professionnel subalterne — domestiques, prostituées — hérité de l'ordre colonial et illustré dans *Elles* par les figures de Marie et Vārua, avec un glissement progressif vers davantage d'autonomie dans *Pina* et *Chappy*. De plus, l'analyse des œuvres du corpus souligne également une inscription dans la sphère domestique qui, au-delà de la contrainte, devient lieu d'expression et de transmission mémorielle. En effet, si les personnages féminins évoluent majoritairement dans la sphère domestique, cette dernière ne constitue pas nécessairement un espace de clôture, mais plutôt un point de départ pour des trajectoires d'émancipation, comme nous allons le voir dans la prochaine partie.

III. Des histoires de résilience et d'émancipation

Les personnages féminins des romans du corpus sont fréquemment cantonnés à des fonctions domestiques. Néanmoins, ces récits de femmes par des femmes mettent en lumière des histoires de sororité et d'émancipation, et dressent des portraits de femmes fortes et résilientes, qui laissent entrevoir une écriture féminine tournée vers l'espoir.

3.1 *Chappy* : Prendre la parole pour prendre sa place

Dans le prologue de *Chappy*, Daniel dresse le portrait de sa mère, une mère au foyer qui se consacre à l'éducation de ses enfants mais qui se retrouve enfermée dans un rôle qui ne lui convient pas et décide de reprendre ses études pour devenir interprète ou traductrice :

Our mother was just our mother once, when we were little, who tucked us into our beds, kissed sore knees, read to us, filled the kitchen with smells of baking, had us beside her at the benches to cut out and decorate biscuit figures for Christmas. (*Chappy*, 10)

Though she played the part for several years, the high life didn't suit Mother. High life was no life, she decided. She needed to work, get her teeth into something. (*Chappy*, 11)

Dans la première citation, les nombreuses actions qui rythmaient les journées de sa mère sont illustrées dans une succession de verbes aux compléments d'objets divers et variés : « tucked us », « kissed knees », « read to us », « filled the kitchen », « had us ». Sa mère semblait ainsi au service de son environnement, notamment de ses enfants, agissant pour autrui et non pour elle. Cette vie de mère au foyer agrémentée de soirées mondaines ne lui convenait pas et sa décision d'en changer est mise en incise dans la seconde citation, « she decided », à la fin de la phrase, soulignant l'importance capitale de cette décision – selon le principe du *end focus* en anglais, qui met en évidence l'information la plus importante d'une phrase en la plaçant à la fin. Entre les deux citations la mère de Daniel est passée du statut de femme effacée par son statut de mère (« our mother ») au statut de femme indépendante (« she decided. She needed to work, get her teeth into something. »). Elle est devenue sujet (« she »), en charge de son propre récit.

Comme nous l'avons constaté précédemment, Ela et Oriwia sont toutes deux des femmes qui travaillent, et qui par conséquent sont indépendantes financièrement. Ce sont aussi des femmes qui prennent leurs propres décisions, notamment en choisissant leur mari. Ela choisit d'épouser Aki, le Maori de Nouvelle-Zélande. Non seulement Oriwia devient sa propre patronne, mais elle choisit d'épouser Chappy et non Aki, son frère d'adoption, qui semblait lui être un mari tout désigné (« that husband I'm supposed to have », *Chappy*, 32).

Oriwia est également présentée comme une rebelle, une femme qui n'hésite pas à se révolter contre les injustices et à se battre pour ses droits, comme dans cet extrait où elle entre dans un bar à Auckland avec sa sœur Moana-Rose pour commander une boisson :

The woman behind the counter was chatting, full of smiles, to her customers, but her expression blanked when we came in. This wasn't a new experience for us. [...] At the grim sight of her, my sister dodged in behind me, pulling at my clothing as a signal that we should leave, but I knew that I was going to make this woman speak to me no matter how long it took for her to dawdle with the other three customers, no matter how long she chose to ignore us.

Eventually I ordered a lemonade and an orange squash, which were provided to me without a word, my change pushed across the counter. (*Chappy*, 168)

Nous pouvons lire dans cet extrait une autre forme d'émancipation : Oriwia joue la carte de la provocation face à une serveuse aux préjugés racistes, qui refuse de la traiter comme les

autres clients du bar. Elle s'affirme en tant que femme maorie et oblige la serveuse à la considérer comme cliente et à la servir. Sa sœur Moana-Rose réagit différemment : elle préférerait éviter la confrontation et quitter l'établissement. Le personnage d'Oriwia rappelle ici celui de Rose, la grande sœur de Hera dans « A Way of Talking », une de premières nouvelles de Patricia Grace, lorsqu'elle engage la conversation avec Jane, la couturière *Pākehā*¹⁶⁵, au sujet des ouvriers de son mari, Alan :

Jane said, 'That's Alan. He's been down the road getting the Maoris for scrub cutting.'
[...]

'Don't they have names?'

'What. Who?' Jane was surprised and her face was getting pink.

'The people from down the road whom your husband is employing to cut scrub.' Rose the stink thing, she was talking all Pakehified.

'I don't know any of their names.'

I was glaring at Rose because I wanted her to stop but she was avoiding my looks and pretending to concentrate on her cigarette.

'Do they know yours?'

'Mine?'

'Your name.'

'Well... Yes.'

'Yet you have never bothered to find out their names or to wonder whether or not they have any.'¹⁶⁶

165 *Pākehā* en maori signifie « étranger blanc », l'équivalent de *popa'ā* en tahitien.

166 GRACE, Patricia. « A Way of Talking ». *Into the World of Light, An Anthology of Maori Writing*. Witi Ihimaera & D.S. Long (ed.), 1982, p.200. Ma traduction :

- C'est Alan, dit Jane. Il est allé chercher des Maoris pour débroussailler. [...]

- Ils n'ont pas de nom ?

- Quoi ? Qui ?

Jane était surprise et rougissait.

- Les gens du coin que ton mari emploie pour débroussailler.

Rose, la peste, se mettait à parler comme une *Pākehā*.

- Je ne connais aucun de leurs noms.

Je fusillais Rose du regard, voulant qu'elle arrête, mais elle évitait mes regards et faisait semblant de se concentrer sur sa cigarette.

- Ils connaissent le tien ?

- Le mien ?

- Ton nom.

- Eh bien... oui.

- Et pourtant, tu ne t'es jamais donné la peine de te renseigner sur leurs noms ni de te demander s'ils en ont.

Rose, par son franc-parler face à une situation qu'elle considère comme injuste et révoltante, met sa sœur Hera dans l'embarras. Dans l'esprit de Jane, « les Maoris » désignent un groupe de personnes qui ne sont ni identifiées ni reconnues comme des individus, qui ne sont que de la main-d'œuvre bon marché, et Rose tient à les faire reconnaître comme des êtres humains à part entière, qui doivent être traités comme les *Pākehā*. Rose elle-même est comparée aux *Pākehā* par sa petite sœur, qui crée l'adjectif « pakéhifiée » pour la qualifier, tant son attitude, qu'elle considère comme grossière, contraste avec celle, discrète, attendue des Maori-es.

3.2 *Pina* : La sororité comme condition de survie

Dans *Pina*, l'écriture de Tituaa Peu s'inscrit dans une dynamique de résistance et d'émancipation, souvent liée à des relations de sororité. Ces solidarités féminines, qui prennent la forme de gestes quotidiens ou de liens affectifs profonds, apparaissent comme des espaces de survie et de reconstruction. Nous pouvons l'observer d'une part dans la relation entre Pina et sa sœur aînée Hannah, qui vient la chercher à Tahiti pour la sauver de l'enfer familial, et notamment de l'inceste qui pousse Pina au suicide, d'autre part dans les liens qui se tissent entre Ma, la mère de Pina, et Candice, l'infirmière antillaise de l'hôpital de Papeete.

Une connivence s'installe rapidement entre Ma et Candice, notamment lorsqu'Auguste sort du coma, après son accident de voiture :

[Ma] a pris l'air souriant, l'air d'une femme qui retrouvait enfin son mari. Devant Candice, elle a joué à l'heureuse, celle à qui on avait exaucé les prières. Mais l'autre, fallait pas la prendre pour une idiote. Elle connaissait Ma et son histoire, son passé et SA faute, son unique faute. Fallait pas que Ma se la joue comme ça, ça ne lui allait pas du tout. Elle a dit à son amie qu'Auguste n'était peut-être pas le même, qu'elle en a eu peur. Elle a dit à Ma, que dans son pays, on croyait à des choses très peu ordinaires, un peu comme à Tahiti. Un conseil, comme quand on aime bien : Ma devait faire attention. (*Pina*, 89)

Candice donne des conseils à Ma, la femme adultère, et la met en garde contre son mari qui, tel un zombie dans la religion vaudou, est revenu à la vie différent et dangereux. La sororité qui s'établit entre elles les rapproche : elles se reconnaissent mutuellement, à tel point que l'on peut légitimement s'interroger sur celle à laquelle fait référence le titre du chapitre

qui traite de leur relation – « Une femme d'ici » (*Pina*, 147-149). Est-ce de Candice ou de Ma dont il est question ? Cette relation est enfin celle qui sauve la vie de Ma : quand elle décide de quitter son mari et de s'enfuir, elle se réfugie chez Candice, qui l'accueille (*Pina*, 338). Sous la plume de Peu, la sororité devient donc vitale : c'est un prérequis à l'émancipation féminine.

Les relations entre Ma et l'Antillaise, ainsi qu'entre Hannah et Pina, illustrent des formes d'entraide qui permettent de rompre avec les cycles de violence. Hannah part faire sa vie en France et s'engage dans le militantisme, Ma sort du cycle de la violence, Pina s'en sort et refait sa vie avec Pauro, en France.

Les figures d'émancipation féminine apparaissent aussi chez les personnages secondaires du roman de Titaua Peu, comme Mata par exemple. En effet, Mata, la cousine d'Auguste, son premier amour aussi, accepte à dix-sept ans d'épouser « l'homme, le militaire, que ses parents lui avaient présenté » (*Pina*, 254) pour sauver l'honneur de sa famille lorsqu'elle se rend compte qu'elle est enceinte d'Auguste. Elle en paie le prix en vivant en France, loin de Raiatea, dans la nostalgie de son île, que son ami parisien François contemple sur « les vieilles cartes postales, les vieilles photos du paradis » (*Pina*, 252) conservées précieusement. Mata s'émancipe sur le tard : elle quitte son mari et s'installe chez son ami François. Elle sombre dans l'alcool et meurt après avoir passé trois mois à l'hôpital, seule mais libérée de toute pression sociale et familiale : « Sa famille l'avait abandonnée. Son mari connut une autre Tahitienne. Mais elle s'en foutait comme de l'an 40. » (*Pina*, 252)

Les personnages féminins dans *Pina* cherchent à s'affranchir d'une double domination, coloniale et patriarcale (à travers notamment les thématiques des violences faites aux femmes, de l'avortement), que dénonce le mouvement féministe postcolonial. L'écriture ultra-contemporaine de Titaua Peu s'inscrit pleinement dans ce discours. Ses personnages féminins cherchent à s'affirmer et à s'émanciper d'une société dominée par les mâles blancs qui les discrimine deux fois : du fait de leur genre, mais aussi de leur origine ethnique.

3.3 Elles : Espaces de liberté et émancipations plurielles

Les femmes qui s'émancipent sont nombreuses dans *Elles* également – Victoria, sa mère, sa grand-mère, son amie Céline – et leur émancipation prend des formes différentes.

Le désir d'émancipation de la mère de Victoria passe par exemple par l'acceptation de son physique, et plus particulièrement de ses cheveux :

Ma mère aimait ses cheveux qu'elle laissait souvent s'écheveler librement comme si
 sous la raideur de son corps de ses mots de ses façons était tapie une indiscipline
 naturelle que son éducation avait ligotée
 et ces cheveux qui flottaient tout autour d'elle dans des crépures sauvages semblaient un
 pied de nez monumental aux normes étriquées de la bonne société
 unique audace qu'elle ait jamais osé pour murmurer son désir d'émancipation.
 (*Elles*, 23)

Le désir d'émancipation de Rose Strausser est murmuré, comme si elle craignait de le formuler à haute voix, une crainte que la narratrice, sa fille, surmonte en l'écrivant, en le revendiquant avec son écriture. Sa mère est décrite comme une femme rebelle et audacieuse, aux qualités naturelles bridées par son éducation. Dans cet extrait, les oppositions sémantiques font apparaître deux mondes entre lesquels sa mère semble être écartelée : d'une part sa nature profonde éprise de liberté (« écheveler », « librement », « indiscipline », « sauvage », « pied de nez », « audace »), et d'autre part une personnalité qui ploie sous le joug des normes imposées par son éducation et par la société (« raideur », « ligotée », « normes étriquées », « bonne société »). Cette opposition entre Nature et Culture renvoie à la conception philosophique défendue notamment par Jean-Jacques Rousseau, qui convoquait d'un côté un état naturel originel, pur et innocent, de l'être humain, lequel était déconstruit, dévoyé, perverti par l'éducation et la société.

L'émancipation de Céline, aussi appelée Fu Yin, la copine chinoise de Victoria, s'exprime quant à elle par son divorce. En effet, elle ose demander le divorce une fois que sa mère est morte et qu'elle se sent libérée du poids et des contraintes des traditions familiales :

Céline s'est mariée avec un commerçant chinois conforme aux rêves de sa maman
 elle a quitté ses parents pour servir sa belle-famille comme le veut la tradition [...]
 sa maman était contente de la vie de labeur de sa fille conforme à la tradition. Un
 dimanche matin Céline s'est disputée très fort avec son mari
 elle ne sait plus pourquoi
 elle a pris ses filles est sortie de la maison n'est plus revenue. Le lendemain elle
 demandait le divorce. Sa maman était morte six mois avant. (*Elles*, 183)

La raison de la dispute qui a provoqué le divorce est inconnue, Céline l'a oubliée, mais elle fait cependant l'objet dans la narration d'une petite phrase insérée comme en incise au milieu du récit, comme pour mettre en exergue la lassitude de Céline dans sa vie au service de sa belle-famille : c'est cette lassitude qui l'a incitée à partir et à s'émanciper. Cet extrait souligne également le poids de la tradition (« comme le veut la tradition », « conforme à la tradition »), une tradition qui dicte les choix à faire et empêche Céline de décider librement de sa vie.

L'émancipation peut aussi se manifester dans une corporéité liée au vêtement. Ainsi, le corps de Victoria est contraint par les vêtements imposés durant ses premières années à l'école : « mes robes qui entravaient mon corps » (*Elles*, 80), ces robes « ordonnées propres amidonnées repassées raides » (*Elles*, 80) qui font de Victoria une petite fille de la « bonne société » et l'empêchent de jouer librement. Son statut (elle est la petite-fille de l'institutrice), sa robe-camisole entravent ses gestes. Elle finit par se libérer de ses entraves dans sa deuxième école, où sa grand-mère n'enseigne pas :

J'apprends à jouer sans contrainte
je m'exerce à hurler d'excitation de contestation
salis déchire mes robes
me gonfle de ma liberté toute neuve
peu à peu mon corps cesse d'être ce grossier fardeau qui m'accable de maladresses
(*Elles*, 169)

Les phrases sont courtes, telles des respirations haletantes ou un essoufflement provoqués par l'excitation de la liberté, et la dernière phrase, plus longue, apporte une conclusion, comme un épilogue de ce court récit d'expérience qui s'achève sur une épiphanie. La voix de la petite fille se libère aussi de toute contrainte : « je m'exerce à hurler ». Le revêtement des corps participe également du « travail incessant de la culture sur la nature, action continue du corps idéal sur le corps réel » évoqué par Philippe Perrot¹⁶⁷. Cet extrait illustre parfaitement l'abolition d'une culture de la contrainte, culture imposée par les normes sociales et sociétales, au profit d'un corps libre qui peut révéler sa vraie nature.

Enfin le personnage d'Ama, Elle, la grand-mère adorée de Victoria, s'émancipe de la culture colonisatrice sur son lit de mort. Elle est décrite tout au long du roman comme une femme forte, rebelle, engagée, elle travaille comme institutrice, est indépendante

167 PERROT, P., *op. cit.*, p.8.

financièrement, prend les décisions dans sa maison et dans sa famille. Et pourtant, elle ne s'affranchit de toute domination coloniale que dans ses derniers instants :

Elle se dépouille du français
renonce au renoncement d'elle-même
incante ses aubes pour aborder son absolu
accéder à son intégralité. (*Elles*, 284)

En parlant tahitien à sa petite-fille, Terautahi accède enfin à « son absolu », « son intégralité », à sa propre nature, tahitienne, comme si le fait d'avoir utilisé et enseigné la langue de la colonisation pendant toute sa vie l'avait amputé d'une partie – essentielle – d'elle-même. Le polyptote « renonce au renoncement » amplifie le fait que l'émancipation d'Ama se fait au prix d'un dépouillement, d'un abandon, d'un lâcher-prise. Elle se libère de la langue française imposée par la culture coloniale dans un geste ultime de réappropriation de sa langue maternelle, « cette langue la sienne la mienne la nôtre [...] cette langue violemment invoquée stimulée libérée du fond de son inconscience » (*Elles*, 284). Arrivée au crépuscule de sa vie, Terautahi « incante ses aubes » et se réconcilie avec sa nature originelle.

3.4 Conclusions

Qu'il s'agisse de la mère de Chappy qui choisit de reprendre des études, d'Oriwia qui se dresse contre le racisme et l'injustice, des solidarités salvatrices entre sœurs et amies dans *Pina*, ou des gestes de rupture (divorce, départ, rejet des codes vestimentaires, reconquête linguistique) dans *Elles*, chaque personnage féminin construit sa liberté à travers des actes de résistance.

Dans les trois romans les femmes non seulement s'émancipent, c'est-à-dire qu'elles s'affranchissent d'une domination ou de préjugés, mais elles deviennent également plus fortes, plus assurées et plus indépendantes, comme par exemple Oriwia dans *Chappy*, ou Ma et Hannah dans l'épilogue de *Pina* : « [Pina] vit Ma se transformer en mère courage. Assista à la montée en puissance d'Hannah » (*Pina*, 367). La narratrice utilise des mots forts (« mère courage », « montée en puissance ») pour traduire l'évolution positive de ces deux personnages. Ces trajectoires féminines aboutissent ainsi à un véritable

« empouvoirement »¹⁶⁸ des personnages : ce calque du mot anglais « *empowerment* » permet de transposer le concept en français et d'exprimer le fait d'accéder à plus d'autonomie et plus de pouvoir – fût-il moral, économique, social ou politique. Selon Hélène Guétat-Bernard et Nathalie Lapeyre, « l'*empowerment* recouvre à la fois l'acquisition d'un pouvoir, mais aussi un processus d'apprentissage pour y accéder. »¹⁶⁹ Ce processus d'empouvoirement décrit parfaitement la progression des personnages féminins principaux des trois romans – Pina, Victoria et Oriwia – dans les récits. Loin d'être deux phénomènes indépendants, l'émancipation et l'empouvoirement sont intimement liés et permettent aux personnages féminins d'accéder à plus de liberté et d'indépendance.

Les trajectoires des personnages féminins révèlent enfin une écriture tournée vers une forme d'espoir, comme le dit Titaua Peu dans une interview accordée à Patricia Bennel en 2022, au sujet du destin du personnage de Pina : « sa résilience est un message d'espoir. »¹⁷⁰ L'émancipation ne s'oppose pas seulement à la domination patriarcale mais dialogue aussi avec les héritages coloniaux, les normes sociales et les identités culturelles. La résistance s'y manifeste tant dans les décisions radicales (partir, quitter un mari, apprendre une langue) que dans les gestes quotidiens de reconnaissance et de solidarité. À travers ces récits de résilience, la voix féminine se réaffirme et se libère, invente des possibles et dessine des chemins d'autonomie et de réparation.

168 *Empouvoirement*, définition du dictionnaire Larousse en ligne : « Fait de donner davantage de pouvoir à des individus ou à des groupes pour leur permettre d'agir sur leur environnement social, économique, politique ou écologique. » <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/empouvoirement/192367>. Consulté le 15 mai 2026.

169 GUÉTAT-BERNARD, Hélène, LAPEYRE, Nathalie. « Les pratiques contemporaines de l'*empowerment* : Pour une analyse des interactions entre pratiques et théories, individu·e·s et collectifs. » *Cahiers du Genre*, n°63(2), 2017, pp.5-22.

170 BENNEL, Patricia. « Titaua Peu : une romancière de grand talent, une femme révoltée et engagée », *Pacific Pirates Média*, section Culture, 1 juin 2022, <https://www.pacific-pirates-media.com/titaua-peu-une-romanciere-de-grand-talent-une-femme-revoltee-et-engagee/>. Consulté le 26 avril 2026.

TROISIÈME PARTIE | RÉSISTANCE LITTÉRAIRE DANS UN CONTEXTE POSTCOLONIAL

L'écriture des trois autrices s'inscrit dans un objectif de dévoilement du monde aux autres, selon la définition sartrienne de l'engagement littéraire : elles dévoilent à leurs lecteurs et lectrices leur version de l'histoire des peuples autochtones polynésiens colonisés, à travers leur écriture des mémoires individuelles et collectives. Elles opèrent ainsi une redécouverte et une reconquête de ce qui avait été supprimé dans le passé des autochtones par les procédés impérialistes¹⁷¹.

Un demi-siècle plus tard, Sylvie Servoise modernise la définition de la littérature engagée en la caractérisant par trois gestes d'écriture : « (s')exposer, dire le juste et l'injuste, faire agir »¹⁷². Nous constatons que l'écriture des trois autrices s'inscrit pleinement dans cette définition : elles exposent leur(s) histoire(s) et leur(s) mémoire(s), elles dénoncent les injustices et tentent, par leur geste d'écriture, de faire agir à la fois leurs personnages et leurs lecteur·ices. Nous pouvons affirmer que leur démarche se situe dans le cadre d'un « féminisme décolonial ayant pour objectif la destruction du racisme, du capitalisme et de l'impérialisme »¹⁷³, une démarche commune à d'autres écrivaines originaires, comme elles, de pays en voie de décolonisation.

I. L'écriture comme geste de réappropriation culturelle

L'analyse de la résistance littéraire en contexte postcolonial pose la question de la langue d'écriture : peut-on résister en écrivant dans la langue du colonisateur ? En effet, il peut sembler paradoxal de parler de réappropriation culturelle pour des autrices d'origine autochtone qui écrivent en anglais et en français, et non en maori et en tahitien.

171 SAID, E., *op.cit.*, p.268.

172 SERVOISE, S., *op.cit.*, p.13.

173 VERGÈS, F., *op.cit.*, p.12.

En 2024, lors de la Cinquième rencontre internationale du Parlement des écrivaines francophones, l'autrice tunisienne Fawzia Zouari interrogeait l'expression-même « langue du colonisateur » : « D'aucuns prétendent qu'écrire en français est une manière de céder à une domination culturelle. Comme si nous étions à jamais piégés dans le statut du dominé. Alors même qu'il dépend de nous que cette langue n'aspire plus à jouer au dominateur ni à l'ogre mangeur de plus faibles que lui. Puisque nous avons décidé de la faire rompre avec les humiliations anciennes. »¹⁷⁴ Elle soulignait ainsi la volonté des écrivaines francophones, au vingt-et-unième siècle, de prendre possession du français, qu'elle appelle « la langue étrangère », pour la soumettre à leur volonté. Elle ajoutait : « En écrivant dans la langue étrangère, les femmes enclenchent un processus de légitimation de cette langue, comme toute mère peut légitimer son enfant, quel qu'en soit le père. D'ailleurs, si l'expression "langue maternelle" acquiert en la circonstance un sens, c'est pour signifier que les femmes peuvent "materner" une langue, en faire leur propre progéniture. »¹⁷⁵

Cette métaphore résonne avec les mots de Titaua Peu, interrogée en 2022 sur son écriture : « il faut savoir que je porte en moi les mots dans ma tête longtemps, comme une musique, et que quand j'écris, ils se mettent en place. »¹⁷⁶ Plus que la langue d'écriture, c'est la prosodie de la langue, sa « mélodie »¹⁷⁷, qui permettent à Titaua Peu d'écrire son histoire et sa culture, de dévoiler au monde le Tahiti qu'elle connaît. Elle accouche des mots, pour faire écho à la citation de Fawzia Zouari, dans sa langue intérieure, une langue hybride qui s'exprime majoritairement en français et parfois en tahitien. En effet, dans *Pina*, certains mots tahitiens ne sont pas traduits. Ils sont cependant expliqués dans un glossaire à la fin du livre et donc accessible à un lectorat français.

Chantal Spitz apporte également des éléments de réponse à la question de la langue d'écriture dans un court texte publié en 2006 :

mon unique souci
être fidèle à ma propre langue
ni tahitien ni français

174 GAUVIN, L., et al. *La francophonie au féminin, un espace à inventer*. Montréal, Mémoire d'encrier, 2024, p.50.

175 *Ibid.*, p.51.

176 BENNEL, P., *op. cit.* [en ligne].

177 *Ibid.*

mais
celle qui me permet de manifester
mon intériorité¹⁷⁸

Elle s'y pose la question d'écrire en tahitien ou en français, et choisit d'opter finalement pour sa propre langue d'écriture, une langue qui revendique sa liberté en s'affranchissant de certaines règles du français : la syntaxe, la ponctuation et la présentation, comme nous avons pu précédemment le constater. Ce faisant, elle s'affranchit également des canons littéraires européens et propose une écriture d'un nouveau genre, singulière et inclassable. Exprimer son « intériorité », sa nature profonde, passe ainsi par une (ré)appropriation du langage. La langue devient la « propre progéniture » de l'autrice, pour reprendre les mots de Fawzia Zouari.

Chantal Spitz eut l'occasion d'aborder cette question avec l'auteur tahitien Henri Hiro, figure de proue du mouvement de renaissance *mā'ohi*, et rapporte cette conversation dans un entretien avec Nicolas Cartron en 2002 : « Je sais pas écrire en tahitien. J'écris parfois des textes en tahitien, rarement plus d'une page. Le tahitien n'est pas ma langue d'écriture ; tout du moins c'est ma langue pour faire certaines choses, mais c'est le français qui est ma langue d'écriture. J'écris en français et je n'ai plus de complexe. Cette question était un des grands débats que nous avons eu avec Henri Hiro ; s'il ne m'avait pas dit : "écris, qu'importe la langue, écris c'est tout", je n'aurais pas pour autant renoncé à l'écriture – j'écris depuis toujours – mais je n'aurais sûrement jamais publié, jamais. »¹⁷⁹

Au-delà de la langue d'écriture, la langue française imposée par la colonisation est aussi celle qui ouvre les portes de la publication des écrits, les portes des maisons d'édition, et qui permet de toucher un plus large public que celui, confidentiel, de Tahiti et des îles de la Polynésie française.

Si elle écrit en français, Chantal Spitz intègre cependant des mots tahitiens dans ses ouvrages, comme nous avons pu le voir dans certains des extraits choisis de *Elles*. À Nicolas Cartron, qui l'interrogeait sur la valeur qu'elle donnait à la langue tahitienne dans son œuvre, Chantal Spitz répondit : « Il y a des mots et il y a des choses qui n'appartiennent qu'à nous, et il n'y a pas de mots français pour les exprimer [...] Je garde des mots tahitiens pour

178 SPITZ, C. *pensées*, op.cit., p.74.

179 CARTRON, Nicolas. « Entretien avec Chantal Spitz », *Île en île*, 2002. <https://ile-en-ile.org/entretien-avec-chantal-spitz/> Consulté le 15 décembre 2025.

conserver tout ce qu'il y a autour qu'on ne pourra jamais exprimer dans une autre langue. Garder un mot, c'est aussi entrer dans la géographie et dans le geste du pays. »¹⁸⁰

Dans la dernière phrase de la citation, la métaphore invite à penser le langage comme un territoire physique (la géographie) et une culture (le geste). « Entrer dans la géographie d'un pays », c'est accepter de se déplacer, de se décentrer aussi, et envisager une perspective qui se situe au niveau de l'espace dans le territoire polynésien et non plus dans le territoire européen. Les mots tahitiens utilisés par Chantal Spitz deviennent ainsi une représentation métaphorique de son île, Tahiti, et de son pays, la Polynésie française, et invitent à l'exploration d'un nouveau territoire culturel et linguistique. Ils sont également les garants de l'affirmation de la culture tahitienne, d'une culture qui n'a pas son équivalent dans la langue française et ne peut pas être soumise à la traduction.

Les mots de Chantal Spitz font écho à ceux utilisés vingt ans plus tôt par Salman Rushdie, romancier britannique et américain d'origine indienne, dans un essai intitulé « 'Commonwealth literature' does not exist »¹⁸¹, paru en 1983¹⁸² : « What seems to me to be happening is that those peoples who were once colonized by the language are now rapidly remaking it, domesticating it, becoming more and more relaxed about the way they use it—assisted by the English language's enormous flexibility and size, they are carving out large territories for themselves within its frontier. »¹⁸³

Selon Salman Rushdie, le fait que les auteurs et autrices des pays du Commonwealth¹⁸⁴ écrivent en anglais leur permet de définir leur propre territoire au sein de la littérature anglophone. Patricia Grace, en écrivant en anglais, pose ainsi les contours d'un territoire propre au peuple et à la culture maoris au sein de la langue anglaise, et au sein du récit impérial. En outre, l'utilisation de la langue anglaise permet à un lectorat *Pākehā* d'accéder à ses œuvres, et l'invite par conséquent à entrer en territoire maori.

180 *Ibid.* [en ligne].

181 « La littérature du Commonwealth n'existe pas. » (ma traduction)

182 RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. London, Penguin Books, 1992.

183 « Ce qui semble se produire, d'après moi, est que les peuples autrefois colonisés par la langue sont en train de la remodeler rapidement, de l'approprier, de devenir de plus en plus à l'aise avec son utilisation – aidés par l'immense flexibilité et la vaste étendue de la langue anglaise, ils se taillent de vastes territoires à l'intérieur de ses frontières. » (ma traduction)

184 Le Commonwealth est une organisation intergouvernementale dont la majorité des membres sont d'anciennes colonies britanniques. (Source : <https://thecommonwealth.org/>)

Patricia Grace ne se contente pas de réhabiliter la place du peuple maori en Nouvelle-Zélande, mais aussi la langue maorie, *te reo Māori*, en utilisant des mots maoris. En effet, l'utilisation d'éléments non traduits de la langue autochtone relève de l'écriture postcoloniale, selon Ashcroft Griffiths et Tiffin, en tant que variation linguistique synecdochique¹⁸⁵ affirmant non seulement une différence culturelle, mais aussi l'existence même de la culture et de la langue maories.

Le choix de ne pas traduire constitue un acte de défiance, une forme de résistance à la traduction en langue *Pākehā* : les noms maoris restent inchangés, non traduits en anglais, et donc non assimilés à la langue anglaise. Ce choix révèle ainsi une volonté d'affirmer que la culture maorie, dans sa singularité, ne peut être assimilée à la culture européenne ou impériale. En outre, aucun glossaire des mots maoris n'est disponible dans l'édition originale de *Chappy* – l'éditeur Au Vent des îles a fait le choix d'en ajouter un à la fin de l'édition française de 2018.

Pour Chantal Spitz et Patricia Grace, écrire dans la langue de la colonisation est un acte de résistance : cela leur permet de définir des territoires autochtones à l'intérieur de la langue colonisatrice et également de partir, dans un renversement des rôles, à la conquête du lectorat français et anglais. En outre, l'intégration d'éléments de langue autochtone dans les récits des trois autrices témoigne également d'une forme de résistance et d'engagement littéraire. Elle manifeste un refus d'assimilation et permet l'affirmation d'une identité qui leur est propre : linguistique, culturelle et littéraire.

II. Une écriture solidaire d'autres peuples (ex)colonisés

Dans les trois romans les autrices, par le recours à des images, des références historiques et des rencontres inter-insulaires, construisent une écriture de solidarité entre peuples (ex)colonisés du Pacifique. Cette solidarité s'appuie d'une part sur la dénonciation des

185 ASHCROFT, Bill, *et al. The Empires Writes Back*. New York, Routledge, p.52 : « uses of language as untranslated words [...] are directly metonymic of that cultural difference which is imputed by the linguistic variation. In fact, they are a specific form of metonymic figure: the synecdoche. »

violences linguistiques et symboliques du colonialisme, d'autre part sur la réactivation de filiations culturelles transnationales.

Dans *Elles*, l'écriture solidaire se manifeste à travers les mots de Victoria-narratrice, qui met en lumière dès le second chapitre la permanence d'un racisme social ostensible :

en ces temps-là le racisme de la société s'affichait avec ostentation
les mépris s'épalaient sans vergogne
les droits de l'homme frissonnaient l'âme du monde mais chez nous continuaient de
trionpher l'arrogance et la suffisance de toutes les colonies. Tu ne sais plus ces mots
disparus qui cognaient les dignités
ces mots-pilori qui grippaient les sentiments vomis racailles sauvages
ces mots-exil qui reclusaient les authenticités éructées canaques niah-koués
des mots transportés par les colonisateurs dans leur bagage militaire administratif
d'oppression pour brouiller dissoudre les identités indigènes (*Elles*, 22)

Les « droits de l'homme » dont la France est censée être la patrie, qui sont généralement synonymes d'égalité et de dignité, sont ici dévoyés et associés à l'arrogance et à la suffisance. Une extrême violence lexicale accompagne la domination coloniale : les « mots-pilori », les « mots-exil », les insultes (« racailles sauvages », « niah-koués »), les appellations francisées (« canaques ») fonctionnent comme des instruments importés par les colonisateurs pour anéantir (« dissoudre ») les civilisations autochtones. Chantal Spitz oppose de manière nette les colonisateurs et les indigènes, dont les rapports sont basés sur l'oppression, en montrant comment le langage lui-même devient un moyen d'annihilation des subjectivités autochtones et un vecteur de mépris structurel. Tahiti, « chez nous », devient par métonymie « toutes les colonies », et partage les stigmates de la colonisation avec le peuple kanak et le peuple chinois. Ces références à la colonisation de la Nouvelle-Calédonie par la France au dix-neuvième siècle et à l'invasion de la Chine par le Japon au début des années 1930, deux exemples de colonisation très brutale, ancrent l'écriture dans une solidarité entre peuples colonisés du Pacifique.

De même, dans *Pina*, la référence à l'Algérie prononcée par le personnage de Maui opère comme un rappel historique et critique des violences d'État :

Qu'ils devenaient subitement absurdes, ces jeunes gens qui s'étaient crus tellement forts. [...] Ils se retrouvaient impuissants tout à coup. Doutant qu'ils avaient fait le bon choix. Presque désireux de revenir sur leurs pas, car la mère patrie était la plus forte. Car surtout, qui aurait accepté de se faire trouer la peau ? On n'avait jamais eu à le faire. Tahiti, ce n'était pas l'Algérie. (*Pina*, 287)

La comparaison — « Tahiti, ce n'était pas l'Algérie » — est loin d'être anodine et prend une valeur ironique et accusatrice : c'est en effet à la suite de l'indépendance de l'Algérie, en 1962, que les essais nucléaires français ont été délocalisés dans le Pacifique. Par ce rappel, Titaua Peu élargit le champ de la solidarité : elle inscrit l'expérience tahitienne dans une mémoire coloniale transnationale et condamne implicitement la « mère patrie » qui exerce sa force au détriment des corps et des territoires colonisés.

Enfin, *Chappy* met en scène des rapprochements entre peuples polynésiens anglophones de Nouvelle-Zélande et d'Hawaï par la voix d'Aki-narrateur, notamment lorsqu'il évoque ses escales dans le port d'Honolulu, la capitale hawaïenne :

I would venture out, hoping to come across native men whose language was similar to my own. [...] these men who seemed to be my kin, learning to speak with them, getting to know about their lives, sharing a cigarette, sharing stories, comparing life's circumstances. (*Chappy*, 66)

L'extrait souligne un processus de reconnaissance interinsulaire fondé sur la langue, les récits et les pratiques sociales (« learning to speak with them, getting to know about their lives, sharing a cigarette, sharing stories ») qui construit une communauté de destin et d'affinité culturelle.

Aki révèle également une conscience commune de filiation entre Maoris et autochtones hawaïens (*Kānaka Maoli*) et une inscription dans une géographie mythique partagée lors d'un moment fort de son mariage : la récitation de son arbre généalogique.

My Hawaiian family were at once alerted when they heard the names that connected them in time and place with my home family, we of Aotearoa being junior to those left behind in 'the great, far-distant, etched-on-the-heart, longed-for homeland of Hawaiki'. (*Chappy*, 185)

Les peuples polynésiens partagent des traditions orales communes, comme le rappellent Sophie Chave-Dartoen et Bruno Saura dans l'introduction de leur article sur les généalogies polynésiennes : « La diversité des langues, des traditions religieuses et des pratiques sociales au sein de l'immense aire polynésienne résulte d'histoires et de situations d'isolement particulières. Toutefois, ces sociétés possèdent aussi des traits communs, soulignés par tous les spécialistes, notamment en matière de traditions orales et de récits généalogiques. »¹⁸⁶ Les mythes fondateurs et histoires ancestrales communs au triangle polynésien sont immédiatement identifiés – et identifiables – par la belle-famille d'Aki. Les guillemets sont utilisés pour évoquer à la fois le récit généalogique et la reconnaissance par la famille hawaïenne de leur île originelle commune, « 'the great, far-distant, etched-on-the-heart, longed-for homeland of Hawaiki' ». Les adjectifs composés permettent une description extrêmement précise des sentiments associés à l'évocation de l'île mythologique : l'éloignement de Hawaiki dans l'espace (« far-distant ») mais aussi dans l'âme (« longed-for ») des Polynésien·nes, et son inscription éternelle dans leur cœur, tel un tatouage indélébile (« etched-on-the-heart »). En effet Hawaiki (ou Havaiki, selon les archipels), dans la mythologie polynésienne, est l'île d'où sont partis tous les Polynésiens et Polynésiennes et où ils retourneront après leur mort, « terre des origines et pays où s'en retournaient les vivants après leur mort afin de devenir des ancêtres »¹⁸⁷. Hawaiki est associée par certains Polynésien·nes à l'île de Raiatea, surnommée l'île sacrée, dans l'archipel de la Société.

En somme, l'écriture des trois autrices articule la solidarité à la fois comme dénonciation du langage et des pratiques coloniales qui effacent les identités, et comme mise en relation des peuples colonisés par des filiations culturelles, des mémoires partagées et des échanges linguistiques et narratifs.

186 CHAVE-DARTOEN, Sophie, SAURA, Bruno. « Les généalogies polynésiennes, une mise en récit du monde sociocosmique, de son origine et de son ordre. » *Cahiers de littérature orale*, n°84, 2018, pp.89-123.

187 GUIOT, Hélène, OTTINO-GARANGER, Marie-Noëlle. *Tiki, Ti'i, Ki'i... : Aux origines des Polynésiens*, Société des Océanistes (Paris), dossier n°4, 2016.

III. Faire (ré)agir : de l'engagement littéraire à l'engagement militant ?

3.1 L'engagement littéraire dans les stratégies narratives

Dans les trois récits, les narrateurs et narratrices (ré)agissent face aux injustices et face à l'héritage de la colonisation dans les sociétés polynésiennes. Les autrices, à travers leurs personnages, prennent ainsi parfois position contre l'administration coloniale par un « geste de délégation »¹⁸⁸, en confiant leur voix à des « personnage-relais »¹⁸⁹.

Dans *Pina* et dans *Chappy*, les narrateurs et narratrices se moquent ouvertement de l'administration coloniale qui impose aux autochtones d'adopter un nom français pour les Tahitien·nes, anglais pour les Maori·es. Dans *Pina*, Auguste répond au mépris par le mépris :

Puis, les fils de Matahi ont, depuis, porté des prénoms français. On a laissé faire les Blancs, les fonctionnaires, les somnolents. Toute petite concession. Insignifiante. C'était plus vite expédié comme ça, un prénom français pour qu'on leur foute la paix, même si c'était là une déchirure. (*Pina*, 106)

Les termes « fonctionnaires » et « somnolents » utilisés par le narrateur semblent renvoyer au stéréotype affectant les agents au service de l'État français qui, selon la vindicte populaire, font preuve de fainéantise et se reposent sur leur statut de fonctionnaire pour ne pas travailler. La parataxe qui appose à ces qualificatifs les phrases « toute petite concession » et « insignifiante » semble minimiser à la fois les fonctionnaires eux-mêmes et l'importance de leur impact sur les Tahitien·nes. Néanmoins, cet impact est profond et laisse des traces, « une déchirure ». À Tahiti aujourd'hui encore de très nombreux Tahitiens et Tahitiennes portent deux prénoms, l'un français et l'autre tahitien.

Dans *Chappy*, Aki-narrateur ridiculise cette règle coloniale en utilisant l'arme de l'humour :

The name Star was not one which my mother's family had plucked from the heavens.
Our yellow-eyed great-grandfather who killed with his eyes had chosen it at the time

188 SERVOISE, S., *op.cit.*, p.33.

189 *Ibid.*, p.24.

when Māori were required to have surnames. Whetū, the word for star, was already part of his name, so he added the English equivalent. He became Whetū Star, or Star Star, or Whetū Whetū – however you liked to look at it. I've been told it was one big joke to him. (*Chappy*, 96)

Les Maori·es étant dans l'obligation de choisir un patronyme anglais, l'arrière-grand-père d'Aki choisit la traduction en anglais de son nom, « star » (étoile), et s'amuse beaucoup du jeu de mots ainsi créé (« one big joke »). Le narrateur insiste fortement en proposant plusieurs combinaisons du nom de son aïeul (« Whetū Star, or Star Star, or Whetū Whetū »), ajoutant en incise après un tiret que la forme importait peu par rapport au fond : seul·es les Maori·es pouvaient comprendre cette blague, se moquant ainsi des colons anglais incapables d'en saisir le sens.

La critique est particulièrement virulente chez les autrices tahitiennes, Chantal Spitz et Titaua Peu. Dans leur écriture émergent des diatribes contre le racisme et ses illustrations dans la société tahitienne, notamment à travers le mépris et la suffisance dont les Blancs font preuve à l'égard des Tahitiens et Tahitiennes. Victoria, dans *Elles*, évoque ainsi « l'insondable racisme de notre société » (*Elles*, 88), et Auguste-narrateur, dans *Pina*, « [u]n monde suffocant de mépris et d'humiliation. » (*Pina*, 208). Quand Victoria s'ouvre à sa grand-mère des brimades qu'elle subit de la part de son professeur de français au lycée, Ama la rassure en ces termes : « Tu es Tahitienne il ne sait rien il est bête. E farāni pa'i¹⁹⁰. Ils sont comme ça ils viennent chez nous ils croient qu'ils savent tout mieux. » (*Elles*, 239) ; « Tu sais ils aiment penser qu'ici c'est la France. » (*Elles*, 241) Dans cette critique ouverte des Français·es (les *farāni*), Ama exprime son mépris face à des colons qui se croient supérieurs à la population autochtone et qui se croient chez eux en Polynésie française.

La narratrice de *Pina* dénonce un colonialisme qui vend de la poudre aux yeux, même aux enfants tahitiens, comme Pina qui rêve d'« images tendres, des images d'un paradis qui n'existait que dans les brochures » (*Pina*, 23), « [d]e belles images que Pina gardait dans le coin de sa tête et qui souvent se faisaient effacer, chasser, par d'autres, réelles, vécues. » (*Pina*, 24).

190 « C'est ça les Français », ou « En bon Français » (ma traduction).

Dans le roman de Titaua Peu, la critique du colonialisme se fait également par le biais de personnages-relais blancs, *popa'ā*, héritiers des colons, comme François et Michel par exemple.

Michel, le Français amoureux d'Hannah, porte un regard accusateur et accablant sur les Français-es qui partent s'installer à Tahiti : il les décrit comme des jeunes ou des vieux « aux désirs lubriques », des « intellos shootés au monoï, à l'huile de coco, shootés aux grandiloquents discours historico-juridico-paternalistes », ou encore des « profonds cons » (Pina, 192). Il compare Tahiti à un « laboratoire de cons en quête d'exotisme. » (Pina, 293 & 299) et constate que les stéréotypes coloniaux sont toujours présents dans la société française, même si les tableaux de *vahine* de Gauguin et les cartes postales exotiques ont laissé la place aux publicités télévisées, « [d]es spots télé Tahiti douche ou Bounty » (Pina, 296). D'ailleurs Michel explique quelques pages plus loin que, selon lui, le colonialisme est toujours présent à Tahiti :

Il faut croire qu'on a tort de penser que l'époque coloniale, c'est du passé. On a même tort de parler aujourd'hui de néocolonialisme. Le colonialisme, et je l'ai vu moi-même, n'a pas d'époque, pas d'âge. Il est tout simplement là. Il a un peu mué avec le temps, mais au fond c'est du pareil aux même. (Pina, 298)

Il est difficile de ne pas lire ici le reflet de l'opinion de l'autrice, Titaua Peu, qui déclarait dans une interview en 2022 que le colonialisme n'appartenait pas au passé et que le sentiment d'infériorité hérité de la colonisation était toujours palpable dans la société tahitienne : « Non seulement, nos ancêtres ont été dénigrés, mais, encore de nos jours, beaucoup de Polynésiens se sentent 'nuls', inférieurs ». ¹⁹¹

Michel décrit ensuite comment les militaires ont été remplacés par des « Golden Boys », jeunes cadres dynamiques qui occupent des postes à responsabilités et qui vivent entre Blancs, dans un entre-soi de *popa'ā* :

Ils tentent à leur façon de s'intégrer : par exemple, ils se font des tatouages aux motifs polynésiens aux chevilles ou juste au-dessus des reins, parfois sur tout le corps. C'est pour eux une preuve de leurs bonnes intentions. Les seuls Tahitiens qu'ils "fréquentent" sont les vigiles qui arpentent leur résidence, ou les jardiniers qu'ils voient en coup de vent, avant de partir au travail. (Pina, 298)

191 BENNEL, P., *op. cit.* [en ligne].

Michel critique avec ironie ceux que nous pourrions appeler des « néocolons », ces Français et Françaises qui vivent à Tahiti et se croient supérieurs à celles et ceux qui y viennent en vacances, ou à celles et ceux qui viennent d'arriver alors qu'eux sont là depuis plusieurs années. Ils perpétuent les attitudes coloniales et portent sur les autochtones un regard condescendant et stéréotypé.

Nous retrouvons ce ton sarcastique chez François, l'amant de Pauro, lorsqu'il parle de son ressenti vis-à-vis des touristes ou des nouveaux arrivant·es aux attitudes parfois « néo-colonialistes » :

François éprouve un très grand mépris et, c'est rare, pour ceux qui viennent d'ailleurs et qui ont des certitudes, pas seulement des idées préconçues, mais des certitudes qu'ils croient avoir le droit de posséder après quelques mois, après quelques passages chez la poissonnière du marché, après quelques repas « folklo » partagés avec le voisin qui ne fait que la fête... (*Pina*, 144-145)

A l'inverse des étrangers qu'il décrit, François n'arrive pas en terrain conquis et n'a pas la prétention de comprendre qui sont ni ce que vivent les Tahitiens et Tahitiennes : il « veut rester un étranger » (*Pina*, 144).

Dans ces extraits, les narrateurs *papa 'ā* partagent les opinions des personnages tahitiens sur l'attitude inappropriée, héritée de la colonisation, dont ils sont encore témoins au vingt-et-unième siècle, et par le prisme de la fiction Titaua Peu imagine que tous les Français·es ne sont pas des « néo-colons », et que la construction d'une société plus juste est possible.

Les autrices dénoncent à travers leurs narrateurs et narratrices l'héritage colonial et le racisme qui persistent dans les sociétés tahitienne et maorie. Cette critique prend des formes variées : l'humour et le jeu de mots chez Patricia Grace, la diatribe virulente et l'ironie cinglante chez les autrices tahitiennes. Elle est particulièrement prégnante dans les romans des autrices tahitiennes, plus modérée dans le roman de Patricia Grace. Les trois autrices utilisent un panel de personnages-relais, aux points de vue et expériences variés, comme outil de prise de conscience : leurs mots visent à faire réagir les lecteurs et à encourager une évolution des mentalités face à un colonialisme qui, loin d'appartenir au passé, continue de se manifester au quotidien.

3.2 Un écrit décolonisé pour (re)construire la société polynésienne

Dans un texte écrit en 2001 à Auckland, Nouvelle-Zélande, et publié dans la revue *Hermès* du CNRS sous le titre « Les cris d'une Tahitienne »¹⁹², Chantal Spitz décrit ce qu'elle appelle « l'écriture colonisée » : elle déverse dans un torrent de mots les tourments causés par le fait d'écrire en français, dans la langue de l'imposture et du mensonge, « langue imposée langue de domination langue du Vainqueur »¹⁹³. Elle tente de répondre à l'interrogation première qui la ronge : « Comment écrire quand mes sentiments se sont abreuvés aux imaginaires étrangers quand ma pensée s'est burinée aux discours occidentaux quand mes rêves se sont échevelés de littérature blanche quand ma langue première primaire est celle des hommes d'un autre peuple ».¹⁹⁴ Elle y apporte des éléments de réponse quelques pages plus loin : « Ecrire-arc-en-ciel pour me relier à l'Autre dans une rencontre qui m'enrichit et m'augmente affronter ma différence sans me cloîtrer dans le rassurant confort de mes spécificités ethniques culturelles »¹⁹⁵.

Dix années plus tard, dans les œuvres ultra-contemporaines sélectionnées dans ce corpus, l'écrit se décolonise et à travers le prisme de la fiction, les autrices du corpus illustrent une volonté d'en finir avec le racisme et le colonialisme, d'envisager une autre relation avec l'Autre et d'écrire un autre possible.

L'écriture et la fiction permettent à Titaua Peu d'imaginer une société tahitienne plus juste, plus libre, et de son roman se dégage une foi inébranlable dans la capacité de résilience du peuple polynésien, peuple en quête de reconstruction et d'apaisement. Dans *Pina*, la fiction devient le vecteur privilégié de l'émancipation des femmes, comme nous l'avons vu précédemment, et également d'un rapprochement entre communautés qui s'excluent et qui vivent côte à côte sans se connaître, comme en témoignent les relations amoureuses entre Hannah et Michel ; entre Pauro, le frère de Pina, et François, le jeune archéologue français ; et les amitiés qui se tissent entre Mata et François, et entre Pina et Michel.

Alors que Tahiti est devenue « l'île des différences qui séparent » (*Pina*, 292), ce que propose Titaua Peu, c'est la possibilité de chercher à comprendre l'histoire de l'Autre sans pour autant chercher à se l'approprier ni à l'enfermer dans ce qu'elle appelle « une image à

¹⁹² SPITZ, C., *pensées*, op.cit., pp.57-70.

¹⁹³ *Ibid.*, p.59.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.57.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.67.

jamais intangible » (*Pina*, 144). À travers la (re)création d'un lien social et l'exploration de leurs sentiments, les protagonistes de *Pina* vont pouvoir se (re)connaître et se (re)construire. L'écriture littéraire se transforme ainsi en acte militant qui propose, d'une part, un témoignage vivant de son époque et, d'autre part, une possible alternative.¹⁹⁶

Cette possibilité d'un autre regard sur l'Autre et d'une cohabitation possible dans l'acceptation de la différence de l'autre est évoquée dans *Elles* à travers les amitiés féminines de Victoria avec Céline et avec Debbie.

Céline est d'origine chinoise et les deux jeunes filles se lient d'amitié malgré les interdictions et la désapprobation de leurs mères respectives. La mère de Céline n'aime pas Victoria (« La maman de Céline ne m'aimait pas. Elle criait toujours après elle après moi quand j'étais là. », *Elles*, 182) et la mère de Victoria lui interdit de passer du temps avec Céline :

J'allais chez Céline malgré les interdictions formelles de ma mère
à cause de ses « je ne veux pas que tu ailles traîner chez eux »
parce que ses mots portaient l'ordre social arrogant que je devais intégrer
des mots qui mordaient griffaient luxaient
ces mots qui me signifiaient leur irrémédiable saleté notre irréductible supériorité
mais surtout j'allais chez Céline parce que je l'aimais. (*Elles*, 177)

La narratrice se heurte à un interdit qui ne relève pas seulement d'une précaution maternelle, mais d'un ordre social plus vaste : la formulation « je ne veux pas que tu ailles traîner chez eux » contient une désignation stigmatisante et excluante, un « eux » qui marque la séparation et la hiérarchisation des groupes. Les verbes « mordaient griffaient luxaient » montrent que Victoria ressent la blessure infligée par les mots de sa mère dans sa chair. « Notre irréductible supériorité » évoque une hiérarchie héritée du colonialisme, qui descend de manière pyramidale des colons blancs aux Tahitiens puis aux Chinois, reproduisant la domination à chaque échelon. En allant chez Céline « malgré les interdictions », la narratrice refuse de se conformer à cette hiérarchie sociale imposée. La dernière ligne de l'extrait (« mais surtout j'allais chez Céline parce que je l'aimais ») donne la résolution : l'amour

196 FÉLIX-NAIX, S., *op. cit.*, p.74.

devient valeur suprême et moyen de résistance, une affirmation d'appartenance alternative à un ordre social moins oppressif.

Dans *Chappy*, l'acceptation de l'Autre et de la différence est illustrée par l'intégration dans la communauté maorie de personnages étrangers : Chappy, d'origine japonaise, et Harry Krauss, d'origine allemande.

Chappy est adopté tout naturellement par la famille d'Oriwia et Aki, et enregistré à l'état civil néo-zélandais sous le nom de Chappy Star, avant d'épouser Oriwia. Aki, qui le considère comme son frère, relate cet épisode avec humour :

There were many Māori in those days who were without birth certificates. The Māori Birth Register didn't open until 1913 – the year Moana-Rose and I were born – when our registration became compulsory. We had already talked about Chappy as our adopted brother, but Paa and Nunu decided he could become their unregistered youngest son, Chappy Star, our mother's sibling. In a way, this made him my uncle, though Chappy has always been brother to me. (*Chappy*, 96)

Chappy, à la faveur d'une règle administrative imposée par l'état colonial, devient officiellement un membre de la famille Star : son assimilation et l'occultation de son identité étrangère sont facilitées par une ironie de l'histoire qui tourne la domination coloniale à son avantage. Aki remarque avec humour que Chappy devient ainsi son oncle, mais souligne en fin de compte que les positions officielles de chacun aux yeux de l'administration n'ont pas réellement d'importance : seule compte la relation construite entre chaque membre de la famille, qu'il ou elle soit frère ou sœur de sang ou adopté·e. Si son nom n'a pas de consonance japonaise, c'est parce que les Maoris l'ont prénommé Chappy (/tchappy/) en rapport avec son pays d'origine, le Japon, qui se prononce « Japan » en anglais (/djapane/, mais que les Maoris prononcent « Chapane » (/tchapane/). Par le choix des noms des personnages s'exprime encore l'humour délectable de l'autrice néo-zélandaise.

La situation de Harry Krauss est différente de celle de Chappy : arrivé d'Allemagne avec sa première femme et ses deux fils, il a acquis la nationalité britannique et épousé en secondes noces, après le décès de sa femme, une Néo-Zélandaise. Il est officiellement reconnu comme un étranger vivant en Nouvelle-Zélande, non comme un Maori. Lorsque le Royaume-Uni entraîne l'empire britannique dans la Seconde Guerre mondiale (et par conséquent les

anciennes colonies britanniques devenues des dominions¹⁹⁷ et/ou des membres du Commonwealth, comme la Nouvelle-Zélande), les avis de la communauté se divisent à son égard. Certains font l'amalgame entre Allemand et nazi, changent d'attitude envers lui, se méfient de lui et l'évitent, tandis que d'autres le soutiennent, le rassurent et lui disent qu'il n'a rien à craindre :

Harry was well known in the town [...] But attitudes towards him were changing in the town. People he'd known for years were avoiding him, some long-standing baking orders were cancelled, daily custom declined and he awoke one morning to find a swastika painted on the garage wall. A day later Gary Couper paid him a visit and advised him to register. 'We all know you,' Gary said. 'Don't worry, they're not going to lock you up.' (*Chappy*, 107)

Cet extrait illustre une certaine incrédulité de la part de la communauté dont fait partie Harry : l'utilisation du discours direct pour les propos de Gary met en lumière le ressenti d'une personne qui connaît Harry et n'envisage pas un instant qu'il puisse être considéré comme un ennemi. L'opposition entre les pronoms personnels sujets « we » (nous) et « they » (ils) souligne l'appartenance de Harry à la communauté néo-zélandaise de sa ville. Néanmoins, en tant qu'Allemand sur le territoire néo-zélandais, Harry doit se présenter régulièrement au poste de police après l'entrée en guerre de la Nouvelle-Zélande dans la guerre du Pacifique. Quand il est finalement accusé d'être un espion allemand, arrêté et emprisonné à Wellington, la capitale du pays, la solidarité de la communauté s'organise autour de lui et de sa famille. Oriwia, notamment, apporte son aide à Dulcie, son amie et la fille de Harry, pour continuer à faire tourner la boulangerie familiale : « In Harry's absence, Oriwia went in at night to help Dulcie set the loaves » (*Chappy*, 110).

La force des liens qui se tissent entre les membres de la communauté, quelle que soit leur origine, à l'image de la fraternité entre Aki et Chappy et de la sororité entre Oriwia et Dulcie, transcende les différences.

197 On appelait « dominions » les anciennes colonies de l'empire britannique qui, après avoir obtenu un statut autonome au sein de l'empire, étaient gérées par leurs propres gouvernements, mais continuaient cependant à reconnaître le monarque anglais comme chef d'état et dont certaines prérogatives, comme la politique internationale, étaient toujours subordonnées au gouvernement britannique. Ce statut constituait en quelque sorte une étape intermédiaire entre le statut de colonie et celui de nation indépendante. (Source : <https://www.britannica.com/topic/dominion-British-Commonwealth>)

Décoloniser les mots pour promouvoir la tolérance et l'acceptation de l'Autre est aussi une forme d'engagement littéraire. L'écriture des trois autrices s'inscrit ainsi dans une culture de résistance des écrivains postcoloniaux telle que définie par Edward Said dans son ouvrage *Culture and Imperialism*: « an alternative way of conceiving human history [...] this alternative reconception is based on breaking down the barriers between cultures »¹⁹⁸. Dans le monde fictionnel elles (re)construisent chacune à leur manière une société polynésienne alternative, qui abolit les frontières entre les peuples et les cultures.

3.3 À l'extérieur du cadre diégétique : la revendication d'une posture militante

Les trois autrices brouillent la frontière entre deux formes d'engagement littéraire : une écriture engagée qui leur permet d'intervenir dans les débats de leur temps, sans pour autant chercher à les provoquer, et une écriture de l'engagement, qui vise au contraire à susciter le débat – pour reprendre la distinction proposée par Judith Emery Bruneau¹⁹⁹.

Titua Peu revendique son engagement littéraire : « j'ai voulu faire passer des messages, spécialement aux jeunes de mon pays pour que ce qui est révoltant ne se reproduise plus. »²⁰⁰ Interrogée sur les trajectoires des personnages féminins dans *Pina*, elle affiche une posture féministe assumée : « Je suis totalement féministe, mais je pense qu'il faut inclure les hommes dans la démarche féministe. Eux aussi doivent soutenir le combat des femmes pour que l'harmonie puisse exister. »²⁰¹

La démarche de Chantal Spitz s'inscrit elle-aussi pleinement dans cette tension. Mohamed Aït-Aarab souligne son engagement littéraire, arguant qu'elle « avait proclamé son engagement, au sens sartrien du terme, dès son premier roman, *L'Île des rêves écrasés* », dans un parcours « qui invite son lecteur à ne pas se laisser anesthésier par la contemplation béate

198 SAID, E., *op. cit.*, p.216 : « la résistance comme moyen alternatif de concevoir l'histoire humaine, une "reconception" alternative basée sur l'abolition des barrières entre les cultures. » (ma traduction)

199 BRUNEAU, J., *op. cit.*, p.68.

200 BENNEL, P., *op. cit.* [en ligne].

201 *Ibid.*

de la 'carte postale' »²⁰², à ne pas se laisser endormir par le discours impérialiste et colonialiste.

L'autrice elle-même, interrogée en 2022 sur la nature de son écriture, refuse toute étiquette et préfère décrire sa démarche en ces termes : « Je ne qualifie pas mon écriture. J'écris ce qui me dérange. Cette écriture a été dès le début un acte d'existence et de mémoire dans une histoire écrite par l'autre qui se raconte en prétendant nous dire. Une volonté de questionner la narration historique officielle qui, lorsqu'elle daigne nous inclure dans son déroulé, nous assigne à un rôle secondaire ou nous façonne de tous les préjugés au moins paternalistes au plus racistes qui moulent les théories occidentales du « bon sauvage ». [...] Ce questionnement est indispensable si nous voulons nous remettre des traumatismes causés, non seulement par l'histoire mais aussi par les mensonges et les silences. Ceux des autres. Les nôtres. »²⁰³

L'écriture de Chantal Spitz s'inscrit ainsi dans le combat plus large des littéraires postcoloniaux, dans une « démarche de désaliénation »²⁰⁴ pour reprendre les mots de Clara Rochemont, de l'université des Antilles.

La posture de Patricia Grace est plus nuancée. À Paloma Fresno-Calleja qui lui demande en 2003 si elle se considère comme une écrivaine féministe, Patricia Grace explique qu'elle ne sait pas comment répondre à cette question : « I sometimes don't know what to say when people ask me if I am a feminist writer because I am not well-versed in feminist theory. But that does not mean that I don't understand the position of women in society. In some ways I regard myself as a feminist activist in that I am a woman and I have always acted. »²⁰⁵ Elle n'écrit pas par volonté de dénoncer mais plutôt de partager, pour apporter sa pierre à l'élaboration de la littérature néo-zélandaise contemporaine : « our literature is not whole, it is not showing who we are in this country. »²⁰⁶ Grâce à ses récits, elle permet que la littérature de son pays le reflète le plus fidèlement possible, dans toute sa diversité et sa multiculturalité.

202 AÏT-AARAB, M., *op. cit.*, p.64.

203 BENNEL, P., *op. cit.* [en ligne].

204 Extrait de la communication de Clara ROCHEMONT intitulée « Comparatismes anthropologiques : l'autofiction caribéenne francophone, évolutions et transcendances » présentée le vendredi 7 novembre 2025 au colloque « Écrire, agir, résister : reconfigurations de l'engagement littéraire » organisé par l'université d'Aveiro, Portugal.

205 FRESNO-CALLEJA, P., *op. cit.* « Il m'arrive de ne pas savoir quoi répondre quand on me demande si je suis une écrivaine féministe car je ne suis pas une spécialiste de la théorie féministe. Mais cela ne signifie pas que je ne comprends pas la position des femmes dans la société. D'une certaine manière, je me considère comme une militante féministe car je suis une femme et j'ai toujours agi. » (ma traduction)

206 *Ibid.* « notre littérature est incomplète, elle ne reflète pas qui nous sommes dans ce pays. » (ma traduction)

La publication de *Chappy*, en 2015, en est un nouveau témoignage et montre que l'autrice continue de s'inscrire dans cette démarche.

IV. Conclusions

Dans un « écrire décolonisé », la dénonciation de l'héritage de l'histoire coloniale s'entremêle avec la volonté de recréer les liens interinsulaire et d'imaginer une société polynésienne alternative, tournée vers l'acceptation de l'Autre. Que ce soit à travers les amitiés féminines qui transgressent les interdits dans *Elles*, les rapprochements qui transcendent les différences dans *Pina*, ou les liens forts qui régissent les communautés dans *Chappy*, la fiction permet d'envisager un autre possible, construit sur la solidarité, la fraternité et la sororité.

À l'image de l'histoire de Pina, c'est par la résilience que se construit l'émancipation du peuple polynésien. Lorsque je demandai à Titaua Peu, lors de notre entretien en marge du Salon du livre de Tahiti 2021, si elle estimait que la résilience constituait une caractéristique de l'identité polynésienne, elle me répondit sans hésitation aucune par l'affirmative en arborant un large sourire : « le peuple polynésien perd tout et est capable de tout reconstruire, et de garder le sourire. »²⁰⁷

Qu'elle prenne la forme d'une dénonciation virulente du colonialisme et du racisme, d'une revendication féministe assumée ou d'une remise en question de la narration historique officielle, l'écriture des trois autrices étudiées témoigne d'un engagement littéraire profond, bien que ses modalités varient sensiblement d'une autrice à l'autre. Chantal Spitz et Titaua Peu adoptent une posture résolument militante, inscrivant leur œuvre dans une démarche de désaliénation et de résistance face à l'héritage colonial, tandis que Patricia Grace, sans renoncer à la critique, privilégie une approche plus nuancée et moins frontalement revendicatrice. Ces différences de posture convergent cependant vers un même horizon : celui d'une littérature qui refuse la résignation et qui fait des mots un outil de prise de conscience collective. En ce sens, les trois autrices illustrent, chacune à leur manière, la capacité de la fiction à intervenir dans le réel et à contribuer à la transformation des mentalités.

207 Entretien avec Titaua Peu en marge du 21^e Salon du Livre de Tahiti "Lire en Polynésie" à la Maison de la Culture de Tahiti - Te Fare Tauhiti Nui, le 21 novembre 2021.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Comme l'écrivait Louise Dupin, pionnière du féminisme contemporaine des philosophes des Lumières français, dès le milieu du dix-huitième siècle : « Les voyageurs ne rapportent guère dans leur pays que ce qui peut favoriser les opinions qui y règnent. »²⁰⁸ Les grands explorateurs rapportèrent ainsi de leurs voyages dans l'océan Pacifique des représentations de *vahine-wahine* conformes aux attentes d'un public et d'un lectorat européen friands de corps exotiques, qui alimentaient les fantasmes. La littérature féminine polynésienne ultra-contemporaine continue inlassablement de déconstruire les clichés et stéréotypes hérités de la colonisation, et de mettre en lumière les stigmates de l'époque coloniale.

Selon Chantal Spitz, « L'histoire est mémoire. [...] L'histoire est patrimoine. [...] L'histoire appartient à tous ceux qui l'ont vécue la vivent elle doit être dite confrontée débattue dans tous les espaces. »²⁰⁹ La littérature est certainement l'un de ces espaces dans lesquels l'histoire s'écrit. Dans les trois romans du corpus, l'écriture mémorielle offre un témoignage inestimable des mémoires individuelles et collectives. Elle se donne pour tâche centrale de préserver et de transmettre une mémoire vivante, individuelle et collective, face aux formes d'effacement liées à l'histoire coloniale.

En outre, chez les trois autrices, l'écriture de la mémoire – des mémoires – apparaît comme une pratique engagée : elle garantit la pérennité d'une histoire commune, articule la postmémoire des générations successives et se présente comme une forme de résistance. Dire l'histoire, la confronter et la débattre dans les espaces littéraires permet de restituer des vécus qui, autrement, resteraient silencieux et subordonnés aux récits dominants – une « non-mémoire »²¹⁰. La résistance littéraire s'exprime par la langue, par des formes narratives spécifiques et par la mise en scène des corps colonisés. Elle se manifeste, pour reprendre les mots de Kareva Mateata-Allain, comme « un mode de résistance passive contre l'opp(supp)ression coloniale »²¹¹ (ma traduction).

208 DUPIN, Louise. *Éloge des reines de France*. Paris, Editions Payot & Rivages, 2024, p.38.

209 SPITZ, C., *pensées*, *op. cit.*, p.232.

210 CASTRO, E., *op. cit.*, [en ligne].

211 MATEATA-ALLAIN, K., *op. cit.*, [en ligne] : « Ma'ohi writers produce *post(-)colonial* literatures in which the artistic, political, cultural, linguistic, and literary ideologies devise a metaphoric rupture from French colonialism that dually serves as a mode of passive resistance against colonial opp(supp)ression. »

Cette écriture polynésienne féminine ultra-contemporaine déplace et renouvelle les enjeux. D'une part elle s'empare de problématiques propres aux territoires telles que la ségrégation, le (néo)colonialisme, la spoliations des terres et le traumatisme des essais nucléaires. D'autre part elle met en lumière des questions liées à la condition des femmes à travers des portraits de femmes décolonisées confrontées à des violences qui dépassent les frontières insulaires.

Mes recherches sur la littérature polynésienne autochtone ultra-contemporaine ont fait émerger de nouvelles questions, évoquées notamment par Danielle Haase-Dubosc et Maneesha Lal en 2006 dans les *Nouvelles Questions Féministes* : « Comment représenter sans manipuler, comment éviter de reproduire la "pensée blanche" tout en se servant de ses outils et de son langage, en bref, comment ne pas essentialiser, une fois encore, "la femme indigène". En d'autres mots, comment desserrer les liens du complexe savoir-pouvoir afin de laisser une place pour l'intériorité problématique des "subalternes" ? »²¹² De mon point de vue de femme blanche et française, continuer à interroger les littératures polynésiennes avec les concepts « occidentaux » d'écriture mémorielle ou d'écriture féministe ne relève-t-il pas finalement d'une « tendance condescendante (implicite ou inconsciente, peu importe) »²¹³ qui trouve ses racines dans l'histoire coloniale de mon pays ?

Ces questions appellent une refondation des catégories critiques et invitent à repenser le concept même de littérature postcoloniale afin qu'il intègre les voix, les méthodes et les mémoires des peuples concernés. Il est grand temps que la recherche universitaire s'affranchisse des théories européennes et des concepts eurocentrés pour analyser une littérature polynésienne ou océanienne, antillaise ou africaine. Pour en finir avec la subalternité, comme argumente Jean Anderson, « il nous faut abandonner toute notion d'autorité énonciative, de supériorité, de centre et de périphérie. Venant de l'extérieur, et imposant une analyse 'scientifique' à l'occidentale, ne risquons-nous pas de (continuer à) coloniser des littératures dont les spécificités culturelles révèlent ce que Spitz appelle 'le dénuement des érudits en prétendant déchiffrer l'exotisme' ? »²¹⁴

212 HAASE-DUBOSC, Danielle, et LAL, Maneesha. « De la postcolonie et des femmes : apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes ». *Nouvelles Questions Féministes* Vol. 25, *Sexisme, racisme, et postcolonialisme*, 2006, p.43.

213 *Ibid.*

214 ANDERSON, Jean. « Pour en finir avec la subalternité ? Vers une déontologie de la lecture littéraire océanienne », *Voix subalternes et créatives, Explorer l'inventivité de la marge francophone*, Les Presses de l'Université de Montréal, collection Imaginaires francophones, 2025, p.417.

Une approche décoloniale requiert donc d'abandonner les positions d'autorité, les hiérarchies centre/périphérie et les étiquetages condescendants (littérature « émergente », « marginale », « subalterne »²¹⁵) qui reproduisent des rapports de pouvoir.

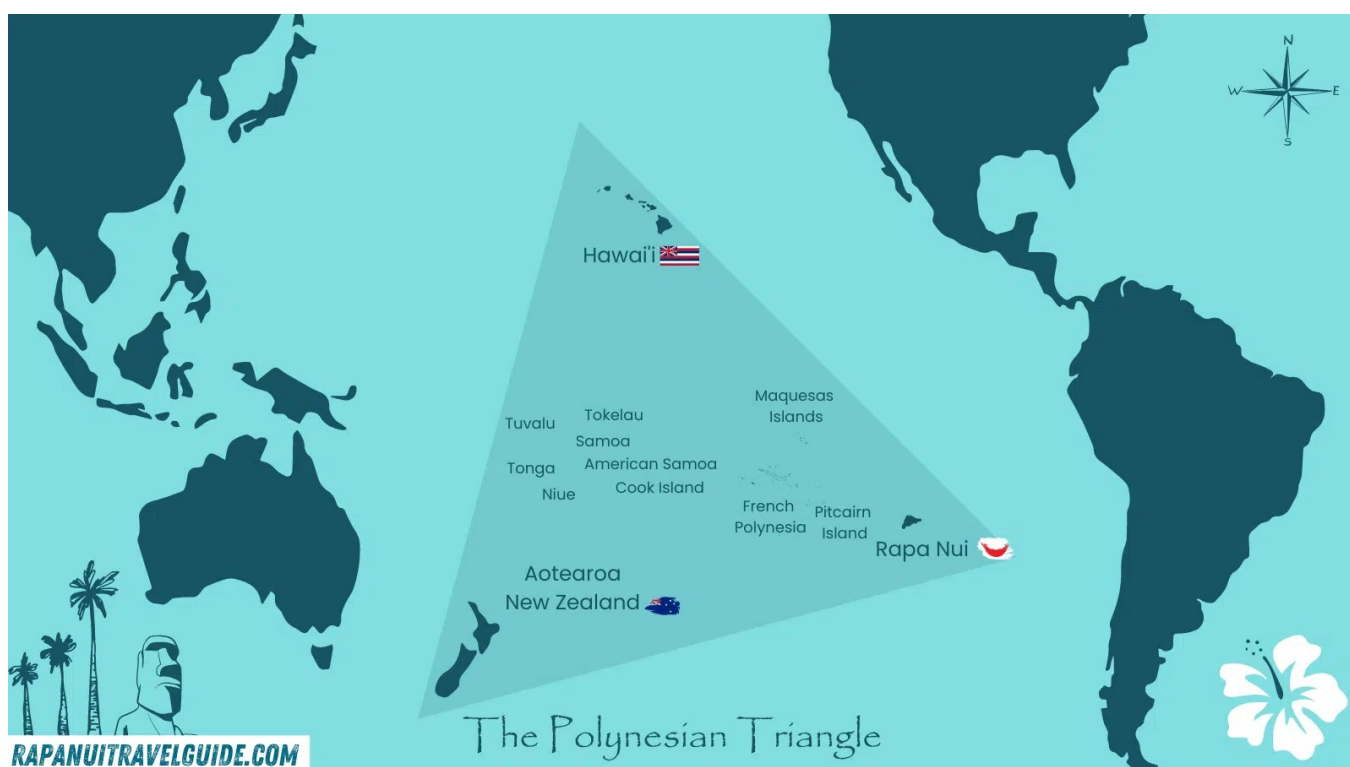
Étudier ces littératures implique d'ouvrir des méthodes sensibles à leurs spécificités culturelles, linguistiques et mémorielles, sans chercher à les réduire à des modèles étrangers, et d'apprendre à utiliser des outils et notions qui leur appartiennent.

²¹⁵ *Ibid.*

ANNEXES

Annexe 1 : cartes de Polynésie

Carte du triangle polynésien



Source : Rapa Nui Travel Guide, <https://rapanuitravelguide.com/>

Copyright © 2026 Rapa Nui travel guide

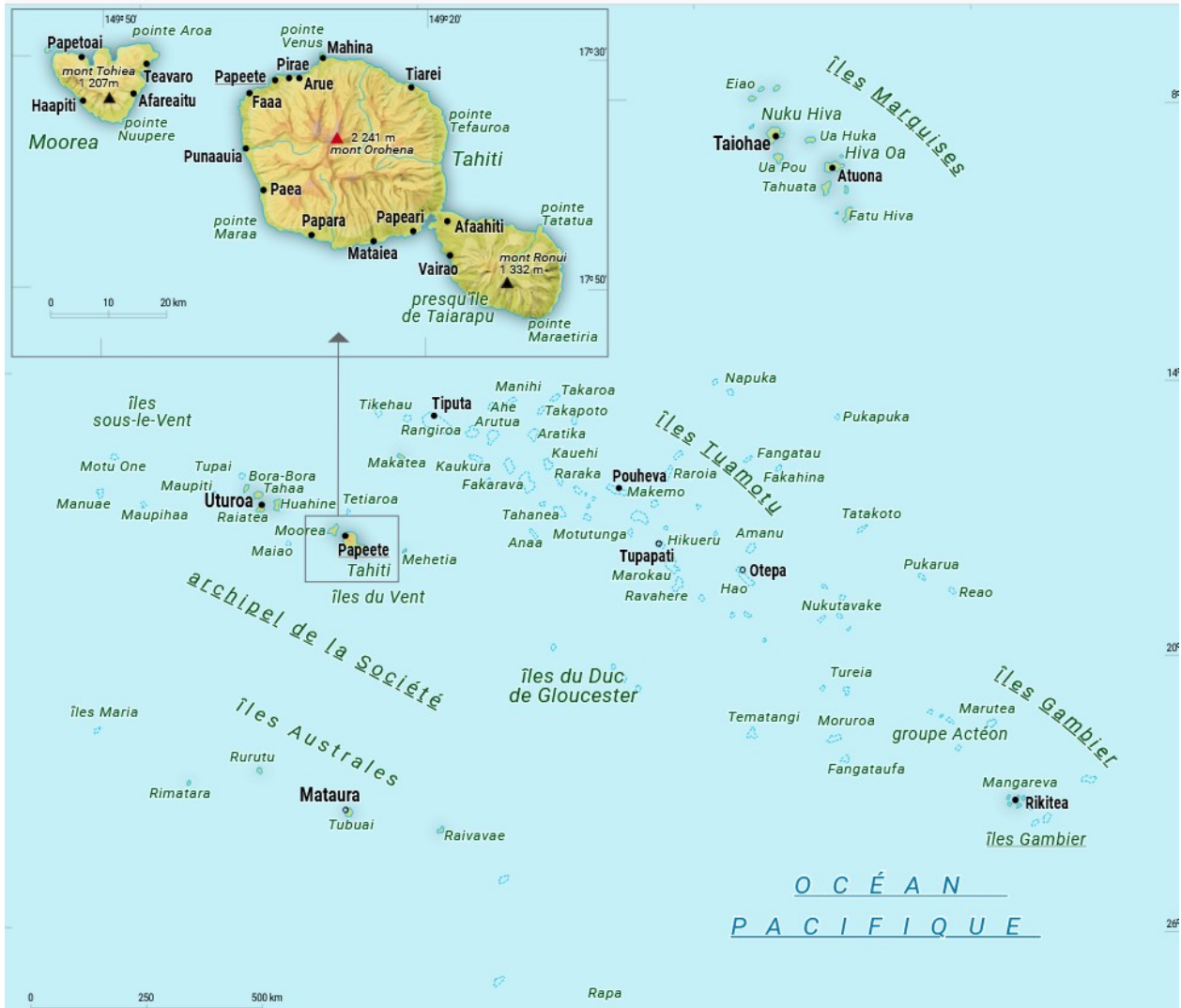
Carte de la Nouvelle-Zélande



Source : Encyclopédie Universalis, <https://www.universalis.fr/>

© 2026 Encyclopædia Universalis France.

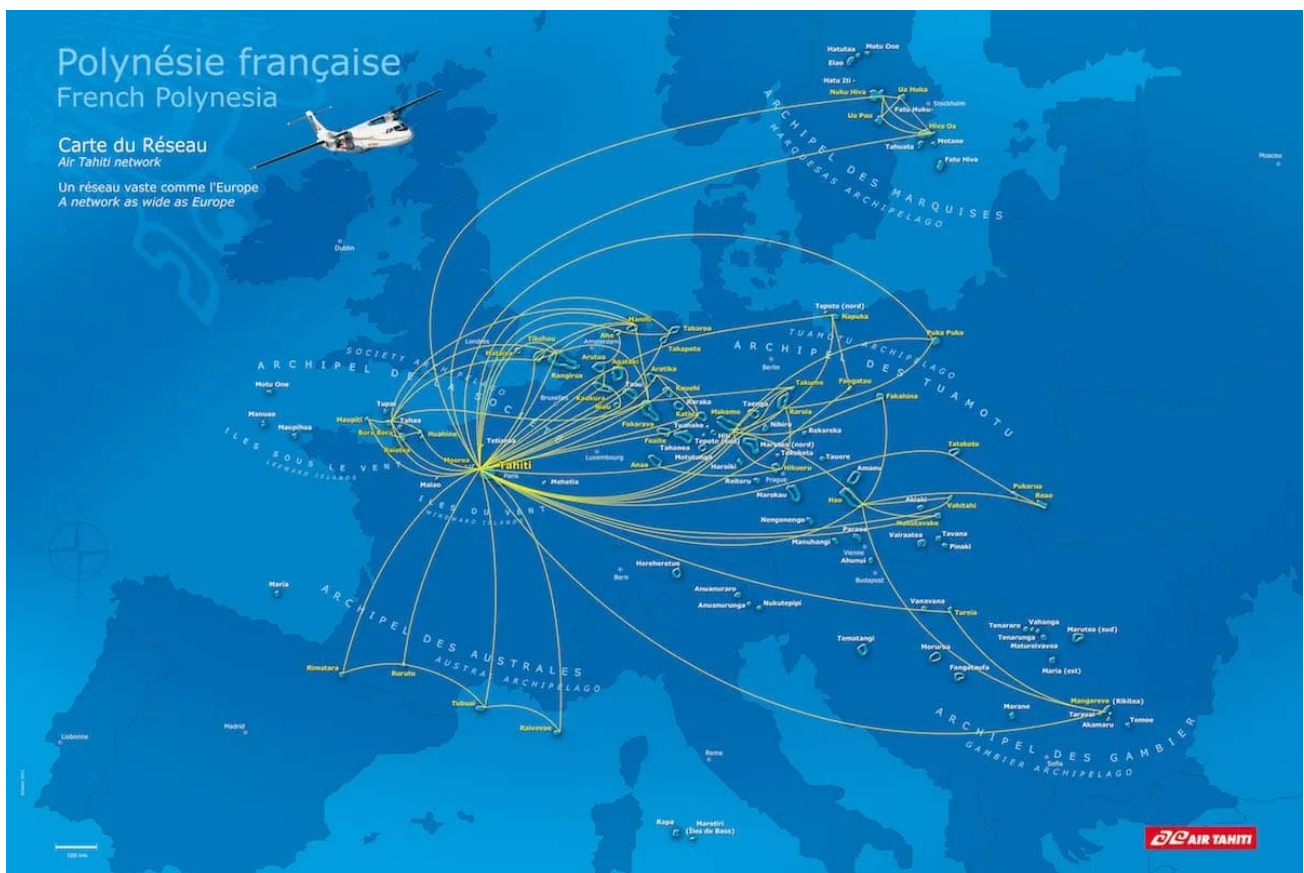
Cartes de la Polynésie française



Source : Encyclopédie Universalis, <https://www.universalis.fr/>

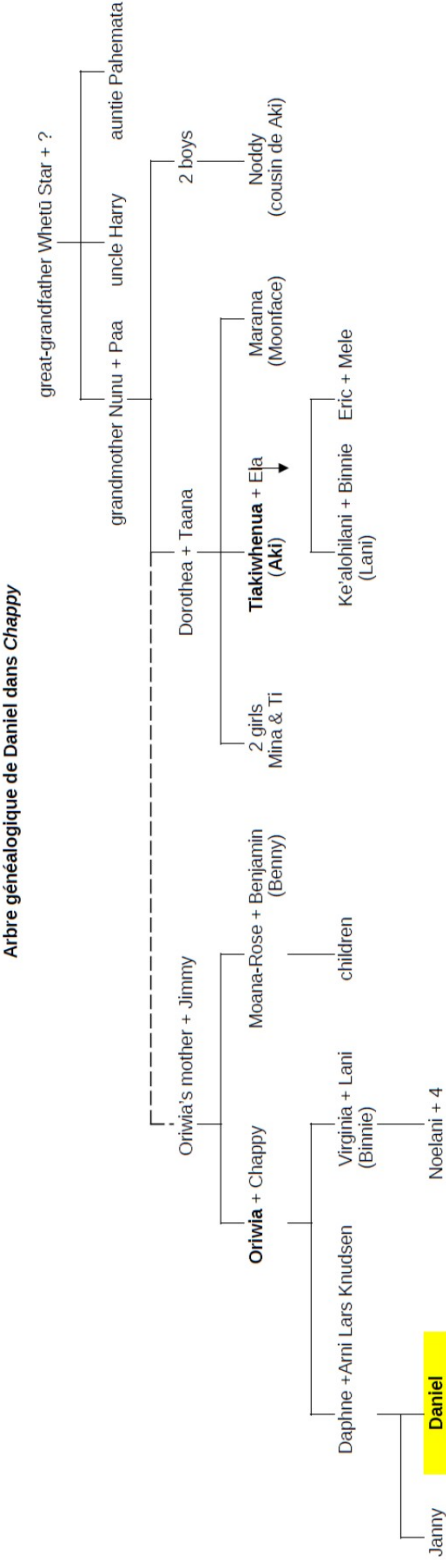
© 2026 Encyclopædia Universalis France.

Carte de la Polynésie française superposée sur la carte de l'Union européenne :

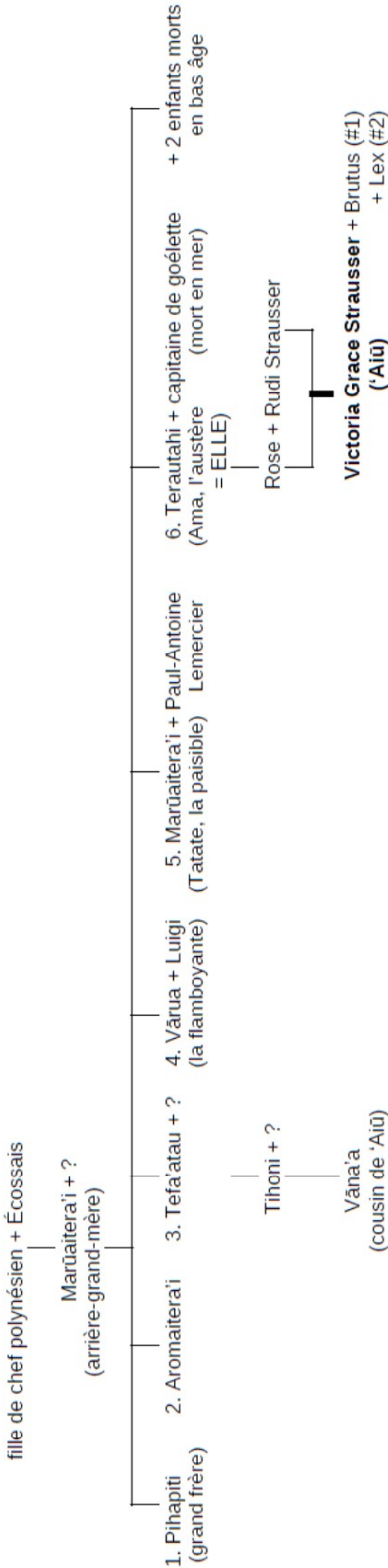


Source : Tahiti Tourisme, <https://www.tahititourisme.fr/service/air-tahiti/>

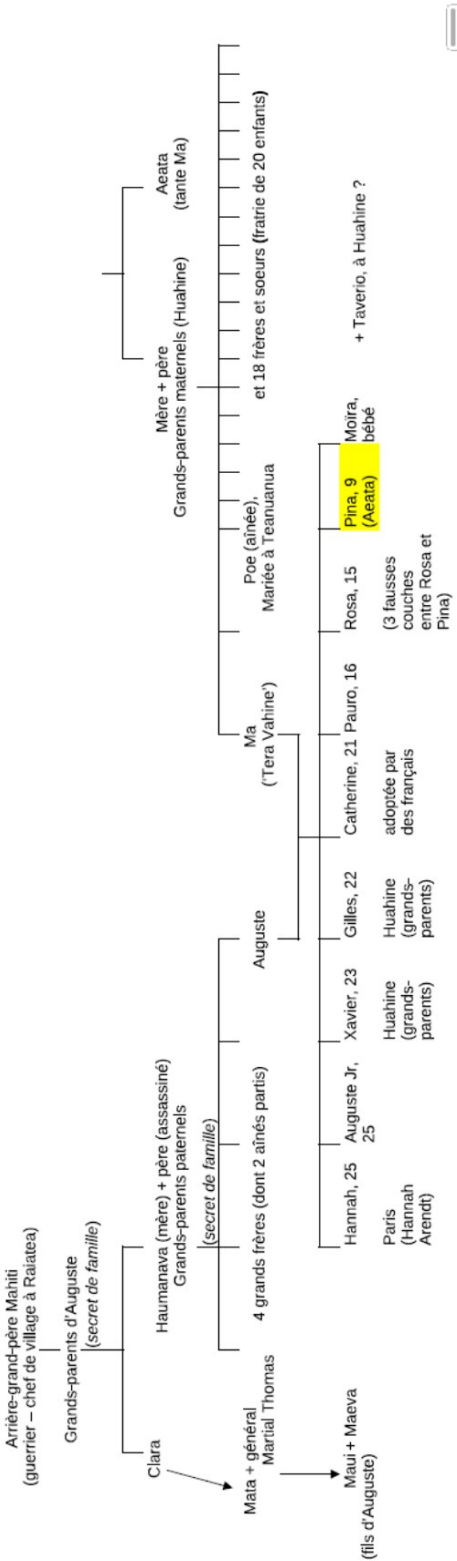
Annexe 2 : Arbres généalogiques des personnages des œuvres du corpus



Arbre généalogique de Victoria dans *Elles*



Arbre généalogique de Pina



Annexe 3 : Glossaire des mots polynésiens utilisés dans le mémoire

<i>'aiū</i>	bébé ; terme d'affection adressé à un jeune enfant
<i>aotearoa</i>	nom maori de la Nouvelle-Zélande ; se traduit par « pays du long nuage blanc »
<i>auteraa</i>	badamier (espèce d'arbre tropical)
<i>farāni</i>	français·e, Français·es (souvent utilisé avec une connotation négative)
<i>faraoti</i>	tissu tahitien
<i>fare</i>	maison
<i>haka</i>	danser ; danse cérémonielle
<i>heitiki</i>	pendentif traditionnel <i>māori</i>
<i>hongi</i>	salut traditionnel <i>māori</i>
<i>Kānaka Maoli</i>	populations polynésiennes autochtones de Hawaï
<i>ma'au</i>	idiot·e, imbécile
<i>mā'ohi</i>	indigène, autochtone, qui n'est pas étranger ; qui est originaire de la Polynésie française
<i>māori</i>	populations polynésiennes autochtones de Nouvelle-Zélande
<i>moana</i>	océan
<i>ōlelo</i>	langue, langage
<i>pākehā</i>	Étranger·ère, venant d'un autre pays ; Néo-zélandais·e d'origine européenne
<i>pa'umotu</i>	langue parlée dans l'archipel des Tuamotu
<i>piripiri</i>	plante dont les graines épineuses s'attachent aux vêtements
<i>popa'ā</i>	étranger de race blanche
<i>pūrau</i>	hibiscus tahitien
<i>puru ha'ari</i>	bourre de coco
<i>rapanui</i>	île de Pâques ; sert aussi à désigner la population et la langue de l'île
<i>reo</i>	langue, langage
<i>tiki, ti'i, ki'i</i>	image d'un dieu, statue (dans certaines légendes polynésiennes, Tiki était le premier homme)
<i>vahine</i>	femme, épouse
<i>wahine</i>	femme, épouse
<i>whare</i>	maison

Annexe 4 : Extraits de *Chappy* en français

Les citations sont classées par numéro de page dans le roman original.

Le premier numéro de page indiqué est celui de l'édition en anglais²¹⁶, utilisée dans le corps du mémoire, et le numéro de page entre parenthèses correspond à celui de l'édition en français²¹⁷.

- 10 (12)

Our mother was just our mother once, when we were little, who tucked us into our beds, kissed sore knees, read to us, filled the kitchen with smells of baking, had us beside her at the benches to cut out and decorate biscuit figures for Christmas.

Notre mère n'avait été à nous seuls qu'autrefois, quand nous étions petits et qu'elle nous bordait dans notre lit, embrassait nos genoux écorchés, nous faisait la lecture, parfumait la cuisine de l'arôme de gâteaux au four, nous asseyait sur le plan de travail à ses côtés pour nous faire découper et décorer les petits gâteaux de Noël.

- 11 (13-14)

Though she played the part for several years, the high life didn't suit Mother. High life was no life, she decided. She needed to work, get her teeth into something.

Même si elle a joué le jeu pendant plusieurs années, mener la grande vie ne convenait pas à Maman. La grande vie, ce n'était pas une vie, avait-elle décidé. Elle avait besoin de travailler, de mordre à pleines dents dans quelque chose.

- 32 (39)

'Here comes that husband I'm supposed to have.'

« Voilà l'homme que je suis supposée avoir pour mari. »

216 GRACE, Patricia. *Chappy*. Penguin Random House New Zealand, 2015.

217 GRACE, Patricia. *Chappy*, Tahiti, Au Vent des îles, 2018.

- 33(40)

Grandmother Oriwia has live eyes like bronze bees. Also she has a man's strength and a broad body.

Grand-Mère Oriwia avait des yeux aussi vifs que des abeilles de bronze. Elle était également forte comme un homme, avec un corps massif.

- 52 (62)

There was a time that I'd heard about when land was fought over and died for. Peacetime arrangement were negotiated on its behalf. There was a more recent time I'd heard of when land and people were thriving. During this time there was an abundance of crops, of work, of workers, of land, of produce and overseas markets, but all this was interrupted by wars and laws and the pen.

The 'pen' was how Grandfather described various signings – land taken away by the tyranny of the pen. The pen was a personality of fierce omnipotence, a greedy chief of might and potency.

It was the pen which made his father, grandfather of my mother, one of the only three lawful property owners of lands which in the lore of the people truly belonged to everyone – the life-blood of an expensive group of kin. [...]

For those of us who had been able to hold on to land, the dream was to amalgamate properties and give rights and lands back to all true inheritors, but it was a struggle.

J'avais entendu parler d'une époque où les gens se battaient et mourraient pour la terre, et que celle-ci avait été au centre de négociations en temps de paix. Plus récemment, la terre et les gens avaient prospéré. Pendant cette période, il y avait eu des récoltes abondantes, beaucoup d'emplois, de travailleurs, de terres et de marchés à l'étranger, mais tout avait été interrompu par des guerres, des lois et le stylo.

« Le stylo », c'était ainsi que Grand-Père désignait la signature des différents documents – la spoliation des terres à cause de la tyrannie du stylo. Le stylo était une personnalité à la puissance féroce, un chef insatiable qui dominait par la force.

C'était le stylo qui avait fait de son père, le grand-père de ma mère, l'un des trois seuls propriétaires fonciers légalement reconnus de terres qui, selon la coutume, appartenaient à tout le monde – la force vitale d'une famille étendue. [...]

Pour ceux d'entre nous qui avions pu garder nos terres, le rêve était d'assembler les terrains et de rendre leurs droits et leurs terres à tous les héritiers légitimes, mais c'était un véritable combat.

- 66 (79)

I would venture out, hoping to come across native men whose language was similar to my own. [...] these men who seemed to be my kin, learning to speak with them, getting to know about their lives, sharing a cigarette, sharing stories, comparing life's circumstances.

[...] je sortais dans l'espoir de trouver des hommes natifs dont la langue ressemblait à la mienne [...] ces hommes qui semblaient être de ma famille. J'apprenais à leur parler, à comprendre quelque chose de leur vie, à partager une cigarette, à échanger des histoires, à comparer nos situations.

They were often from families who, a generation before, had been forced to leave their lands when large companies had come in and diverted water from their gardens to use their own ever-expanding cash crops. The native men had to leave most of their uplands and plantations and move shoreward, when they attempted to live on fish and coconuts and whatever they could grow.

Ils venaient souvent de familles qui, une génération auparavant, avait été forcées de quitter leurs terres lorsque de grosses entreprises étaient arrivées et avaient détourné les cours d'eau des jardins pour arroser leurs propres cultures commerciales, qui n'arrêtaient pas de s'étendre. Les hommes natifs avaient dû quitter la plupart de leurs terres et leurs plantations en hauteur et descendre vers la côte pour essayer d'y vivre de poisson et de noix de coco, et de ce qu'ils arrivaient à cultiver.

- 70 (84)

They were the postcard girls who loved the whole world. Not on beaches really, that's not where you saw them. Not dancing under palm trees or anything like that. No, but on the arms of sailors who were not as backward as me, or occasionally in restaurants waiting on tables. But I'm not talking postcards when I mention Ela. Postcards didn't show you the dark-skinned ones, the ones over thirty with crooked teeth, the big ones with their hair tied back for work.

C'étaient des filles de cartes postales, qui aimaient tout le monde. Pas sur les plages vraiment, ce n'était pas là qu'on les voyait. Elles ne dansaient pas sous les palmiers, rien de la sorte. Non, c'était au bras des marins moins arriérés que moi, ou parfois dans des restaurants où elles étaient serveuses. Mais il ne s'agit pas de cartes postales quand je parle d'Ela. Les cartes postales ne vous montrent pas celles à la peau sombre, celles dans la trentaine qui ont les dents crochues, ces grandes femmes aux cheveux attachés pour pouvoir travailler.

- 90 (108)

Pākehā farmers were able to obtain finance for developing their land, which enabled them to employ Māori who were not.

Les fermiers *pākehā* pouvaient obtenir un financement pour développer leurs terres, ce qui leur permettait d'employer des Maoris qui, eux, n'y avaient pas droit.

- 95 (114)

[...] she was thunder and lightning and large. I think he meant high above him socially, and fiery.

D'après moi, il voulait dire qu'elle était d'une classe sociale très au-dessus de lui, et tout feu tout flamme.

He really meant uppity and bossy [...]

Il voulait dire plutôt arrogante et autoritaire [...]

- 96 (115-116)

There were many Māori in those days who were without birth certificates. The Māori Birth Register didn't open until 1913 – the year Moana-Rose and I were born – when our registration became compulsory. We had already talked about Chappy as our adopted brother, but Paa and Nunu decided he could become their unregistered youngest son, Chappy Star, our mother's sibling. In a way, this made him my uncle, though Chappy has always been brother to me.

Il y avait à l'époque beaucoup de Maoris sans extrait de naissance. Le Registre des naissance maori n'a été établi qu'en 1913 – l'année où Moana-Rose et moi sommes nés, et que l'enregistrement est devenu obligatoire. Nous avions déjà parlé de Chappy en tant que frère adoptif mais, là, Paa et Nunu ont décidé qu'il serait le fils cadet non enregistré, Chappy Star, frère de notre mère. Il en devenait ainsi mon oncle, pour ainsi dire, mais Chappy a toujours été comme mon frère pour moi.

The name Star was not one which my mother's family had plucked from the heavens. Our yellow-eyed great-grandfather who killed with his eyes had chosen it at the time when Māori were required to have surnames. Whetū, the word for star, was already part of his name, so he added the English equivalent. He became Whetū Star, or Star Star, or Whetū Whetū – however you liked to look at it. I've been told it was one big joke to him.

Ce nom de Star, « Étoile », n'a pas été choisi par hasard. Notre arrière-grand-père aux yeux jaunes, celui qui tuait d'un regard, l'avait choisi à l'époque où il fallait aux Maoris des noms de famille. Whetū, le mot pour « étoile », faisait déjà partie de son nom, alors il a ajouté l'équivalent en anglais. Il était devenu ainsi Whetū Star, ou Star Star, ou bien Whetū Whetū – c'était du pareil au même. On m'a dit que pour lui ce n'était qu'une plaisanterie.

- 99 (119)

Ela didn't smile like the postcard girls.

Ela ne souriait pas comme les filles des cartes postales.

- 106 (128)

There was a faded photograph of Oriwia driving the horse and cart through the township. Underneath was the caption: 'Maori woman with her cartload of vegetables'. Another photograph shows her posing at her stand, a baby in one arm, a cabbage in the other.

Il y avait, découpée dans un journal, une photo jaunie d'Oriwia en train de conduire un cheval et la charrette à travers le village. En dessous se trouvait la légende "Femme maorie avec sa charrette chargée de légumes". Sur une autre photo, elle posait devant son étal, un bébé dans un bras et un chou dans l'autre.

- 107 (129-130)

Harry was well known in the town [...] But attitudes towards him were changing in the town. People he'd known for years were avoiding him, some long-standing baking orders were cancelled, daily custom declined and he awoke one morning to find a swastika painted on the garage wall. A day later Gary Couper paid him a visit and advised him to register. 'We all know you,' Gary said. 'Don't worry, they're not going to lock you up.'

Harry était connu dans toute la ville [...] Mais, dans la ville, les attitudes à son égard changeaient. Des gens qu'il connaissait depuis des années l'évitaient, de vieilles commandes étaient annulées, les ventes baissaient, et il s'est réveillé un matin pour trouver un swastika peint sur la porte de son garage. Le lendemain, Gary Couper lui a rendu visite pour lui conseiller de s'inscrire.

- On te connaît tous, a dit Gary. Ne t'inquiète pas, ils ne vont pas t'enfermer.

- 108 (131)

young New Zealanders were away spilling their blood on foreign soil

de jeunes Néo-Zélandais versaient leur sang sur des terres étrangères

- 110 (132)

In Harry's absence, Oriwia went in at night to help Dulcie set the loaves [...]

En l'absence d'Harry, Oriwia est allée le soir pour aider Dulcie à faire le pain [...]

- 111 (133)

I was in Pearl Harbor the morning of the bombing [...]

Je me trouvais à Pearl Harbor le matin du bombardement [...]

- 143 (173)

It was impossible for Māori to obtain finance for home building, and it wasn't until the fifties that a scheme through the Department of Maori Affairs enabled Māori to secure house loans.

Les Maoris ne pouvaient pas obtenir de prêt pour construire une maison et c'est seulement dans les années 1950 que c'est devenu possible grâce à un plan du ministère des Affaires maories.

- 151 (181)

I knew of men, now at home in New Zealand, ex-prisoners of Japan, who had lost their minds because of the treatment they'd received.

Je savais que certains hommes, revenus en Nouvelle-Zélande, anciens prisonniers du Japon, en avaient perdu la raison.

- 168 (201)

The woman behind the counter was chatting, full of smiles, to her customers, but her expression blanked when we came in. This wasn't a new experience for us. [...] At the grim sight of her, my sister dodged in behind me, pulling at my clothing as a signal that we should leave, but I knew that I was going to make this woman speak to me no matter how long it took for her to dawdle with the other three customers, no matter how long she chose to ignore us. Eventually I ordered a lemonade and an orange squash, which were provided to me without a word, my change pushed across the counter.

La femme derrière le comptoir bavardait, tout sourire, avec ses clients, mais son sourire s'est figé quand nous sommes entrées. Ce n'était pas une nouvelle expérience pour nous. [...] Ma sœur a esquivé son regard peu avenant en se cachant derrière moi, tirant sur mes vêtements pour me signaler que nous devons partir, mais je savais que j'allais faire parler cette femme, quel que soit le temps qu'elle prendrait pour lambiner avec les trois autres clients, quel que soit le temps qu'elle mettrait à m'ignorer.

Finalement, j'ai commandé une limonade et un sirop à l'orange, qui m'ont été donnés sans un mot, comme ma monnaie, poussée sur le comptoir.

- 171 (205)

We went inside to purchase tickets, asking for seats downstairs in the mid-section just as we often did in our little theatre at home.

'Gallery only,' the boxed ticket seller said.

I didn't understand at first. There were patrons already making their way in through the downstairs entrance.

But Moana-Rose knew. She'd heard of this. She was standing behind me speaking our language. We only ever spoke our language at home, not in public places, but now she was whispering in my neck that this must be one of those segregated theatres where Māori were barred from downstairs seating.

Nous sommes allées acheter nos tickets et avons demandé des places en bas au milieu, comme nous le faisions dans la petite salle de chez nous.

- Seulement au balcon, a dit la vendeuse dans son box.

Au début, je n'ai pas compris. Des clients s'engouffraient déjà dans la salle du bas.

Mais Moana-Rose savait. Elle en avait entendu parler. Elle était derrière moi et me parlait dans notre langue. Nous ne parlions notre langue qu'à la maison, jamais dans des lieux publics, mais là elle me murmurait à l'oreille que ce devait être une de ces salles ségrégationnistes, où les Maoris n'avaient pas le droit de s'asseoir en bas.

- 174 (207)

Although Oriwia could easily translate spoken Māori into English and write it down, she was unable to write the letters in her first language. She hadn't been schooled in it. None of us had. We had never seen the written form of our language.

Oriwia savait très bien traduire le maori parlé en anglais écrit, mais elle ne savait pas écrire sa première langue. On ne lui avait jamais enseigné. Ni à aucun d'entre nous, d'ailleurs. Nous n'avions jamais vu la forme écrite de notre langue.

- 185 (220)

My Hawaiian family were at once alerted when they heard the names that connected them in time and place with my home family, we of Aotearoa being junior to those left behind in 'the great, far-distant, etched-on-the-heart, longed-for homeland of Hawaiki'.

Ma famille hawaïenne a été tout de suite intriguée en entendant les noms qui la reliait dans le temps et dans l'espace à ma famille de chez moi, nous autres d'Aotearoa étant les cadets de ceux qui étaient restés là-bas dans la « grande, lointaine et tant regrettée patrie d'Hawaiki qui nous est restée gravée dans le coeur ».

- 201 (238)

The old stories of Hawai'i were similar to that of my own country [...]

Les vieilles histoires de Hawaï ressemblaient à celles de mon propre pays [...]

- 202 (240)

Sovereign man became destitute. People moved to cities. Those of us remaining lived on the front portions of our lands and kept our old ways as much as we could. But the land didn't belong to us anymore, we were told. It had been stolen from us because the sovereign man failed to pay taxes, we were told. We were told there were going to be roads and other people's grand houses.

L'homme souverain est devenu un misérable. Les gens sont partis s'installer dans les villes. Ceux d'entre nous qui sommes restés habitons les marges les plus accessibles de nos terres et pratiquions autant que possible les vieilles coutumes. Mais nos terres ne nous appartenaient plus, nous disait-on. Elles nous avaient été volées parce que l'homme souverain n'avait pas payé d'impôts, nous disait-on. On nous disait qu'il y aurait des routes et de grandes maisons appartenant à d'autres.

BIBLIOGRAPHIE

Ressources bibliographiques par ordre alphabétique

- AÏT-AARAB, Mohamed. « À l'écoute des voix subalternes de Tahiti, Paroles de femmes. » *Voix subalternes et créatives, Explorer l'inventivité de la marge francophone*, sous la direction de Cécilia W. Francis et Robert Viau, Les Presses de l'Université de Montréal, collection Imaginaires francophone, 2025, pp.47-71.
- ANDERSON, Jean. « The Other Side of the Postcard: Rewriting the Exotic Beach in Works by Titaua Peu, Chantal Spitz (Tahiti) and Nathacha Appanah (Mauritius). » *Dalhousie French Studies*, Vol. 94, 2011, pp. 5-12.
- ANDERSON, Jean. « Pour en finir avec la subalternité ? Vers une déontologie de la lecture littéraire océanienne ». *Voix subalternes et créatives, Explorer l'inventivité de la marge francophone*, sous la direction de Cécilia W. Francis et Robert Viau, Les Presses de l'Université de Montréal, collection Imaginaires francophone, 2025, pp.415-433.
- ANDRÉ, Sylvie. « From a Feminine Imagination to a Collective Imagination: The Struggle of Polynesian Women Authors to Express Themselves ». *Comparative Critical Studies*, Volume 6, Issue 2, June 2009.
- ANDRÉ, Sylvie. « Écrire le passé dans les littératures contemporaines du Pacifique francophone ». In : *Encyclopédie des historiographies : Afriques, Amériques, Asies - Volume 1 : sources et genres historiques (Tome 1 et Tome 2)*, Presses de l'Inalco, 2020 [en ligne]. [consulté le 19 mars 2026]. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pressesinalco/24316>
- ANDRÉ, Sylvie. « Application, adaptation et évolution des politiques linguistiques en Polynésie française ». *CLJP/JDCP (Comparative Law Journal of the Pacific / Journal de Droit Comparé du Pacifique)*, volume 30, 2024 [consulté le 20 avril 2026]. Disponible à l'adresse : <https://www.paclii.org/journals/CLJP/2024/7.html>
- ASHCROFT Bill *et al.*. *The Empires Writes Back*. New York, Routledge, 2^e édition, [1989] 2002.

- ASHCROFT Bill *et al.*. *L'Empire vous répond, Théorie et pratique des littératures post-coloniales*. Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- ATEM, Carole. « Écritures de la transe dans la littérature francophone autodiégétique de la Polynésie française au XXI^e siècle : entre expression de l'autochtonie et revenance traumatique ». *Recherches Francophones*, Vol. 3 No. 1 : *Autochtonies et espaces francophones*, 2024, pp. 84-108.
- BARJONET, Aurélie. « Une définition de la littérature mémorielle est-elle possible ? » *Mémoires en jeu*, n°8, 2019, pp. 97-101.
- BARKER, Lady (Mary Anne). *Station Life in New Zealand*. Leipzig, Tauchnitz Edition, 1874. Projet Gutenberg, 2004.
- BENNEL, Patricia. « Titaua Peu : une romancière de grand talent, une femme révoltée et engagée ». *Pacific Pirates Média*, section Culture, 1 juin 2022 [consulté le 26 avril 2026]. Disponible à l'adresse : <https://www.pacific-pirates-media.com/titaua-peu-une-romanciere-de-grand-talent-une-femme-revoltee-et-engagee/>
- BENNEL, Patricia. « Chantal T. Spitz : une autrice tahitienne qui bouscule les lignes du langage ». *Pacific Pirates Média*, section Culture, 1 août 2022 [consulté le 15 décembre 2025]. Disponible à l'adresse : <https://www.pacific-pirates-media.com/chantal-t-spitz-une-autrice-tahitienne-qui-bouscule-les-lignes-du-langage/>
- BONNIOL, Jean-Luc. « Beauté et couleur de la peau : variations, marques et métamorphoses ». *Communications*, numéro thématique « Beauté, laideur », sous la direction de Véronique Nahoum-Grappe et Nicole Phelouzat-Perriquet, n°60, 1995, pp. 185-204.
- BRUNEAU, Judith Emery, « La littérature engagée ». *Québec français*, n° 131, 2003, pp. 68-70.
- BUTLER, Samuel. *A First Year in Canterbury Settlement*. London, Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1863. Project Gutenberg, 2002.
- CARTRON, Nicolas. « Entretien avec Chantal Spitz ». *Île en île*, mis en ligne le 27 février 2002, mis à jour le 21 octobre 2020 [consulté le 15 décembre 2025]. Disponible à l'adresse : <https://ile-en-ile.org/entretien-avec-chantal-spitz/>

- CASTRO, Estelle. « Chantal Spitz, 5 questions pour Île en île ». *Île en île*, entretien réalisé à Paris le 10 avril 2014 [consulté le 26 avril 2026]. Disponible à l'adresse : <https://ile-en-ile.org/chantal-t-spitz-5-questions-pour-ile-en-ile/>
- CHAILLOU, Michel. « L'extrême-contemporain, journal d'une idée ». *PO&SIE N°41 - L'EXTRÊME CONTEMPORAIN*, Paris, Belin, 1987, pp. 5-6.
- CHAVE-DARTOEN, Sophie & SAURA, Bruno. « Les généalogies polynésiennes, une mise en récit du monde sociocosmique, de son origine et de son ordre. » *Cahiers de littérature orale*, n°84, 2018, pp.89-123.
- CHEVREL, Yves. *La Littérature comparée*. Paris, Presses universitaires de France, [1999] 2023.
- COOK, James. *The Journals*. London, Penguin Books, 2003.
- DELORME, Isabelle. « Compte-rendu du livre de Marianne Hirsch : *The génération of Postmemory, Writing and Visual Culture after the Holocaust*, [New York, Columbia University Press, 2012, 305 p.] ». *Histoire@Politique, Politique, culture, société*, n° 25, janvier-avril 2015 [consulté le 26 septembre 2025]. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/histoirepolitique/12186?lang=en>
- DIDEROT, Denis. *Supplément au Voyage de Bougainville*. Paris, Gallimard, 2002.
- DUMORTIER, Bernard. *Les Atolls de l'Atome*. Nantes, Marines éditions, 1997.
- DUPIN, Louise. *Éloge des reines de France*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2024.
- FANON, Frantz. *Les Damnés de la terre*. Paris, Éditions La Découverte, 2002.
- FELIX-NAIX, Sonia. « Des mots sur des maux : l'identité polynésienne à l'épreuve du traumatisme chez Titaua Peu dans *Mutismes* et *Pina* ». *Nouvelles Études Francophones* (NEF), numéro 38.1, 2023, pp. 65-77.
- FRENGS, Julia Lyne. *Writing Oceanic Bodies: Corporeal Representations in the Works of Déwé Gorodé, Claudine Jacques, and Chantal T. Spitz*. Thèse de doctorat, Philosophie, University of Maryland, 2013.
- FRESNO-CALLEJA, Paloma, GRACE, Patricia. « An Interview with Patricia Grace. » *Atlantis*, Vol. 25, No. 1, 2003, pp. 109-120.

- FROST, Peter. « Femmes claires, hommes foncés : les racines oubliées du préjugé de couleur ». *Anthropologie et Sociétés*, Volume 11, numéro 2, 1987, pp.135-149.
- GAGNÉ, Natacha. « Brave New Words: The Complexities and Possibilities of an "Indigenous" Identity in French Polynesia and New Caledonia ». *The Contemporary Pacific*, Vol. 27, No. 2, *SPECIAL ISSUE: Decolonization, Language, and Identity: The Francophone Islands of the Pacific*, 2015, pp.371-402.
- GAUGUIN, Paul [éd. ARTUR, Gilles]. *Noa Noa*. Tahiti, Éditions de l'Association des Amis du Musée Gauguin à Tahiti, 1987.
- GAUVIN, Lise, ZOUARI, Fawzia (dir.). *La francophonie au féminin, un espace à inventer*. Montréal, Mémoire d'encrier, 2024.
- GERGAUD, Sophie. « De l'usage des termes "indigène" et "autochtone" ». *De la Plume à l'Écran*, mars 2016 [consulté le 26 avril 2026]. Disponible à l'adresse : <https://delaplumealecran.org/spip.php?article22>
- GRACE, Patricia. « A Way of Talking ». *Into the World of Light, An Anthology of Maori Writing*, Witi Ihimaera & D.S. Long (ed.), 1982, pp.198-202.
- GRACE, Patricia. « Parade ». *Into the World of Light, An Anthology of Maori Writing*, Witi Ihimaera & D.S. Long (ed.), 1982, pp.202-208.
- GRACE, Patricia. *Baby No-eyes*. Auckland, Penguin Books New Zealand, 1998.
- GRACE, Patricia. *Chappy*. Auckland, Penguin Random House New Zealand, 2015.
- GRACE, Patricia. *Chappy*, Tahiti, Au Vent des îles, 2018.
- GRACE, Patricia. *Mutuwhenua*. Auckland, Penguin Books New Zealand, [1986] 1995.
- GRACE, Patricia. *Potiki*. North Shore, Penguin Books New Zealand, 1986.
- GRACE, Patricia. *Tu*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004.
- GUÉTAT-BERNARD, Hélène, LAPEYRE, Nathalie. « Les pratiques contemporaines de l'empowerment : Pour une analyse des interactions entre pratiques et théories, individus et collectifs. » *Cahiers du Genre*, n° 63(2), 2017, pp.5-22.
- GUIGNERY, Vanessa. *Voices and silence in the contemporary novel in English*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009.

- GUIOT, Hélène & OTTINO-GARANGER, Marie-Noëlle. *Tiki, Ti'i, Ki'i... : Aux origines des Polynésiens*. Société des Océanistes (Paris), dossier n°4, 2016.
- GYSSSELS, Kathleen. « Les crises du "postcolonial" ? Pour une approche comparative ». *Revue Internationale de Politique Comparée*, Vol. 14, n° 1, 2007, pp.151-164.
- HAASE-DUBOSC, Danielle, et LAL, Maneesha. « De la postcolonie et des femmes : apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes ». *Nouvelles Questions Féministes*, Vol. 25, *Sexisme, racisme, et postcolonialisme*, 2006, pp.32-55.
- HERE, Heitemaki. *Mon Fenua Ma Culture*, 22 septembre 2022, « madame madame! Il a parlé en Tahitien!!! le coquillage, c'était pour dire que j'étais puni. », Facebook [consulté le 21 avril 2026]. Disponible à l'adresse : <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5665636406825864&set=madame-madame-il-a-parl%C3%A9-en-tahitien-le-coquillage-c%C3%A9tait-pour-dire-que-j%C3%A9tais-pu>
- HOLST PETERSEN, Kirsten, RUTHERFORD, Anna (ed.). *A Double Colonization: Colonial and Postcolonial Women's Writing*. Mundelstrup (Den.), Dangaroo Press, 1986.
- IHIMAERA, Witi et al.. *Into the World of Light, An Anthology of Maori Writing*. Auckland, Heinemann, 1982.
- IHIMAERA, Witi. *The Whale Rider*. Harlow (UK), Heinemann, 1987.
- JASPARD, Maryse, et al. *Enquête nationale sur les violences envers les femmes en France (2000)*. [Dataset] National Institute for Demographic Studies, 2008.
- KINNANE, Barbara Joyce. *Spiralling progression in the short stories and novels of Patricia Grace*. Literature thesis, School of the Arts, English and Media, University of Wollongong, 2014.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror, An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982.
- LAZARUS, Neil. *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LOTI, Pierre. *Le Mariage de Loti*. Paris, Flammarion, [1936] 1991.
- MANING, Frederick Edward. *Old New Zealand: Being Incidents of Native Customs and Character in the Old Times*. London, Smith, Elder and Co. 1863. Project Gutenberg, 2010.

- MATEATA-ALLAIN, Kareva. « *Ma'ohi Women Writers of Colonial French Polynesia: Passive Resistance toward a Post(-)colonial* ». *Jouvert, A Journal of Postcolonial Studies, Literature* Vol. 7 Issue 2, *Special Issue: COLONIAL POSTS*, 2003 [consulté le 15 mai 2026]. Disponible à l'adresse : <https://legacy.chass.ncsu.edu/jouvert/v7i2/mateat.htm>
- MATEATA-ALLAIN, Kareva. *Bridging Our Sea of Islands: French Polynesian Literature within an Oceanic Context*, Saabrücken, VDM (Verlag Dr. Müller), 2008.
- MILIN, Rozenn. *Du sabot au crâne de singe : histoire, modalités et conséquences de l'imposition d'une langue dominante : Bretagne, Sénégal et autres territoires*. Thèse de doctorat, Sociologie, Université Rennes 2, 2022.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théories postcoloniales*. Paris, Presses Universitaires de France, [1999] 2017.
- NORWOOD, Kimberly Jade. « 'If you is white, you's alright...' Stories about colorism in America ». *Washington University Global Studies Law Review*, Volume 14, 2015, pp.585-606.
- OGÈS, Audrey. *Violences coloniales et écriture de la transgression : études des œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz*. Thèse de doctorat, Littérature francophone, Université de Nouvelle Calédonie, 2014.
- OGÈS, Audrey. « À corps et à cris, Itinéraire de deux auteures tahitiennes engagées, Chantal T. Spitz et Titaua Peu ». *Nouvelles Études Francophones* (NEF), numéro 38.1, 2023, pp. 103-118.
- ORANGE, Claudia. « The Treaty of Waitangi ». In : *The Encyclopedia of New Zealand* [en ligne]. [consulté le 6 février 2026]. Disponible à l'adresse : <https://teara.govt.nz/en/te-tiriti-o-waitangi-the-treaty-of-waitangi/print>
- PARDON, Daniel. *Fangataufa, Mururoa : état des lieux, des sites d'expérimentations nucléaires français*. Grenoble, Glénat, 1995.
- PARUI, Avishek. « Memory studies and postcolonial writing: Interstitial intersections and entanglements ». *Journal of Postcolonial Writing*, 60:6, 2024, pp.725-733.
- PERROT, Philippe. *Le travail des apparences. Le corps féminin, XVIIIe-XIXe siècles*. Paris, Seuil, 1984.

- PEU, Titaua. *Mutismes*. Papeete, Au Vent des îles, [2003] 2021.
- PEU, Titaua. *Pina*. Papeete, Au Vent des îles, [2016] 2021.
- PEU, Titaua. « Triste pantin désarticulé dans de tristes tropiques ». *Littérama'ohi*, n°21, novembre 2013, pp.55-57.
- PICARD, Jean-Luc. *Ma'ohi tumu et hutu painu : la construction identitaire dans la littérature contemporaine de Polynésie française*. Thèse en Littératures, Université Paul Verlaine, Metz, 2008, 413 p.
- POCHÉ, Fred. « La question postcoloniale au risque de la déconstruction. Spivak et la condition des femmes. ». *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, vol. 61, núm. 171, 2019, pp.43-80.
- PORCHER, Titaua. « *L'Île des rêves écrasés*, premier roman tahitien ». *Littérature* n°205. Dossier spécial *À l'aube des littératures francophones: les premiers romans*, janv. 2022, pp. 112-121.
- RASTIER, François. « Indices et parcours interprétatifs ». *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Denis Thouard (dir.), 2007, pp.123-152.
- REAGAN, Charles. « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricœur : La Mémoire, l'histoire, l'oubli. » *Transversalités*, volume 2, n°106, 2008, pp.165-176.
- RICŒUR, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2000.
- RIVIÈRE, Dominique, RONAI, Ernestine. *Combattre les violences faites aux femmes dans les outre-mer*. Paris, Éditions des journaux officiels, Conseil économique, social et environnemental, 2017.
- ROTHBERG, Michael. « Remembering Back: Cultural Memory, Colonial Legacies, and Postcolonial Studies ». *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, Graham Huggan (ed.), 2013, pp.359–379.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. London, Penguin Books, 1992.
- SAID, Edward W. *Culture & Imperialism*. London, Vintage, 1994.

- SÁNCHEZ APARICIO, David. *The Representation of Trauma and the Therapeutic Effect of Spirituality and Narrative in Patricia Grace's Cousins (1992), Baby No-Eyes (1998) and Tu (2004)*. Philosophy thesis, Department of English and German Philology, University of Zaragoza, 2018.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.
- SAURA, Bruno. « Dire l'autochtonie à Tahiti. Le terme *mā'ohi* : représentations, controverse et données linguistiques ». *Journal de la Société des Océanistes*, n°119, année 2004-2, pp.119-137.
- SAURA, Bruno. *Histoire et mémoire des temps coloniaux en Polynésie française*. Papeete, Au Vent des îles, 2015.
- SERVOISE, Sylvie. *La Littérature engagée*. Paris, Presses universitaires de France, 2023.
- SOULA, Virginie. « Du sang sur la carte postale : Représentation et esthétique de la violence dans la fiction francophone du Pacifique », communication, *3rd conférence of the Pacific Islands Universities Research Network*, PIURN, Oct 2018, Papeete (Tahiti), Polynésie française [en ligne]. [consulté le 30 octobre 2025]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=xIZAN4CMyyg>
- SPITZ, Chantal. *L'Île des rêves écrasés*. Papeete, Au Vent des îles, [1991] 2015.
- SPITZ, Chantal. « Rarahu iti e, autre moi-même ». *Bulletin de la Société des Études Océaniques*, n° 285 / 286 / 287, *Supplément au Mariage de Loti*, Avril-Septembre 2000, pp. 219-226.
- SPITZ, Chantal. *pensées insolentes et inutiles*. Tahiti, éditions te ite, 2006.
- SPITZ, Chantal. *Elles, TERRE D'ENFANCE, Roman à deux encres*. Papeete, Au Vent des îles, 2011.
- SPITZ, Chantal. « Amers relents, sillons d'agonie ». *Littérama'ohi*, n°21, novembre 2013, pp.53-54.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Éditions Amsterdam, 2020.
- TADIÉ, Alexis. « De la trace au paradigme fictionnel ». *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Denis Thouard (dir.), 2007, pp.227-239.

- TAHITI HÉRITAGE. « Papeete d'antan : Motu Uta, l'île de la Reine au cœur de la baie de Papeete » (Sources : Olivier Babin. *Motu-Uta, l'île de la reine* – Tahiti Infos 26 avril 2017) [en ligne]. [consulté le 6 février 2026]. Disponible à l'adresse : <https://www.tahitiheritage.pf/motu-uta/>
- TCHERKÉZOFF, Serge. « La construction du corps sexualisé de la Polynésienne dans l'imaginaire européen. » *Sexualités, identités & corps colonisés, XVe siècle-XXIe siècle*. Paris, CNRS Éditions, 2019
- TCHERKÉZOFF, Serge. *Tahiti - 1768 Jeunes filles en pleurs; La face cachée des premiers contacts et la naissance du mythe occidental*. 2004. Papeete, Au Vent des îles, 2010.
- THOUARD, Denis (dir.). *L'interprétation des indices : Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- VERGES, Françoise. « Décolonisons les arts ! Un long, difficile et passionnant combat ». *Décolonisons les Arts*, CUKIERMAN Leila, DAMBURY Gerty et VERGES Françoise (dir), Paris, L'Arche Éditeur, 2018, pp.119-137.
- VERGÈS, Françoise. *Un féminisme décolonial*. Paris, La Fabrique éditions, 2019.
- WILSON, Janet M. « Literature as resistance in the Maori Renaissance: Patricia Grace, Witi Ihimaera, Alan Duff. » *Anglistik: Journal of International English Studies*, 20(1), March 2009, pp.173-186.
- WULAN, Nur. « Articulating the Suppressed Voices of the Indigenous: Maori Cultural Identity in Patricia Grace's Baby No-Eyes ». *NOBEL Journal of Literature and Language Teaching*, Volume 14, n°1, April 2023, pp.45-55.

Entrées de dictionnaires en ligne

‘Aiū. *Dictionnaire en ligne de l’Académie tahitienne* [consulté le 26 avril 2026)]. Disponible à

l’adresse : <https://www.farevanaa.pf/fra/dictionnaire>

Autochtone. *Dictionnaire Larousse en ligne* [consulté le 26 avril 2026]. Disponible à

l’adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autochtone/6616>

Contexte. *Dictionnaire de l’Académie française* [consulté le 15 septembre 2024]. Disponible à

l’adresse : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C3832>

Empouvoirement. *Dictionnaire Larousse en ligne* [consulté le 15 mai 2026]. Disponible à

l’adresse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/empouvoirement/192367>

Indigène. *Dictionnaire de l’Académie française*, 9e édition [consulté le 26 avril 2026].

Disponible à l’adresse : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I0922>

Ma’au. *Dictionnaire en ligne de l’Académie tahitienne* [consulté le 26 avril 2026)]. Disponible

à l’adresse : <https://www.farevanaa.pf/fra/dictionnaire>

Mā’ohi. *Dictionnaire en ligne de l’Académie tahitienne* [consulté le 26 avril 2026)].

Disponible à l’adresse : <https://www.farevanaa.pf/fra/dictionnaire>

Māori. *Dictionnaire en ligne de l’Académie tahitienne* [consulté le 26 avril 2026)]. Disponible

à l’adresse : <https://www.farevanaa.pf/fra/dictionnaire>

Pākehā. *Te Aka Māori Dictionary* [consulté le 6 février 2026)]. Disponible à l’adresse :

<https://maoridictionary.co.nz/>

Repressed. *Merriam-Webster Dictionary* [consulté le 11 mai 2026]. Disponible à l’adresse :

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/repressed>

Ultracontemporary. *Merriam-Webster Dictionary* [consulté le 26 avril 2026)]. Disponible à

l’adresse : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ultracontemporary>

RÉSUMÉ

Voix de femmes dans un contexte littéraire postcolonial, entre écriture mémorielle et écriture militante : Étude comparative de trois œuvres ultra-contemporaines d'autrices polynésiennes.

Ce mémoire explore la littérature ultra-contemporaine de trois autrices polynésiennes pour interroger les liens entre (post)mémoire, post-colonialité et écriture engagée. Il propose une étude comparative d'œuvres francophones et anglophones de cette immense zone géographique et culturelle qu'est la Polynésie. En mobilisant la notion de « trace », il montre comment récits et voix narratives révèlent les héritages de la colonisation et leurs répercussions intergénérationnelles. Les voix féminines deviennent des instruments de transmission et de résistance : elles déconstruisent les mythes coloniaux et impériaux, restituent des histoires marginalisées et dessinent des trajectoires d'émancipation et de résilience. L'étude des trois romans choisis (*Chappy* de Patricia Grace, *Elles*, *Terres d'enfance* de Chantal Spitz et *Pina* de Titaua Peu) permet ainsi de dresser un état des lieux de la littérature polynésienne féminine des années 2010, à la croisée entre études de genre et études postcoloniales.

Mots-clés : littérature postcoloniale, littérature polynésienne, postmémoire, écriture mémorielle, écriture engagée, résistance littéraire, réappropriation culturelle, Titaua Peu, Chantal Spitz, Patricia Grace

ABSTRACT

Women's voices, memory and committed literature in a postcolonial context: A comparative study of three ultra-contemporary novels by Polynesian women authors.

This thesis explores the ultra-contemporary literature of three Polynesian women authors to examine the links between (post)memory, post-colonialism, and committed literature. It offers a comparative study of Francophone and Anglophone works from the vast geographical and cultural area of Polynesia. By relying on the notion of "trace", it demonstrates how narratives and voices reveal the legacy of colonization and its intergenerational repercussions. Women's voices become instruments of transmission and resistance: they deconstruct colonial and imperial myths, restore marginalized histories, and define paths to emancipation and resilience. The study of the three selected novels (*Chappy* by Patricia Grace, *Elles, Terres d'enfance* by Chantal Spitz, and *Pina* by Titaua Peu) provides an overview of Polynesian women's literature in the 2010s, at the crossroads of gender studies and postcolonial studies.

Keywords: postcolonial literature, Polynesian literature, committed literature, literary resistance, memory studies, postmemory, cultural reappropriation, Titaua Peu, Chantal Spitz, Patricia Grace