

**Écritures de la transe dans la littérature francophone autodiégétique de la  
Polynésie française au XXI<sup>e</sup> siècle : entre expression de l'autochtonie et  
revenance traumatique**

Carole Atem,

Université de la Polynésie française, France

**Résumé**

Dans le panorama littéraire du Pacifique insulaire francophone, les œuvres de Chantal Spitz et de Titaua Peu ont largement exploré les représentations traumatiques d'une autochtonie polynésienne meurtrie, souvent donnée à voir dans une écriture « énargique », qui ente la thématique du trauma sur celles de la revendication identitaire et de la protestation anticolonialiste. D'autres textes d'écrivains autochtones, cependant, sous la forme d'entreprises mémorielles plus ou moins ouvertement romancées, pratiquent une écriture en apparence moins agonistique, où la reconstruction du passé personnel et communautaire tente de s'élaborer comme lieu de reconquête de la subjectivité indigène : c'est le cas de *Rurutu, Mémoires d'avenir d'une île australe* de Ta'aria Walker (1999), de la biographie romancée de Sunny Moana'ura Walker, *Le Païen*, écrite par l'écrivaine d'origine tahitienne Ariirau (2017), ou encore du roman à la première personne *Le Roi absent* de Moetai Brotherson (2007). Face à ces récits globalement autodiégétiques qui semblent recomposer le moi autochtone par la figuration littéraire du souvenir, sans nécessairement l'inscrire dans un rapport d'opposition frontale à l'altérité coloniale, l'hypothèse que nous voudrions examiner est celle d'une persistance du trauma quasi-invisible, dont les indices sont perceptibles, paradoxalement, dans le récit d'expériences revendiquées comme proprement autochtones. L'irruption de la transe, en particulier, à la fois comme motif narratif et comme expérience scripturale, devient dans ces œuvres l'espace d'une recreation ambiguë de la conscience indigène, où l'indicible effraction coloniale, presque impossible à se représenter, laisse directement sa trace traumatique dans le geste même d'expression littéraire de l'autochtonie.

**Mots-clés :** Littérature francophone polynésienne, Écriture autodiégétique, Autochtonie, Trauma, Transe

### **Abstract**

In the literary panorama of the French-speaking islands of the Pacific, the works of writers such as Chantal Spitz or Titaua Peu have extensively explored the traumatic representations of a bruised Polynesian indigeneity, often seen in an “enargic” writing, which links the theme of trauma with those of identity claims and anti-colonialist protest. Some works by other indigenous authors, however, less openly fictionalized, practice a writing apparently less agonistic, where the reconstruction of the personal and community past tries to develop as a place to reconquest the indigenous subjectivity: this is the case of *Rurutu, Mémoires d’avenir d’une île australe* (*Rurutu, Prospective Memoirs Of A Southern Island*) by Ta’aria Walker (1999), of the fictionalized biography of Sunny Moana’ura Walker, entitled *Le Païen* (*The Pagan*) and written by the Tahitian-born writer Ariirau (2017), as well as of Moetai Brotherson’s first-person novel *Le Roi absent* (*The Absent King*) (2007). Faced with these generally autodiegetic narratives that seem to recompose the indigenous self through the literary figuration of memory, without necessarily inscribing it in a relationship of frontal opposition to colonial otherness, the hypothesis we would like to examine is that of an almost invisible persistence of trauma, whose clues can paradoxically be perceived through the narration of experiences claimed as specifically indigenous. The irruption of trance, in particular, both as a narrative motive and as a scriptural experience, becomes, in these works, the space of an ambiguous recreation of indigenous consciousness, where the unspeakable colonial intrusion, almost impossible to represent, leaves its traumatic trace directly in the very gesture of literary expression of indigeneity.

**Keywords :** Francophone Polynesian literature, Auto diegetic writing, Indigenouness, Trauma, Trance

## Introduction

Dans le panorama littéraire du Pacifique insulaire francophone, les œuvres comme celles de Chantal Spitz dès les années 1990, et de Titaua Peu à partir des années 2000, ont largement exploré les représentations traumatiques d'une autochtonie polynésienne meurtrie dans ses dimensions individuelle et collective, souvent donnée à voir dans une écriture « énargique », selon le concept d'Aristote<sup>38</sup>, c'est-à-dire fondée sur une rhétorique du choc. Dans ces textes qui ont marqué, en Polynésie française, le développement de l'expression littéraire autochtone, l'une des caractéristiques de ce parti pris de l'*enargeia* était d'associer la thématique du trauma à celle de la revendication identitaire et anticolonialiste. D'autres productions d'écrivains polynésiens, cependant, sous la forme d'entreprises mémorielles plus ou moins ouvertement romancées, pratiquent une écriture en apparence moins agonistique ; la reconstruction du passé personnel et communautaire tente d'abord de s'y élaborer comme lieu de reconquête de la subjectivité indigène. C'est le cas de *Rurutu, Mémoires d'avenir d'une île australe* de Ta'aria Walker, paru en 1999, de la biographie romancée de son fils Sunny Moana'ura Walker, *Le Païen*, écrite par l'écrivaine d'origine tahitienne Stéphanie Ariirau Richard, dite Ariirau, parue en 2017, ou encore du roman à la première personne *Le Roi absent* de l'actuel président de la Polynésie française et député indépendantiste Moetai Brotherson<sup>39</sup>, publié en 2007. Face à ces récits globalement autodiégétiques qui semblent recomposer un moi autochtone par la figuration littéraire du souvenir, sans nécessairement l'inscrire

---

<sup>38</sup> Proche de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose, qui recourent aussi aux descriptions frappantes, le concept antique d'*enargeia* déjà théorisé par Aristote a été ensuite repris et défini par Denys d'Halicarnasse. Procédé d'évidence, l'*enargeia* grecque a partie liée avec la notion paronymique d'*énergie* stylistique, sans pour autant s'y limiter.

<sup>39</sup> Le député indépendantiste Moetai Brotherson a été élu président de la Polynésie française en 2023.

dans un rapport d'opposition frontale à l'altérité coloniale, l'hypothèse que nous voudrions examiner est celle d'une persistance quasi-invisible du trauma ; paradoxalement, les indices d'une telle rémanence seraient perceptibles dans le récit d'expériences revendiquées comme proprement autochtones. Nous serions alors en présence d'un mode d'affirmation de l'indigénité affecté de manière presque inconsciente par ce que le philosophe français Patrice Loraux a identifié comme le « disparaître traumatique » (2001 : 51), y compris dans les moments où l'effort mémoriel prend appui sur une expérience issue de la tradition autochtone et présentée comme culturellement essentielle. Nous souhaiterions montrer en particulier comment l'irruption de la transe, à la fois comme motif narratif et comme expérience scripturale, devient dans ces œuvres l'espace d'une recréation ambiguë de la conscience indigène, où l'indicible effraction coloniale, presque impossible à se représenter, laisse directement sa trace traumatique dans le geste même d'expression littéraire de l'autochtonie.

### **Le rôle du régime narratif dans la reconstruction littéraire du sujet indigène**

Une mise au point s'impose d'abord sur la qualité autodiégétique de ces textes, que nous envisageons ici d'une manière plus large que dans la définition de Gérard Genette, à savoir un régime narratif où l'instance narratrice constitue le sujet principal du récit (1972 : 253). *Le Roi absent* présente globalement cette configuration, puisqu'un héros-narrateur, d'ailleurs fictif, s'y exprime bien, au moins dans la plus grande partie du texte, pour retracer son propre passé.

Le régime narratif est moins clair dans les deux autres textes. Les *Mémoires* de Ta'aria Walker, tout en adoptant l'usage de la première personne, mêlent séquences narratives consacrées au récit de soi, anecdotes marquantes sur

d'autres personnages – la narration bascule alors dans l'hétérodiégétique –, descriptions de l'île de Rurutu, et documents variés, y compris, par exemple, des recettes traditionnelles, selon le lointain modèle des Mémoires d'Ancien Régime en France, qui se caractérisaient par leur facture hétérogène, ainsi que l'ont montré entre autres Marc Fumaroli et Emmanuèle Lesne. Néanmoins, si l'on considère que cette hétérogénéité structurelle, chez Ta'aria Walker, peut être comprise comme indice de la reconstruction d'un moi élargi à la communauté, d'une individualité pensée à travers le récit collectif, alors la notion de régime autodiégétique fait sens : elle signale, en l'occurrence, une relation d'inclusion forte du moi dans la communauté autochtone à laquelle il s'identifie. Au-delà de ce lien d'appartenance communautaire, nous suggérons même, dans ce type d'expression autodiégétique, de percevoir une relation primordiale entre le moi narrateur et la terre d'origine. En une acception étymologique presque stricte du terme « autochtonie », il y aurait alors une forme d'équivalence entre raconter l'histoire de sa terre et *se raconter* en tant qu'individu engendré par cette terre. C'est ce que fait Ta'aria Walker dans les chapitres inauguraux de son texte, lorsqu'elle décrit les grottes de son île comme haut lieu de l'identité autochtone (1999 : 13-19).

De son côté, le roman *Le Païen* prend la forme d'une biographie à la troisième personne, où l'instance narratrice est distincte du personnage qui est le sujet principal de la diégèse ; toutefois, appréhender ce récit sous l'angle de sa qualité potentiellement autodiégétique nous semble également pertinent : en effet, malgré le recours à la troisième personne grammaticale, qui, précisait Genette, n'est pas incompatible avec le régime autodiégétique (*op. cit.* : 251-254), il existe là aussi une relation complexe entre le moi construit par l'écriture romanesque (le personnage de Sunny Moana'ura Walker) et la voix de la personne réelle (le véritable Sunny Moana'ura Walker). Dans le dispositif

biographique, cette personne réelle peut être identifiée comme la source autorisée de la narration. C'est cette figure d'*auctoritas*, à la fois origine et caution du récit, que nous proposons de repérer comme fondement d'une poétique autodiégétique dans *Le Païen*. Une narration préalable y est prise en charge ensuite par un auteur professionnel, à l'instar de ce qui se passait parfois, là encore, dans l'énonciation des Mémoires d'Ancien Régime à l'époque de leur émergence, et de ce qui se passe encore éventuellement dans les autobiographies modernes. La richesse de ce dispositif s'accroît, enfin, du fait que l'écrivain professionnel en aval du récit est ici une autrice, elle aussi polynésienne, par sa mère : dans la perspective de notre réflexion sur sa composante autodiégétique, peut-être est-ce là la clé de voûte de ce roman biographique.

Ces questions diffèrent d'ailleurs du problème de la véracité factuelle de ces textes, et il ne s'agit pas non plus d'évaluer ici leur statut autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune (1975 : 14). L'idée que nous défendons est plutôt celle-ci : derrière la complexité de leurs dispositifs narratifs, ces récits dans lesquels se superposent ou s'entrelacent des voix d'auteurs polynésiens sont bien le lieu d'un témoignage, même involontaire, d'un moi autochtone dont les contours se dessinent dans le geste scriptural et qui en constitue l'objet principal. L'intérêt de ces considérations narratologiques est aussi de mettre en lumière la littérarité très marquée de ces œuvres : ce constat liminaire semble conforter l'idée que le témoignage du moi autochtone s'appuie, pour se construire, sur le retour insistant de motifs narratifs et rhétoriques, comme celui de la transe.

## L'expérience de la transe et la structuration identitaire

Si on la définit comme un basculement transitoire dans un état limite, marqué surtout par une altération de l'état ordinaire d'individuation, la transe entre plus largement dans les phénomènes de chamanisme et de sorcellerie dont Claude Lévi-Strauss a souligné, dans les cultures traditionnelles non-occidentales, « l'efficacité symbolique » (1949 : 5), selon le titre d'un de ses textes<sup>40</sup>. Le père de l'anthropologie structurale définit cette efficacité symbolique comme la capacité de structurer le débordement de signification du monde tel qu'il est perçu par l'être humain doué de langage : les pratiques traditionnelles comme la transe exerceraient un pouvoir structurant en opérant une articulation, par le symbole, entre le plan du signifiant et celui du signifié, et, surtout, en donnant un signifié, grâce au rituel, à ce que l'anthropologue français nomme « signifiant flottant<sup>41</sup> » (1950), élément du monde échappant à tout système de signification – et par là même générateur de désordre. Bien qu'elle-même caractérisée par une forme de chaos, la transe aurait ainsi le pouvoir d'organiser ce qui, dans le réel, au niveau de l'individu comme à l'échelle de la communauté, resterait sans ces rituels dans un état de confusion et d'opacité susceptible de menacer la permanence de la société concernée.

L'expérience de la transe nous semble importante dans les trois œuvres d'abord comme motif narratif, comparable à ceux repérés par le spécialiste de l'épopée médiévale Jean-Pierre Martin dans les chansons de geste, et définis par lui comme « séquence narrative récurrente modifiant les rapports entre les acteurs

---

<sup>40</sup> Claude Lévi-Strauss a publié « L'efficacité symbolique » dans la *Revue de l'histoire des religions*.

<sup>41</sup> Le concept de *mana* tel que le définit Lévi-Strauss dans sa réflexion sur le « signifiant flottant », à la suite, notamment, de Marcel Mauss, est à distinguer de la notion polynésienne de *mana*, notion complexe référant en partie au sacré, fondamentale dans les cultures autochtones de Polynésie française.

qui y sont impliqués dans le sens d'une amélioration ou d'une dégradation » (1992 : 368) : les scènes de transe, qu'elles impliquent sorciers et sorcières lors d'un rituel ou qu'elles intéressent un non-initié vivant une expérience hypnotique dans un cadre profane, sont ainsi décrites comme des moments de crise où la relation d'un individu à soi et aux autres est soumise à une tension paroxystique, provoquée par un facteur perturbant, tel que la maladie, l'accident, l'absorption de substances hallucinogènes ou les situations de péril extrême comme une tempête en mer, événements traumatiques face auxquels la capacité de la conscience ordinaire à organiser le monde est mise en échec. Amenée à son point de culmination, la confusion induite par la confrontation à ces divers « signifiants flottants » trouve sa résolution dans l'expérience de transe, qui intervient comme processus structurant, notamment au niveau identitaire, en redonnant à un moi autochtone naguère en proie à la déréliction le pouvoir d'opérer sa propre recomposition, essentiellement par la revitalisation du lien aux ancêtres. Présentée explicitement comme une pratique ancestrale chez Ta'aria Walker, la transe à visée curative ou extralucide réalise l'articulation symbolique entre le moi et l'intangible monde des aïeux ; elle devient l'un des lieux narratifs privilégiés de l'autochtonie : se raconter par la transe, c'est, dans un même geste structurant, se raconter comme indigène<sup>42</sup>. On retrouve cette fonction de mise en ordre du moi et du monde lorsque l'autrice décrit les rituels de guérison des malades pratiqués par les sorciers de l'île, thaumaturges détenteurs, aux yeux du peuple, d'un pouvoir socialement régulateur :

---

<sup>42</sup> Nous employons à dessein le terme d'*indigène* dans une acception neutre, fondée sur son sens étymologique. Par la formule « se raconter comme indigène », nous souhaitons ainsi exprimer le pouvoir protéiforme de l'activité autodiégétique telle qu'elle est mise en œuvre par les autrices et auteurs du corpus : associé à la notion d'indigénéité, le récit de soi est à la fois affirmation identitaire, pratique structurante individuelle, et exégèse collective du monde.

Si un malade ne guérit pas malgré tous les soins traditionnels, et qu'un membre de sa famille rêve d'un requin, la recherche de l'origine du mal s'oriente immédiatement vers les adorateurs du requin [...]

Une réunion des deux familles, celle de la victime et celle du présumé coupable est provoquée. [...]

Les responsables des deux familles s'adonnent à des prières et à des incantations dont ils sont les seuls à connaître les paroles et la signification. Un combat infernal s'engage entre les deux dieux ennemis [...]

Quand la bataille s'amorce, les chiens hurlent à la mort et la contagion devient générale. [...]

Les vieux disent que la bagarre des mauvais esprits est concentrée là où les chiens se ruent [...]

Le lendemain, les sorciers vont chercher le lieu de la fin du carnage. La présence d'une mare de sang prouve qu'un des guerriers démoniaques est mort. [...]

Si l'on ne trouve nulle part de flaque de sang, le combat des démons se renouvelle un autre soir de leur choix. Le vainqueur redouble de puissance et attaque un à un les membres de la famille vaincue. C'est à ce moment-là que la famille du malade procède à la profanation de la tombe du jeteur de sort, le mangeur d'âmes, s'il est mort. S'il est vivant, elle menace de le tuer.

Le même scénario se reproduit dans les autres familles lorsque quelqu'un rêve de l'animal totem ou d'un objet vénéré. (Ta'aria Walker, *op. cit.* : 65-66)

En exposant le *modus operandi* du thérapeute – le présent gnominique, la détermination nominale à valeur générique et les désignations catégorielles des acteurs impliqués (« malade », « victime », « coupable ») permettent de faire ressortir le rôle de chacun dans cette procédure –, ce passage dévoile la fonction d'exégète assumée par le sorcier et la finalité herméneutique des rituels dont il est en charge, comme la transe : c'est à lui qu'il incombe d'interpréter les traces matérielles et de leur assigner un sens (« les sorciers *vont chercher* le lieu de la fin du carnage. La présence d'une mare de sang *prouve* qu'un des guerriers démoniaques est mort »). En une sorte de mise en abyme, l'écriture mémorielle

elle-même de Ta'aria Walker, explicative et didactique, remplit un rôle exégétique similaire en assurant la fixation et la transmission intergénérationnelle, dans la communauté Rurutu, de ces rituels régulateurs, affirmant par là-même la filiation entre le moi insulaire d'autrefois, d'aujourd'hui et de demain.

Cette affirmation de l'affiliation du moi autochtone à sa terre et à ses ancêtres est reprise avec insistance dans *Le Païen*, qui, tout en retraçant le parcours biographique de Sunny Moana'ura Walker, raconte surtout son itinéraire spirituel, lequel le conduit, après une carrière militaire dans l'élite des forces françaises, à revenir vivre seul dans la vallée tahitienne de son enfance pour redonner vie aux pratiques culturelles traditionnelles, païennes, de la Polynésie pré-européenne. Le récit est émaillé d'épisodes où le héros connaît de brusques moments d'extralucidité, déclenchés par le contact physique à la terre, comme dans le passage suivant, où le personnage, attiré par un rocher, « s'arrête, interpellé » (Ariirau, 2017 : 231), et où son basculement dans un état de conscience altérée se signale notamment par la syntaxe accumulative et par le recours à un lexique décrivant une dépossession de soi, tandis que s'entrelacent les synecdoques du corps et de la nature, indices stylistiques d'une reconfiguration de l'identité du héros :

Il s'approche du rocher et décide de méditer [...].

La transcendance est immédiate et son instinct lui dit de ne pas rester à cet endroit, mais d'aller plus à l'intérieur du bosquet. Il s'exécute et se dirige vers la brousse et le sous-bois sur une quinzaine de mètres. Il est sans énergie, tout en ayant l'impression d'être dans un état second. Il s'immobilise entre deux arbres, il baisse la tête.

Entre ses pieds se tient debout une espèce de caillou [...], il se penche et regarde d'encore plus près. À ce moment-là, il voit le *ti'i* [statuette sacrée représentant une divinité ancienne], le totem, le demi-dieu, l'idole païenne.

Son corps retrouve soudainement l'énergie qui l'avait quitté, il se redresse, puis se baisse, et il se met à gratter. À l'aide de son coupe-coupe, il réussit à l'extraire.

Effectivement, il s'agit d'un *ti'i*, avec sa tête, son buste, ses bras, il est sculpté simplement, il doit avoir quelques siècles. C'est une pierre précieuse surgie du fond des temps, enfouie dans la terre argileuse.

Le païen, le cœur et l'âme pleins de gratitude, ferme les yeux et remercie les *tupuna* [ancêtres, en tahitien]. Extatique, il saisit le *ti'i*, le gratte de la terre qui l'immobilisait, l'emmène jusqu'à sa demeure, le lave à l'eau vive, semble communier avec cette idole de roche, qui n'attendait, semble-t-il, que sa rencontre. (*Ibid.* : 231-232)

On retrouve ici plusieurs éléments liés à la fonction symbolique de la transe telle que l'analysait Lévi-Strauss, en particulier à travers la précision des indications corporelles et gestuelles, qui rendent compte de la manifestation physique, presque chorégraphique, de cet état psychique frontalier : la transe permet de donner forme et sens à un objet du culte ancestral, le *ti'i*, qui, sans cette médiation symbolique, resterait réduit à un « signifiant flottant » ; par son pouvoir d'organisation sémiologique, elle transforme le signifiant en signe, transfigure la statuette informe en divinité vivante, en trait d'union entre la conscience autochtone contemporaine et son héritage spirituel séculaire.

Dans *Le Roi absent*, où le héros vit des états de transe réitérés, le phénomène se manifeste selon un schéma régulier, et devient même une expérience scripturale, un « motif rhétorique », toujours selon les termes de Jean-Pierre Martin (*op. cit.*), dont non seulement les étapes mais aussi les formules scandent la narration par leur retour hypnotique. La formule « Faute de parole il me reste les signes », répétée à de nombreuses reprises dans le texte de Moetai Brotherson (2007 : 40, 65, 95, 129, 203, 227, 249, etc.), signale ainsi chaque entrée en transe du héros-narrateur, dès lors habité de façon quasi-chamanique

par la parole de ses ancêtres, dont il devient le canal par l'écriture alors même qu'il est muet.

### **Écrire la transe : entre figuration symbolique du moi autochtone et hantise traumatique**

Ce paradoxe d'un personnage muet mais traversé par une parole ancestrale dont il se sent dépositaire peut être interprété comme une représentation littéraire de la tension qui travaille ces textes, celle entre affirmation et déliquescence du dire indigène dans un contexte de rémanence traumatique. D'abord induits par les massages traditionnels de sa grand-mère « sorcière » (*Ibid.* : 14), qui cherche à soigner son asthme, les moments de transe auxquels le héros du *Roi absent* est sujet dans son enfance cèdent la place, au fil du récit, à des crises spontanées ou favorisées par l'usage de psychotropes comme le cannabis ou les champignons. Ces crises qui ponctuent le quotidien du personnage se traduisent dans le récit par des passages que l'on pourrait qualifier de moments de transe poétique, lors desquels la narration principale est suspendue, entrecoupée d'épisodes d'un récit semi-légitime qui retrace par bribes la généalogie du héros. Cette alternance, typographiquement marquée, entre différents énonciateurs, différentes énonciations, différentes formes d'expression et de codes, contribue à produire un texte polyphonique, dont la structure fait en quelque sorte écho au motif littéraire de la transe et du rituel hypnotique : tel un chamane ou un possédé, le héros-narrateur devient lui-même, à l'image du texte, le réceptacle et l'émetteur d'une multitude de voix. Mais la fin tragique que connaîtra le personnage rend là aussi possible une lecture métaphorique de cet écartèlement entre déferlement verbal et silence, ce déchirement pouvant être perçu, selon nous, comme un symptôme du « disparaître traumatique ».

L'historien François Hartog (2003) a montré à partir des travaux de l'anthropologue Marshall Sahlins que le traumatisme de l'effraction coloniale dans les sociétés insulaires du Pacifique avait été aggravé par la discordance des régimes d'historicité mis en présence, ce dont la spécialiste de littérature francophone Sylvie André a observé les traces dans les littératures océaniques (2020). Or, les recherches sur le traumatisme lié aux Guerres Mondiales, notamment celles de Walter Benjamin (1936), de Patrice Loraux et de Jean-Luc Nancy (2001), ont mis en évidence les mécanismes de diffusion intergénérationnelle silencieuse du trauma, la « pétrification de l'affectivité » (Patrice Loraux, *art. cit.* : 48) et l'« impassibilité » traumatique (*Ibid.* : 46) qui en découlent ; il y aurait ainsi une difficulté intrinsèque à repérer les traces du trauma, du fait de son impact sur la capacité même à témoigner et à transmettre une expérience. Lorsqu'il le distingue, notamment, du « disparaître naturel » (*Ibid.* : 51), Loraux définit le « disparaître traumatique » comme un « disparaître strict » (*Ibid.* : 45), un « anéantissement » condamné à rester « sans médiation », « autrement dit ce qui ne peut pas être repris dans un symbolique quel qu'il soit » (*Ibid.* : 42). Cette qualité d'irreprésentabilité du « disparaître traumatique » affecte aussi la littérature, comme le montrent les recherches d'Hélène Merlin-Kajman (2016)<sup>43</sup>. Nous proposons ici une approche de l'expression littéraire autochtone dans la Polynésie contemporaine à la lumière de ces différents travaux : notre hypothèse est que, lorsqu'il met en avant une pratique culturelle identifiée comme fondatrice, telle que la transe, le récit autodiégétique, dans notre corpus, oscille entre l'affirmation d'une continuité transgénérationnelle de l'indigénité, et un échec de la parole autochtone à témoigner de son propre

---

<sup>43</sup> Voir aussi les recherches menées par le mouvement *Transitions*, notamment dans sa revue en ligne, à l'initiative d'Hélène Merlin-Kajman : <https://mtransitions.hypotheses.org> [consulté le 5 janvier 2023].

disparaître culturel. Tandis que le rituel de la transe fait partie des « *sacra* » de la société polynésienne, c'est-à-dire des biens dont la transmission assure « la permanence de la communauté dans le temps », selon Marcel Hénaff (2002 : 201), les écritures de la transe chez ces auteurs sont paradoxalement hantées par un disparaître identitaire.

Sous la plume de Moetai Brotherson, l'évocation de ce disparaître traumatique de la culture traditionnelle prend souvent des accents douloureux : « À Tahiti, les Blancs interdisent à nos enfants de parler notre langue. Nos dieux, nos danses, et maintenant notre langue ? Iront-ils jusqu'à nous imposer leurs *tupuna* [ancêtres] dans nos généalogies ? » (*op. cit.* : 131)

Il n'en reste pas moins que ce pathos, dont la charge affective et polémique pourrait remplir une fonction cathartique, est partiellement occulté par le motif du silence et de l'indicible qui hante le texte, et dont la mort est le seul antidote envisageable pour le narrateur : « La mort, par essence, met fin aux mutismes. Là où plus personne ne parle, plus personne n'est muet, non ? » (*Ibid.* : 126)

Le silence de mon ardoise me paraît bien dérisoire et triste.  
Un autre malaise, plus douloureux, survient quand, au détour d'une phrase, un mot inconnu se refuse. Alors que ces mots mystérieux s'accumulent, je me rends compte que les livres qui ont nourri mon esprit et forgé mon expression sont tous écrits dans une autre langue que la mienne. Je me rends compte que j'écris différemment de mes cousins, de mes « amis », de tous les non-muets qui m'entourent depuis l'enfance. (*Ibid.* : 90-91)

Une lecture pessimiste du roman de Moetai Brotherson pourrait percevoir dans l'énonciation brouillée du texte et dans la thématique de la difficulté de parole, un indice littéraire de l'impossible élucidation de soi qui constituerait peut-être l'échec principal du héros. Le passage ambigu où est relatée la

disparition du personnage, dans une scène charnière d'une grande intensité dramatique, peut être lu dans ce sens ; le décryptage du monde y est décrit comme un vertige hallucinatoire proche de la transe, à cela près que la confusion des codes et des signes est telle qu'elle finit par menacer la cohérence d'un message devenu inintelligible. Implosant sous l'effet de sa propre polysémie, l'univers, aux yeux d'un narrateur submergé, cesse d'être lisible et cède à l'entropie :

Chaque page est encombrée de signes. Pas des lettres, des dessins placés sur des cercles. Il y a des animaux, des végétaux, la lune, les éléments et parfois des humains dessinés. D'autres pictogrammes plus abstraits aussi. Tantôt les signes ont la tête en bas, tantôt ils semblent se tenir à l'envers, ou sur l'arête verticale d'un précipice. (*Ibid.* : 345)

Victime de sa fonction d'exégète trop lourde à porter, qu'il ne parvient plus à assumer, le moi s'anéantit dans une ultime transe.

Dans *Le Païen*, le disparaître identitaire est bien souvent donné à ressentir à travers l'impassibilité du jeune héros, reflétée stylistiquement dans une syntaxe généralement asyndétique et minimaliste. On en trouve un exemple dans le passage suivant, situé dans l'enfance du personnage, lors d'une scène de jeu où, en état de quasi-transe, obéissant à une impulsion aussi irrésistible qu'irrationnelle, il tire à la carabine, sans raison, sur son jeune frère :

Machinalement, sa main descend [...], dans la poche, elle prend les balles de plombs et charge la carabine. Il ne réfléchit pas, il agit, comme ça, concentré sur la cible.

Il se laisse posséder par un esprit malin et il arme sa carabine. [...]

Il aperçoit l'un de ses frères, de dos. [...] il tire sans réfléchir.

Visé, touché. L'enfant percuté tombe à terre. (*Ariirau, op. cit.* : 58)

La transe est ici le lieu de l'irreprésentable ; elle devient un moment de disjonction entre le moi et sa propre capacité à s'appréhender. Cette distorsion des coordonnées normales du quotidien se reflète dans l'écriture à travers le traitement grammatical du temps : au présent de narration succède, pour marquer l'acmé dramatique de cette séquence, une phrase averbale réduite aux deux participes passés juxtaposés « Visé, touché », présentant des procès accomplis, comme pour dépouiller la scène de toute dimension expressive en restreignant la narration à cette seule information aspectuelle. L'effet de suspension du temps créé par ce recours aux modes nominaux est corroboré par des choix syntaxiques et rythmiques allant dans le sens de la sobriété stylistique : expansions nominales presque absentes, groupes rythmiques courts, éviction de l'articulation logique entre les événements, système de référence dominé par les pronoms ou par des désignations génériques qui font l'économie des noms propres, comme l'hyperonyme de genre neutre « l'enfant ». C'est ainsi la charge affective potentielle de cette scène qui est soigneusement désamorcée : le hors-temps de la transe est aussi un ailleurs de la conscience, où le moi devenu étranger à l'ordre logique usuel (« sans réfléchir »), expérimente en outre l'aliénation de sa propre sensibilité. On retrouve ici l'anesthésie liée à une « suspension de représentation » que Patrice Loraux a repérée dans ses travaux (*art. cit.* : 47) comme étant une caractéristique symétriquement présente chez la victime d'un trauma et chez son tortionnaire : le geste de violence perpétré en état de quasi-transe par le personnage sur son jeune frère participe pleinement d'une représentation littéraire de la revenance traumatique<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Au sens de *retour* traumatique, mais aussi de résurgence spectrale, de hantise presque imperceptible, dans la lignée des hantises décrites par Freud comme compulsion de répétition.

Chez Ta'aria Walker, la disparition d'une goélette, la *Va'ine Avera*, envoyée de Rurutu à Tahiti pour ramener sur l'île natale de la narratrice les matériaux destinés à la construction d'un temple protestant, déclenche un épisode de transe collective là aussi particulièrement significatif ; tous les habitants finiront par être visités par les âmes des défunts, venus les informer de leur propre naufrage et en donner une interprétation chrétienne. Cette séquence importante présente, comme nous allons le voir, toutes les marques d'une écriture traumatique, écartelée entre deux systèmes de représentation du monde – un système autochtone et un système exogène –, dont l'un finit par réduire l'autre au silence.

Un an après le départ des membres de la mission, les habitants de Rurutu, toujours sans aucune nouvelle de la goélette partie en direction de Tahiti, se laissent aller au désespoir. Le projet de construction du temple protestant à l'origine de ce voyage tragique, la « réalisation de la sainte maison » (Ta'aria Walker, *op. cit.* : 77), est voué aux gémonies par l'ensemble des familles concernées : « Rurutu pleure la colossale perte en vies humaines », « toute la classe supérieure est partie » (*Ibid.* : 78). « On ne parle plus de la construction du temple, ce projet est banni de la bouche des habitants. On le traite d'assassin, de décret du démon ; on se lance des reproches les uns aux autres, on veut changer de religion ou reprendre celle des ancêtres [...] » (*Ibid.* : 78). Dès le début de l'épisode se dessine ainsi la ligne de faille entre croyances traditionnelles et religion coloniale, tension redevenue sensible sous l'effet de la crise vécue par la population.

Alors que les familles sont au plus mal, le texte raconte l'intervention d'une sorcière autochtone, qui convoque tous les parents des disparus pour leur donner de leurs nouvelles. C'est cette entrée en transe rituelle de la sorcière qui

débouche sur une scène de transe collective dont les proportions sont sans précédent dans le récit de l'autrice :

La petite vieille éprouve une sensation de froid intense et demande à être enveloppée entièrement d'une couverture. Des frissons et des convulsions la secouent fortement, puis elle tombe en léthargie.

Quand elle se rassoit, en transes, elle lance le son que produit une conque pour les départs ou arrivées des goélettes. Puis avec la voix du capitaine, elle annonce la présence de la *Va'ine Avera* près d'elle, équipages et passagers compris.

Chacun son tour, elle s'adresse aux parents des disparus qui parlent à travers elle de leur propre voix. Ces dialogues entre vivants et disparus déclenchent une véritable hystérie collective, et des scènes douloureuses se déroulent sous les yeux des spectateurs. [...] les affligés, stupéfaits, n'ont plus la force de dégager les lieux, et plusieurs parmi eux perdant connaissance sont éloignés sur des brancards.

Des enfants abîmés dans la souffrance crient après leur père. (*Ibid.* : 78)

La construction de cet épisode de transe partagée suit une logique de gradation, que signale l'évolution, au fil du passage, de plusieurs thèmes entrecroisés : on passe de l'individuel (« la petite vieille ») au collectif (« équipages et passagers », « parents », « spectateurs »), de l'immobilité radicale (« froid intense », « léthargie ») à l'échauffement généralisé des corps et des consciences (« hystérie collective », « abîmés dans la souffrance »). On pourra être sensible aux mentions alternées entre voix et silences : au rituel silencieux (la vieille femme devient mutique) succèdent un son (celui de la conque) et des voix exogènes (celles des disparus), qui investissent et évincent la voix de la sorcière. Surtout, le texte décrit ici la transe comme un phénomène de propagation du sentiment de crise, puisque la scène aboutit provisoirement au retour brutal des paroles désordonnées et des sanglots de détresse (« voix »,

« dialogues », « des enfants [...] crient »). Le récit insiste ainsi sur l'ampleur du phénomène et sur sa dimension collective.

C'est aussi ce que montrent, dans les phrases suivantes, les marques grammaticales de la globalité (déterminant indéfini « tout », pronoms à valeur générique « personne » et « on ») et le ton hyperbolique presque épique :

[...] tout Rurutu est au rendez-vous et personne ne veut être écarté d'une si troublante et unique occasion de communiquer avec l'au-delà. Plus une place vacante dans la cour, et on s'installe chez les voisins avec des *pe'ue* [natte traditionnelle] et des matelas, en attendant l'appel et les nouvelles. (*Ibid.* : 79)

Là encore, face à la catastrophe qui la divise, la communauté bouleversée appréhende le rituel de la transe comme une exégèse, censée donner du sens à une réalité qui en est dépourvue. Tous les membres de cette communauté aux abois recourent à la transe dans l'espoir que son pouvoir régulateur ramène de l'ordre dans le chaos suscité par la crise ; mais, cette fois, l'efficacité symbolique du rituel est parasitée par la résurgence d'antagonismes que les habitants croyaient enfouis et qui, brusquement réactivés par la disparition des êtres, ravivent le sentiment de scission traumatique issu d'un disparaître culturel brutal. La narratrice raconte que l'une des parentes concernées, Vaitoare Va'ine, refuse d'assister au rituel, car cette jeune femme, « éduquée dans la religion chrétienne jusqu'au bout des ongles, voit d'un mauvais œil les pratiques sataniques de ses compatriotes Rurutu » (*Ibid.* : 79).

[...] son absence oblige la vieille à crier son nom jusqu'au chant du coq.

Le lendemain, pendant que la messagère se repose, le sorcier et quelques-uns de ses parents se rendent chez Vaitoare Va'ine pour la supplier et la convaincre de ne plus rester sourde à l'appel de la vieille.

Car plus vite elle se présentera, plus vite les esprits partiront. Sinon la vie de la grand-mère est menacée et elle peut en mourir. (*Ibid.* : 79)

Poussée par la compassion, la jeune femme finit par se rendre auprès de la sorcière pour entendre son message et « la débarrasser de ses ignobles locataires » (*Ibid.* : 79). Elle entend et reconnaît la voix de son père, qui lui annonce, par le truchement de la sorcière, son naufrage et sa mort ; suite à quoi Vaitoare Va'ine, « choquée, ne mange plus pendant plusieurs jours » (*Ibid.* : 79).

Loin de remplir son rôle régulateur, la transe, mise en échec par la tension entre deux modes de croyances, accroît ici le désordre social et perd sa capacité de médiation symbolique. L'exégèse réalisée par la sorcière ne permet plus aux vivants d'appréhender la mort. On notera alors la manière dont le texte de Ta'aria Walker entremêle les références bibliques et païennes jusqu'à créer la confusion entre les deux univers, trace très importante, selon nous, du trauma identitaire de l'autochtonie colonisée ; dans les lignes suivantes, par exemple, les notions de possession et de martyr interfèrent avec la logique du rituel chamannique indigène :

La séance s'arrête au premier chant du coq à l'aube, par un coup de conque.

La vieille dame possédée s'affaisse alors sous sa couverture, inerte. [...] Au réveil, [...] elle réclame à boire et à manger, s'étonne de tout le peuple qui entoure sa personne et sa maison, et demande ce qui s'est passé. Après un copieux repas réparateur, elle s'endort jusqu'au soir où, comme la veille, le martyr reprend, heureusement à son insu. (*Ibid.* : 78-79)

Enfin, dénouement de cet épisode, l'expérience de possession ou de transe s'étend à la communauté entière. Les esprits « envahissent du premier au dernier, les logis des parents des défunts » (*Ibid.* : 79). Par leur biais, comme s'il s'agissait

de faits avérés, « on apprend ainsi » (*Ibid.* : 80) l'histoire de la goélette disparue, son arrivée réussie à Tahiti, les achats effectués pour la construction du temple, avant la catastrophe finale du naufrage lors du trajet de retour. C'est alors que le récit fait intervenir la notion de châtement divin :

Reste une somme rondelette que se partagent les envoyés en mission sans désavantager personne. Les uns s'achètent une bicyclette, des bijoux pour l'épouse, des caisses de boîtes de bœuf, des tissus, les autres se font arracher les dents pour se parer de dents en or ; chacun profite de sa part du butin librement, selon son désir.

Le jour du départ sonne et tout le monde saute à bord sans exception, pressé de retrouver sa famille et son pays, et surtout de se pavaner avec ses achats.

Il leur reste une journée de voyage avant d'apercevoir l'île de Rurutu, quand des lames aussi hautes que la montagne Manureva déferlent sur eux. La première fait pencher la goélette ; tout de suite une deuxième la couvre et la troisième la coule sans lui laisser de répit.

Les voyageurs savent qu'ils sont punis pour leurs méfaits : s'approprier l'argent du temple est un péché mortel ; ils en endureront les conséquences pour l'éternité. Ils errent dans le néant, et à cause des appels insistants de leurs familles, ils ont décidé de revenir à Rurutu pour informer la population de la raison de leur disparition et de mettre ainsi fin à une inutile attente.

Après avoir traversé toute la plage de Moera'i puis celle de Peva sans trouver de maison libre et apte à les accueillir, ils ont aperçu [chez la vieille] une maison grande ouverte, entièrement dénuée de toute trace de notre Créateur. Ils y sont entrés pour pouvoir nous communiquer leurs messages. (*Ibid.* : 80)

Ce qui nous semble tout à fait crucial dans un tel passage, c'est la manière presque imperceptible dont deux systèmes de croyances s'entrechoquent, le paradigme traditionnel, indigène, étant discrètement évincé par les éléments du modèle chrétien, ici le « péché mortel » ou « notre Créateur ». Tout au long du texte, on peut repérer la même tension, parfois soulignée par le choc des langues, comme dans cette phrase d'un autre chapitre, où l'idée de péché voisine avec l'évocation,

en tahitien, du mauvais esprit : « Les uns disent que c'est l'esprit du mal, *varua ino*, qui prend possession de nous à cause des nombreux péchés que nous commettons. » (*Ibid.* : 67).

Multipliant les références à l'enfer, au « martyr », au lexique chrétien en général lorsqu'elle décrit la transe et les rituels ancestraux, l'autrice dresse finalement le bilan suivant, qui sonne le glas du lien aux *sacra* traditionnels : « À part toutes ces pratiques dégénérées et ces croyances surnaturelles et souvent criminelles, les Rurutu sont des chrétiens zélés. » (*Ibid.* : 66).

Si l'on perçoit une ironie amère chez Moetai Brotherson, par exemple lorsqu'il dit de la traduction tahitienne de la Bible : « en même temps que ce livre détruit nos croyances anciennes, il fixe la langue. Un jour, nos enfants seront chrétiens pour pouvoir parler leur propre langue » (*op. cit.* : 204), l'écriture de Ta'aria Walker semble davantage hantée par l'intériorisation silencieuse d'un disparaître culturel impossible à formuler, devenu revenance traumatique. Peut-être est-ce dans la biographie romancée de Sunny Walker que se profile le mieux, dans le parcours géographique du « Païen » comme dans son cheminement idéologique, l'espoir d'un dépassement cathartique du trauma culturel au profit d'un possible syncrétisme identitaire, encore à construire :

Sunny Moana'ura Walker a compris depuis longtemps que l'alliance des connaissances ancestrales et de la technologie moderne répond aux difficultés contemporaines que rencontrent les Polynésiens dans leur quotidien. Lui qui pratique le culte des ancêtres tout en faisant usage d'Internet et de Facebook pour faire connaître et comprendre son engagement religieux et culturel, ne craint pas les paradoxes : il les assemble. (*Ariirau, op. cit.* : 254-255)

## **Conclusion**

En conclusion, la transe, en tant qu'état de forclusion de l'individu à soi-même, tient du dionysiaque, au sens où l'entendait Nietzsche (1872) : cette destruction passagère du moi s'opère au profit de l'unité communautaire, unité perçue comme primordiale parce qu'indissociable, dans la culture polynésienne, de l'horizon frontière du sacré et du magique. Mais ce que les expériences comme la transe organisent, la rémanence traumatique le désorganise. Le défi du récit autodiégétique de la Polynésie française contemporaine est peut-être, justement, de resituer l'autochtonie à la fois hors de sa propre surdétermination par l'histoire coloniale et hors du vide symbolique dans lequel la laisse le silence traumatique ; car l'objet du « disparaître traumatique » est aussi la faculté même de dire ce « disparaître ».

## Bibliographie

André, Sylvie, « Écrire le passé dans les littératures contemporaines du Pacifique francophone », dans Nathalie Kouamé, Éric P. Meyer, Anne Viguier (dir.), *Encyclopédie des historiographies : Afrique, Amériques, Asies, Volume 1 : Sources et genres historiques (Tome 1 et Tome 2)*, Paris, Inalco, 2020, pp.529-547.

Aristote, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.  
Benjamin, Walter, « Le Conteur », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, [1936], pp.114-151.

Brotherson, Moetai, *Le Roi absent*, Papeete, Au Vent des îles, 2007.  
Fumaroli, Marc, *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, 1998.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Halicarnasse, Denys d', *Jugement sur Lysias*, édition et traduction A. M. Desrousseaux et Max Egger, Paris, Hachette, 1890.  
Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

Hénaff, Marcel, *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Lesne, Emmanuèle, *La Poétique des mémoires, (1650-1685)*, Paris, Champion, 1996.

Lévi-Strauss, Claude, « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, t.135, n°1, 1949, pp.5-27.

Lévi-Strauss, Claude, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

Loroux, Patrice, « Les disparus », *L'Art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*, Paris, Seuil, 2001, pp.41-57.

Martin, Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale I)*, Lille, Université de Lille III, Centre d'Études médiévales et dialectales, 1992.

Merlin-Kajman, Hélène, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2016.

Merlin-Kajman, Hélène, David, Jérôme (dir.), *Transitions. Une aventure critique (2011-2022)*, Paris, Ithaque, 2024.

Nancy, Jean-Luc (dir.), *L'Art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*, Paris, Seuil, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Folio Essais, 1989 [1872].

Peu, Titaua, *Mutismes*, Papeete, Haere Pō, 2003.

Peu, Titaua, *Pina*, Papeete, Au Vent des îles, 2016.

Richard, Stéphanie Ariirau dite Ariirau, *Le Païen*, Papeete, Au Vent des îles, 2017.

Spitz, Chantal, *L'Île des rêves écrasés*, Papeete, Au Vent des îles, 1991.  
Transitions, mouvement, revue en ligne *Transitions*,  
<https://mtransitions.hypotheses.org> [consulté le 5 janvier 2023].

Walker, Ta'aria dite Pare, *Rurutu, Mémoires d'avenir d'une île australe*, Papeete, Haere Pō, 1999.