



HAL
open science

LA CONSTRUCTION D'UNE VISIBILITÉ ETHNIQUE SUR LA SCÈNE LITTÉRAIRE : LE CAS DES ÉCRIVAINS AMÉRINDIENS

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. LA CONSTRUCTION D'UNE VISIBILITÉ ETHNIQUE SUR LA SCÈNE LITTÉRAIRE : LE CAS DES ÉCRIVAINS AMÉRINDIENS. *Revue de littérature comparée*, 2006, 317, pp.53-69. hal-01382545

HAL Id: hal-01382545

<https://hal.science/hal-01382545>

Submitted on 19 Oct 2016

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

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

LA CONSTRUCTION D'UNE VISIBILITÉ ETHNIQUE SUR LA SCÈNE LITTÉRAIRE : LE CAS DES ÉCRIVAINS AMÉRINDIENS

Crystel Pinçonat

Klincksieck | « *Revue de littérature comparée* »

2006/1 n° 317 | pages 53 à 69

ISSN 0035-1466

ISBN id262035544

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-1-page-53.htm>

Pour citer cet article :

Crystel Pinçonat, « La construction d'une visibilité ethnique sur la scène littéraire : le cas des écrivains amérindiens », *Revue de littérature comparée* 2006/1 (n° 317), p. 53-69.

Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

© Klincksieck. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

La construction d'une visibilité ethnique sur la scène littéraire : le cas des écrivains amérindiens _____

La critique littéraire américaine inclut généralement les premiers romans de N. Scott Momaday et de Leslie Marmon Silko dans ce qu'elle nomme « *Native American Renaissance* », mouvement qui marqua la fin des années soixante. À l'époque, l'emploi de cette expression rendait compte de l'émergence littéraire d'un groupe qui revendiquait sa spécificité ethnique sur la scène artistique contemporaine, tout comme l'avaient fait dans les années vingt les Afro-Américains avec « *the Harlem Renaissance* ». Trente ans plus tard, on continue à penser la littérature amérindienne comme une production à part au sein de la littérature américaine. Dans la vaste mouvance de ce que l'on nomme désormais les « "hyphenated" Americans »¹, cette distinction permet certes de respecter les revendications identitaires des auteurs concernés. On peut toutefois se demander ce que signifie exactement la notion d'« écrivain amérindien »². Comme toute catégorie identitaire, elle ne saurait être appréhendée de façon essentialiste : elle se présente comme le fruit d'une construction³ à laquelle participent les écrivains eux-mêmes, les éditeurs ainsi que le discours critique. Mais du même coup, une autre ques-

1. L'expression, formée à partir du mot « *hyphen* » qui signifie « trait d'union », s'emploie à propos des Américains que l'on nomme à partir de leur double appartenance en anglais : « *Afro-Americans* », « *Asian-Americans* » par exemple.
2. On rejette ici d'emblée, il va sans dire, une approche biologique, « raciale » de cette notion. Quant à la reconnaissance des écrivains amérindiens, N. Scott Momaday déclare d'ailleurs fort justement dans un entretien accordé à Joëlle Rostkowski : « Mais un nouveau problème a surgi [...]. Une controverse est apparue, dans le domaine littéraire, qui s'était déjà exprimée dans le domaine artistique. Comment définir un auteur ou un artiste indien ? Faut-il vérifier s'il est inscrit sur les registres tribaux ? Personnellement, je considère qu'il est absurde de déterminer l'appartenance tribale en fonction du pourcentage de sang indien dans chaque groupe. » (p. 20)
3. Je renvoie ici aux analyses d'Anne-Marie Thiesse. Elles concernent certes la création des identités nationales. On peut cependant aisément les transposer pour les appliquer à des contextes sub-nationaux, régionaux, voire minoritaires.

tion surgit : ce label identitaire va-t-il de pair avec un horizon d'attente particulier qui obligerait les romanciers à se plier à certaines normes ?

Une notion identitaire ambiguë

En quoi l'usage de cette étiquette peut-il être problématique ? Même si Salman Rushdie s'attache à un tout autre domaine dans son article intitulé « "Commonwealth Literature" Does Not Exist », sa réflexion ouvre certaines pistes. À partir de la notion de « littérature du Commonwealth », Rushdie met en évidence les divers dangers qui se profilent lorsque l'on définit une catégorie littéraire close. Première menace : une catégorie de ce type peut constituer un « véritable ghetto d'exclusion » (p. 79). Pire encore, la définition d'un tel ensemble peut entraîner « une mentalité de ghetto parmi certains de ses occupants » (p. 80) qui se verraient imposer, par le marché éditorial, des normes à respecter. Une telle notion peut enfin conduire « à une lecture trop étroite et parfois trompeuse de certains artistes qu'elle est censée inclure » (p. 80). Il va de soi que loin de présenter les connotations impérialistes de l'expression « littérature du Commonwealth », la notion de « littérature amérindienne » possède des échos identitaires séduisants. Néanmoins, comme toute catégorie — et même si elle est d'un usage pratique, il faut bien l'admettre —, elle présente elle aussi des dangers, ne serait-ce qu'en rassemblant dans une même entité des écrivains aux positions souvent divergentes, issus — qui plus est — d'une multiplicité de cultures. Comme le rappelle, en effet, Kenneth Lincoln dans *Native American Renaissance* : « *By official count, three hundred and fifteen "tribes" remain in the United States, where once four to eight million peoples composed five hundred distinct cultures speaking as many languages* »⁴ (p. 15). L'adjectif « amérindien » a donc non seulement permis d'englober une myriade de cultures extrêmement diverses, il a également renforcé cet autre travers dénoncé par N. Scott Momaday : « *this persistent attempt to generalize the Indian* »⁵ (1997, p. 58). Autre élément à rappeler : les écrivains, qui participent au mouvement de la « Renaissance amérindienne » ou le prolongent, sont tous fondamentalement bicultureaux tant du fait du patrimoine culturel littéraire occidental qu'ils se sont approprié, que du simple point de vue linguistique. Comme l'écrit là encore N. Scott Momaday en introduction à *The Man Made of Words* (*L'Homme fait de mots*) :

[I have no] real possession of any language but English. From the time I was born my parents spoke to me in English, for that was my mother's native tongue, and she could speak no other. My father, however, was a Kiowa,

4. Trad. : « Selon les chiffres officiels, on décompte encore aujourd'hui trois cent quinze tribus au États-Unis, quand quatre à cinq millions de personnes composaient, il fut un temps, cinq cents cultures distinctes, possédant chacune sa propre langue » (sauf mention des références d'une traduction dans la bibliographie, j'ai moi-même traduit les citations).
5. Trad. : « le besoin tenace de généraliser l'Indien » (p. 72).

*and English was his second language. Kiowa was the language of the first home in which I lived. The house and the arbor of the homestead on Rainy Mountain Creek crackled and rang with Kiowa words, exclamations, and songs that even now I keep in my ear. But I would learn only a part of the whole, and I would never learn how to converse easily in Kiowa.*⁶ (p. 7)

Comment, dès lors, la littérature amérindienne parvient-elle à affirmer sa différence au sein de la production américaine ? Telle est la question que je souhaiterais examiner dans cet article. Le discours critique est, en effet, souvent ambivalent. S'il insiste généralement sur la spécificité de la littérature amérindienne, il l'insère parfois également dans une tradition bien plus vaste. Kenneth Lincoln rapproche, par exemple, le roman de Louise Erdrich *Love Medicine* (*L'Amour sorcier*) d'autres pratiques :

These are the wasted and still life-willing poor survivors sung by Bruce Springsteen today, by Bob Dylan not long ago, by Muddy Waters and Lightnin' Sam Hopkins yesterday, by Bessie Smith an age ago—but still indelibly "Ind'in," in this case...⁷ (XVI)

Comment obtenir cette touche « *indelibly "Ind'in"* », cette visibilité ethnique ? Avant même d'aborder le contenu des textes, on s'attachera dans un premier temps aux stratégies éditoriales dont le jeu consiste à afficher, et du même coup à construire cette visibilité.

Pratiques éditoriales

En Amérique du Nord et en France, on assiste à des pratiques assez similaires. Aux États-Unis, dans la mesure où diverses maisons d'édition publient aujourd'hui les écrivains amérindiens, l'étiquetage identitaire est plus ou moins marqué. Si des extraits de *House Made of Dawn* (*La Maison de l'aube*), roman de N. Scott Momaday, sont tout d'abord parus dans des revues spécialisées comme *The Southern Review* ou encore *The New Mexico Quarterly*, aujourd'hui la plupart des romans de Momaday, comme ceux de Louise Erdrich, sont publiés par Harper Collins. En revanche, les romans

6. Trad. : « Je [...] ne possède vraiment aucune autre langue que l'anglais. Dès ma naissance mes parents me parlaient en anglais, car c'était la langue maternelle de ma mère qui n'en parlait pas d'autres. Mais mon père était kiowa, et l'anglais était sa seconde langue. Le kiowa était la langue du premier foyer où j'ai vécu. La maison et la tonnelle de la ferme familiale à Rainy Mountain Creek, Oklahoma, crépitaient et résonnaient de mots kiowas, d'exclamations et de chants qui demeurent aujourd'hui présents à mon oreille. Mais je ne devais apprendre qu'une partie du tout et ne serais jamais capable de converser en kiowa. » (p. 15)
7. Trad. : « Bien que demeurant indéniablement marqué d'un sceau "indien", [ce texte met en scène] les pauvres survivants perdus mais qui désirent encore vivre, chantés aujourd'hui par Bruce Springsteen, il y a peu par Bob Dylan, hier encore par Muddy Waters et Lightnin' Sam Hopkins et, il y a plus longtemps encore par Bessie Smith... »

de Louis Owens paraissent dans la collection « *American Indian Literature and Critical Studies Series* », présentant de ce fait un marquage identitaire visible. En France, les collections « Terres d'Amérique » chez Albin Michel et « Nuage rouge » aux éditions du Rocher ont permis de faire découvrir ces romans en traduction. Les noms respectifs de ces deux collections révèlent d'emblée des politiques éditoriales divergentes. « Créée en 1991, aux Éditions du Rocher, la collection Nuage rouge se consacre exclusivement aux Indiens d'Amérique du Nord »⁸ déclare son directeur, Olivier Delavault. À l'inverse, Francis Geffard a, pour sa part, édité dans la collection « Terres d'Amérique » de nombreux écrivains amérindiens, mais également des romanciers *chicanos* tels que Rudolfo Anaya⁹. Aujourd'hui le travail de pionnier de ces éditeurs est relayé par des éditions de poche (« Folio », « 10/18 », « Points/Roman »), dans lesquelles on trouve désormais un grand nombre de romans traduits.

Malgré cette progressive assimilation par le marché, l'étiquetage identitaire de ces textes s'opère également par d'autres biais. Très souvent — phénomène qui tend à disparaître dans les éditions de poche — une note biographique, fréquemment accompagnée de la photographie de l'auteur, est insérée. Dans l'édition américaine de *Tracks* de Louise Erdrich, par exemple, on trouve en intérieur de couverture une photographie de la romancière, portant de lourdes boucles d'oreilles « ethniques ». Sous le cliché, on peut lire un extrait du *Sunday Times* :

*[Erdrich] tells of America's dispossessed, her Indian fore-fathers, in a compassion untainted by sentimentality [...] She finds the core of gold behind the dull facade... and she has given the Chippewas of North Dakota a lasting place in fiction.*¹⁰

Dans l'édition américaine d'*Indian Killer*, Sherman Alexie apparaît dans un cliché à l'aspect jauni qui semble parodier les poses figées, dans lesquelles des photographes comme Edward Sheriff Curtis immortalisèrent souvent les Indiens.

Note biographique, photographie de l'auteur sont autant de procédures d'authentification. Elles livrent l'appartenance tribale du romancier en le

8. Texte inclus dans les dernières pages non numérotées de *L'Homme fait de mots*.
9. On note toutefois une pratique assez déconcertante chez Albin Michel : certains romans sont bien publiés dans la collection « Terre d'Amérique » (*Indian Blues* de Sherman Alexie, *Le Joueur des ténèbres* de Louis Owens ou encore *Comme un frère* de David Treuer), tandis que d'autres, en revanche, relèvent de la collection « Terre indienne », collection assortie de la figure stylisée du célèbre joueur de flûte (*La Mort de Jim Loney* de James Welch, *Le Chant du Loup* de Louis Owens par exemple)...
10. Trad. : « [Erdrich] raconte l'Amérique des dépossédés, ainsi que ses ancêtres indiens, avec une compassion non entachée de sentimentalité [...] Elle parvient à extraire le noyau d'or de la terne façade... et elle a donné aux Chippewas du Dakota du Nord une place durable dans la fiction ».

rattachant à ses « grands ancêtres », et accentuent — en cas de représentation — son ancrage ethnique : lourdes boucles d'oreilles de Louise Erdrich, longs cheveux et pose de Sherman Alexie. Ces pratiques sont par ailleurs relayées par deux autres procédés, qui affichent avec ostentation la dimension identitaire du texte : le titre du roman ainsi que l'illustration qui figure en couverture. À l'exception de la « maquette délibérément anti-exotique, [aux] sobres photographies détournées sur fond blanc » (Perrier) souvent privilégiée par Albin Michel, il est rare que la couverture n'accroche pas la référence ethnique. Dans la collection « 10/18 », *Cérémonie* (*Ceremony*), roman de Leslie Marmon Silko, est illustré par le détail d'une toile de Karl Bodmer intitulée *Femme Cree* ; sur la couverture de *La Maison de l'aube* en « Folio », le visage maquillé, saisi en gros plan, d'un danseur traditionnel attire le regard par le contraste des couleurs primaires ; *Le Chemin de la montagne de pluie* (*The Way to Rainy Mountain*) dans l'édition du Rocher présente une peinture réaliste dans les tons bruns et ocres : un groupe d'Indiens à cheval saisi en contre-plongée. *Tracks* et *The Ancient Child* (*L'Enfant des temps oubliés*) dans la collection « Perennial Library », par-delà leur couverture indianisante, insèrent également en page de garde des motifs indiens : pattes d'ours stylisées dans *Tracks*, effet de frise et tissages grisés sur lesquels se détache le titre dans *The Ancient Child*. Ces éléments paratextuels permettent d'amplifier les connotations ethniques de titres comme *Ceremony*, *Reservation Blues* (*Indian Blues* pour le titre français...), *Love Medicine*, ou encore *The Sharpest Sight* (*Même la vue la plus perçante*). Cette visibilité identitaire du texte, qui joue de l'attrait que la figure mythique de « l'Indien » constitue pour le lecteur, est encore accentuée aux États-Unis du fait du rangement, souvent thématique, adopté par de nombreuses librairies.

Le livre étant un objet commercial, il ne s'agit nullement de s'offusquer de telles stratégies de vente qui ne dévalorisent en rien la qualité littéraire des textes. La vraie question est ailleurs. Cette visibilité donnée au texte amérindien va-t-elle de pair, de la part des maisons d'édition, avec un certain nombre de contraintes qui seraient imposées à l'écrivain et limiteraient, dès lors, sa liberté créatrice ? On peut en effet se demander si, du fait même de l'étiquette « roman amérindien » et de sa valeur marchande, les éditeurs n'exigent pas des écrivains certaines thématiques ou problématiques conformes à l'horizon d'attente du lecteur. Conscient de cette menace, Francis Geffard exprime son souci de « décliner la culture indienne contemporaine sous tous ses aspects » (Perrier). Dans un article paru dans *Le Monde*, il commente également les réticences qui, dans un premier temps, avaient arrêté son projet de créer une collection consacrée aux écrivains amérindiens. Ce serait James Welch — romancier *blackfeet*, dont l'appartenance ethnique suffit apparemment à faire autorité — qui l'aurait libéré de sa crainte « de créer une réserve indienne en France » (Perrier). C'est donc bien l'inquiétude d'enfermer et de normaliser cette littérature que l'on perçoit dans les propos de Geffard.

Ce problème permet d'aborder un autre aspect du roman amérindien. Y assiste-t-on, de fait, au développement d'approches, de thèmes, de structures, voire de personnages communs ? Le roman amérindien contemporain, comme de nombreuses littératures émergentes, produit « une fictionnalisation du contact culturel » (Marimoutou, p. 323). Il ouvre non seulement « sur une autre scène, mais met explicitement de l'autre en scène » (Marimoutou, p. 323). Du fait de cette opposition de l'un et de l'autre, la littérature amérindienne est-elle pour autant obligatoirement militante ? S'agit-il, autrement dit, d'une littérature à thèse ?

Littérature amérindienne et « littératures mineures »

Bien que la notion de « littérature mineure » utilisée par Deleuze et Guattari pour analyser l'œuvre de Kafka ne saurait englober toutes les littératures produites par des minorités, elle offre cependant des pistes intéressantes pour aborder la littérature amérindienne. Les littératures mineures sont tout d'abord caractérisées par leur usage d'une « langue déterritorialisée ». Pour Kafka, tout comme pour les Irlandais Joyce et Beckett, s'est posée la question de la langue dans laquelle écrire. Leur identité aurait voulu qu'ils écrivent dans une langue qui marque leur appartenance et, pourtant, ils se sont tous exprimés dans une langue « déterritorialisée », langue d'une autre nation, mais qui — du fait du prestige de la littérature nationale produite dans cette langue — était aussi une langue de reconnaissance littéraire. En tant que juif germanophone vivant à Prague, Kafka a écrit en allemand ; Italo Svevo, le Triestin, a écrit en italien ; les romanciers amérindiens, eux, écrivent en anglais. « Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique » (p. 30). Elles représentent l'affaire individuelle comme « grossie au microscope » du fait « qu'une tout autre histoire s'agite en elle » (p. 30). Nombreux extraits de romans amérindiens permettent d'illustrer cette formule. Dans *Indian Killer* par exemple, le conflit qui oppose un père et son fils est éminemment politique :

Reggie Polatkin, ten years old and little, had stared up at his white father, Bird Lawrence, a small man, barely taller than his son, with huge arms and a coarsely featured face that made him appear larger than he was.

"Come on, you little shit," Bird had whispered. "You want to be a dirty Indian your whole life? What's the answer?"

"Dad, I don't know."

"What?"

"I don't know, I'm sorry."

Bird had slapped Reggie across the face.

"Okay, now for the second question. What year did the Pilgrims arrive in Massachusetts, and what was the name of the Indian who helped them survive?"

"Sixteen twenty," Reggie had whispered. "And his name was Squanto."

"And what happened to him?"

"He was sold into slavery in Europe. But he escaped and made his way back to his village. But everybody was dead from smallpox."

"And was the smallpox good or bad?"

"Bad."

"Wrong," Bird had said and slapped Reggie again. "The smallpox was God's revenge. It killed all the hostile Indians. You want to be a hostile Indian?"

"No," Reggie had said. ¹¹ (Alexie 1995, p. 91)

L'interrogation d'histoire, que le père blanc fait subir à son fils métis, est clairement dénoncée comme une torture idéologique. Ce dressage se retournera d'ailleurs pour Reggie en haine de soi : il camouflera systématiquement son sang indien.

Dernier trait spécifique des littératures mineures selon Deleuze et Guattari : le passage à l'écriture d'un membre du groupe prend des allures de prise de parole collective. La dénonciation des maux qui frappent les communautés amérindiennes opérée par un grand nombre de romans semble, effectivement, mettre en jeu une « solidarité active ». Dans *Ceremony* de Leslie Marmon Silko par exemple, le passage où le vieux sorcier Betonie explique pourquoi il a choisi « de suivre la vie du peuple » prend de telles résonances. Dans son discours, l'emploi du pronom « nous » (« *us* » dans la citation ci-dessous) — entité qui se constitue en opposition au « ils » (« *they* ») — tend à dessiner une « communauté imaginaire »¹² :

He looked down at the riverbed [...] "There," he said, pointing his chin at the bridge, "they sleep over there, in alleys between the bars" [...] They keep

11. Trad. : « Reggie, âgé de dix ans, haut comme trois pommes, lève les yeux sur son père Bird Lawrence, un Blanc de petite taille, à peine plus grand que son fils, mais doté de bras énormes et d'un visage aux traits grossiers qui le fait paraître plus fort qu'il n'est en réalité.

'Alors, p'tit merdeux, murmure Bird, tu veux rester un sale Indien toute ta vie ? J'attends ta réponse.

– Je sais pas, p'pa.

– Pardon ?

– Excuse-moi, papa, je ne sais pas.'

Bird le gifte à toute volée.

'Bon, et maintenant deuxième question : en quelle année les Pèlerins sont-ils arrivés au Massachusetts et quel était le nom de l'Indien qui les a aidés à survivre ?

– Seize cent vingt, répond Reggie dans un souffle. Et l'Indien s'appelait Squanto.

– Et qu'est-ce qu'il lui est arrivé ?

– Il a été vendu comme esclave en Europe, mais il s'est enfui et a réussi à regagner son village. Seulement tout le monde était mort de la variole.

– La variole était-elle une bonne ou une mauvaise chose ?

– Une mauvaise chose.

– Faux, dit Bird en lui assénant une nouvelle gifle. La variole était la vengeance de Dieu. Elle tuait les Indiens hostiles. Tu veux devenir un Indien hostile ?

– Non', répondit Reggie. » (p. 106-107)

12. Je reprends ici, dans sa traduction française, l'expression de Benedict Anderson « *imagined communities* ».

*us on the north side of the railroad tracks, next to the river and their dump. Where none of them want to live.*¹³ (p. 117, souligné par moi)

Dans un extrait de *Reservation Blues*, roman de Sherman Alexie, c'est par le biais d'une expérience douloureuse partagée que se forge la conscience d'appartenance à une même communauté :

Thomas opened his eyes and looked at his father, lying still on the kitchen table. A wake for a live man. Thomas tried to smile for the sisters. Checkers looked at the overweight Indian man on the table, saw the dirt under his fingernails, the clogged pores, the darkness around his eyes and the elbows and knees.

"I would've never thought he played basketball," Chess said.

"Me, neither [...]. Sometimes," Checkers said, "I hate being Indian."

"Ain't that the true test?" Checkers asked. "You ain't really Indian unless there was some point in your life that you didn't want to be."¹⁴ (p. 98)

La reconstruction identitaire

*In literary history, emergence designates a complex of cultural, linguistic, political, ideological, social phenomena, through which distinctive bodies of texts, new sensibilities, new forms of art, expression and communication, integrate the field of modern literature in a dialectical situation of continuity and rupture, in order to assert an identity, a consciousness, a condition long repressed [...], with the result of recentring the vision of the world on the community and of providing recognition to its culture.*¹⁵ (Grassin, p. 9)

13. Trad. : « Il baissa les yeux vers le lit de la rivière [...]. "Là, dit-il avec un mouvement du menton en direction du pont, c'est là qu'ils dorment, dans les ruelles entre les bars." [...]. "Ils nous gardent au nord de la voie ferrée, près de la rivière et de leur décharge, là où personne ne veut vivre". » (p. 129)
14. Trad. : « Thomas rouvrit les yeux et contempla son père toujours étendu sur la table de la cuisine. Une veillée funèbre pour un vivant. Devant les deux sœurs, il s'efforça de sourire. Checkers étudia l'Indien trop gros allongé devant elle, nota les ongles sales, les pores obstrués par la crasse, les cernes noires autour des yeux, des coudes et des genoux.
"J'aurais jamais cru qu'il avait joué au basket", dit Chess.
– Moi non plus." dit Checkers. [...]
– Y'a des jours où je ne supporte pas d'être indienne, dit Checkers.
– Ce serait pas ça, le véritable test ? demanda sa sœur. On n'est pas vraiment indien tant qu'à un moment dans sa vie on n'a pas regretté de l'être ? » (p. 104)
15. Trad. : « Dans l'histoire littéraire, l'émergence désigne un faisceau de phénomènes à la fois culturels, linguistiques, politiques, idéologiques et sociaux, à travers lequel un ensemble spécifique de textes, de nouvelles sensibilités, de nouvelles formes d'art, d'expression et de communication intègrent le champ de la littérature moderne dans un processus dialectique de rupture et de continuité. Par ce biais une identité, une conscience, une condition longtemps réprimée [...] s'affirment, ce qui a pour résultat de recentrer la vision du monde sur la communauté et d'assurer la reconnaissance de sa culture ».

En accord avec la définition que Jean-Marie Grassin donne de l'émergence, c'est également un mode spécifique d'être au monde, mis en scène à travers la quête identitaire du protagoniste, que valorisent souvent les romans amérindiens. *Ceremony* de Leslie Marmon Silko et *House Made of Dawn* de N. Scott Momaday, textes fondateurs, illustrent magistralement ce type de fonctionnement. Comme dans de nombreux textes amérindiens postérieurs, les protagonistes de ces deux romans sont des êtres brisés, voués à la mort ou à la folie. Leur guérison ne peut avoir lieu que par le biais d'une cérémonie.

Les deux romans s'ouvrent sur une même séquence : le retour à la réserve. Pour les personnages — d'anciens combattants qui ont subi le cataclysme de la guerre, des hommes malades dans leur chair et dans leur âme — ce voyage régressif constitue l'étape initiale, nécessaire à leur restructuration symbolique. Tous deux ont en effet perdu deux formes d'ancrage essentielles dans la tradition amérindienne : le langage (ce sont des hommes sans voix) et l'espace (déracinés, ils n'ont plus le sens de l'appartenance territoriale). Ils sont de ce fait coupés de leur groupe. Le but du roman est donc de restaurer cette relation. Pour ce faire, le texte prend la forme d'une cérémonie, non pas en calquant fidèlement son rituel, mais en mettant en scène un combat : contre une lecture naturaliste du réel qui voue le personnage à la disparition, la cérémonie impose la victoire du réalisme magique¹⁶ sur les puissances de destruction.

Du fait du processus mis en scène, le roman amérindien contemporain retrouve la tradition selon laquelle — comme le rappelle Le Clézio dans *Haiï* — l'art amérindien est avant tout médecine, magie. Grâce aux mythes, rêves, visions ou pratiques cérémonielles que le texte insère, le réalisme merveilleux permet de contrer l'inflexion naturaliste du roman qui programme la mort du personnage. Il restaure l'ordre originel dont le protagoniste a été expulsé. Réinséré dans un réseau tribal, réconcilié avec un paysage et un passé, le personnage guérit en cessant d'être un corps isolé, pour être — conformément à la tradition amérindienne — un corps pris dans le « grand tout ». À cause de cette stratégie romanesque — comme dans la plupart des littératures émergentes —, dans le roman amérindien, le réalisme merveilleux participe au processus de reconstruction identitaire. L'œuvre explore et explique en effet la spécificité d'une communauté en intégrant ses croyances et ses mythes. Par ce biais, l'intrigue romanesque a non seulement pour enjeu la guérison du personnage, mais elle vise également la restitution d'un passé et d'une mémoire culturels que l'histoire nationale avait — le plus souvent — promis à l'oubli.

D'autres stratégies sont parfois mises en œuvre. Dans des romans plus récents tels que *Love Medicine* de Louise Erdrich ou *A Yellow Raft in Blue*

16. Pour une étude plus approfondie de cette dimension, cf. Crystel Pinçonat, « Contre la chronique d'une mort annoncée... ».

Water (Un radeau jaune sur l'eau bleue) de Michael Dorris, la guérison du personnage s'effectue par le biais d'une narration qui rétablit une filiation généalogique, restée jusqu'alors discontinuée. Ainsi *Love Medicine* s'ouvre sur la disparition de June, une Indienne qui a poursuivi sa route à pied lors d'une tempête de neige. Toute la narration consiste à contrecarrer cet effacement initial. Le récit, organisé comme une série de nouvelles, replace finalement June au centre de toutes choses, comme le montre l'arbre généalogique livré à la fin du texte. La narration lui a redonné sa place dans l'histoire familiale, elle n'est plus une disparue. Dans *A Yellow Raft in Blue Water*, la construction romanesque mime, quant à elle, un mouvement d'enracinement progressif dans l'histoire tribale. La jeune fille métisse (de mère indienne et de père noir) qui, au début du roman, était présentée comme dépourvue de tout repère, apprend peu à peu à apprivoiser les différentes facettes de son identité. Les trois narrations enchaînées qui donnent successivement la parole à la petite fille, à la mère et à la grand-mère restaurent une transmission matrilinéaire brisée. Chaque génération livre ses secrets, morceaux épars reliés par le fil de la narration. Ce travail de suture dit la guérison du sujet, sa réconciliation avec son histoire.

À travers le parcours de ces œuvres, on constate que ces textes valorisent la reconstruction identitaire du sujet qui s'effectue à partir de la réappropriation de son histoire tant familiale que culturelle. À cause de ce parti pris, certaines approches critiques ont eu tendance à mythifier la littérature amérindienne, en la rendant dépositaire d'une sacralité de type ethnographique.

La littérature amérindienne institutionnalisée

Qu'entend exactement par la notion de sacralité ici ? La reconnaissance de la littérature amérindienne va de pair avec son institutionnalisation. Pour les universitaires, elle est devenue un objet d'étude spécifique et l'on a assisté, dans les universités nord-américaines, à la naissance des « *Native American Studies* ». Ainsi transformé en système de connaissances, ce nouvel objet d'étude a parfois été figé, normalisé par la critique d'une façon qui semble, dans certains cas, assez inquiétante. Dans un article intitulé « *Contemporary Native American Writing : An Overview* », Joseph Bruchac écrit par exemple :

*While mainstream America swings from trend to trend, the Native American view of "America" and of life as a whole has remained very different from the view held by the so-called majority culture. In a very real sense, despite five centuries of attack, the spirit of Native America—as we see it expressed in contemporary American Indian writing—has not changed.*¹⁷ (p. 326)

17. Trad. : « Tandis que l'Amérique, dans son courant dominant, oscille d'une tendance à l'autre, la perspective amérindienne sur "l'Amérique" et la vie dans son ensemble est demeurée très différente de celle adoptée par la culture prétendument majoritaire.

Ce mythe de la perpétuation du même — exprimé ici de façon radicale et souvent reconduit par le discours critique — est alimenté par un certain type d'approche. Nombre d'ouvrages spécialisés présentent la littérature amérindienne contemporaine comme découlant, plus ou moins directement, de la tradition orale propre à cette culture. De fait, l'organisation souvent chronologique du contenu de ces ouvrages tend à renforcer ce point de vue. Le sommaire de *Handbook of Native American Literature* illustre ce parti pris : une première partie y est consacrée aux « Littératures amérindiennes orales » dans leurs diversités géographiques ; la seconde est intitulée « L'émergence historique de l'écriture amérindienne » ; la dernière enfin est consacrée à la « Renaissance amérindienne de 1967 à nos jours ». Ce parti pris tend à produire un *continuum* qui possède, à n'en pas douter, une dimension mythique. Dans *Studies in American Indian Literature*, Larry Evers relève d'ailleurs l'ambiguïté d'une telle approche :

*Finally, we should show how Indian oral traditions continue in the work of contemporary Indian writers. Reference to material from oral tradition has become a major defining feature of what we consider contemporary Indian literature, yet we have very limited understanding of just what the links are between oral traditions and the written work of Momaday, Ortiz, Silko and others.*¹⁸ (p. 30)

En mettant en avant l'oralité, la perspective adoptée est souvent celle d'une « revitalisation » de la tradition. Si cette approche va de pair avec un souci certes fort louable de conservation, elle a parfois des effets pervers. On lit par exemple dans *The Sacred Hoop*, ouvrage publié sous la direction de Paula Gunn Allen :

*American Indians [...] who follow western themes and plot conventions find themselves restricted to stories that center on loss of identity, loss of cultural self-determination, genocide or decicide, and cultural clash.*¹⁹ (p. 81)

La réception de *The Death of Jim Loney* (*La Mort de Jim Loney*), roman de James Welch, illustre au mieux cette condamnation plus ou moins expli-

D'une façon incontestable, en dépit de siècles d'attaque, l'esprit de l'Amérique indienne — tel qu'on le voit exprimé dans l'écriture amérindienne contemporaine — n'a pas changé. »

18. Trad. : « Finalement, nous devrions montrer comment les traditions indiennes orales se prolongent dans les travaux des écrivains indiens contemporains. La référence au matériau issu de la tradition orale est devenu un trait définitoire majeur de ce que l'on considère comme la littérature amérindienne contemporaine, cependant nous possédons une compréhension très limitée du type de liens qui existent entre les traditions orales et les œuvres écrites de Momaday, Ortiz, Silko, et leurs confrères. »
19. Trad. : « Les romanciers amérindiens [...], qui adoptent des thèmes et des intrigues propres aux conventions occidentales, se voient réduits à narrer des histoires qui s'attachent à la perte de l'identité et de l'autodétermination culturelle, au génocide ou au déicide, ainsi qu'à l'affrontement culturel. »

cite, de ce que le commentateur qualifie ici de « conventions occidentales ». Concernant ce roman, William Bevis écrit : « *The breed's situation is not a comfortable one ; like most readers, I found Loney at first a most uncomfortable book* »²⁰ (p. 617). La critique menée par Kenneth Lincoln dans *Native American Renaissance* est encore plus virulente :

*There is little, if any, older ethnology. The Indian subject and background of [Winter in the Blood] seem to have been altered : here to write an American "breed's" novel, neither Indian nor white. [...] This novel is almost too real. [...] The Adamic myth of a falling Icarus informs this Hemingway out, a denouement to end it all, with a touch of Coopers' The Last of the Mohicans [...] a reader questions why such "realism".*²¹ (p. 168-170)

Depuis le « roman-cérémonie » qui produit la guérison du protagoniste, une partie de la critique juge, comme on le voit, le roman amérindien à l'aune de la victoire du réalisme merveilleux et condamne, du même coup, une stratégie romanesque plus réaliste, perçue comme trop pessimiste et trop occidentale. Serait-ce dès lors une nouvelle norme qui s'instaurerait ? La victimisation initiale du protagoniste exigerait-elle une réparation que la nature sacrée du récit, enracinée dans l'oralité originelle, garantirait ?

Bien que Scott Momaday refuse de se présenter comme le porte-parole de l'indianité, ses essais, du fait de leur puissance poétique, ont profondément imprégné le discours critique. Très souvent, les commentateurs se réapproprient la parole du romancier tout en la généralisant à des fins théoriques. Mais dans cette opération, c'est aussi la dimension personnelle des essais regroupés dans *The Man Made of Words* qui est effacée. La fable du « Faiseur de flèches », par exemple, qui tient lieu d'art poétique, mais aussi, je crois, de « mythe fondateur » du romancier au sein de sa mythologie personnelle, est ainsi implicitement devenu le « mythe fondateur » du discours critique. Ce récit porte en lui les fondements de la sacralisation du langage, de l'oralité et plus généralement de la culture amérindienne, dont s'est largement emparée la critique et qu'elle tend encore très souvent à diffuser. Dans ce conte, tout se joue sur le langage, et en particulier sur l'usage d'une parole risquée. Suspectant la présence d'un ennemi à l'extérieur du tipi, comme s'il continuait à converser avec son épouse, le Faiseur de flèches déclare : « *I know that you are there outside, for I can feel your eyes*

20. Trad. : « La situation du métis n'est guère aisée ; et comme la plupart des lecteurs, j'ai trouvé que *Loney* à première lecture était un roman des plus dérangeants. »

21. Trad. : « [Ce texte] contient peu, sinon pas d'éléments ethnologiques anciens. Le sujet et l'arrière-plan indiens [de *Winter in the Blood* (*L'Hiver dans le sang*)] semblent s'être altérés pour produire ici le roman d'un Américain métis, ni Indien, ni Blanc. [...] Ce roman est presque trop vrai. [...] Le mythe adamique de la chute d'Icare débouche sur une fin à la Hemingway, un dénouement pour en finir une bonne fois pour toutes, avec une touche façon Fenimore Cooper dans *Le dernier des Mohicans* [...] Aussi le lecteur s'interroge-t-il sur la raison d'être d'un tel réalisme. »

upon me. If you are a Kiowa, you will understand what I say, and you will speak your name » (p. 10). La question étant demeurée sans réponse — et tout en faisant mine de continuer à vérifier la qualité de ses flèches, à les pointer ici et là —, l'homme vise l'endroit où se tient l'adversaire et l'atteint droit au cœur. Ce conte acquiert chez Momaday une puissante valeur métapoétique. Le conteur — et à travers lui, un peuple, sa mémoire — survit au temps grâce à ses récits :

*A word, then, on an essential irony which marks the story and gives peculiar substance to the man made of words. The storyteller is nameless [...]. We know very little about him, except that in the story is his presence and his mask. [...] He tells of his life in language, and of the risk involved. It occurs to us that he is one with the arrow maker, and that he has survived, by words of mouth, beyond other men. For the storyteller, for the arrowmaker, language does indeed represent the only chance of survival. It is appropriate that he survives in our time and that he has survived over a period of untold generations.*²² (1997, p. 12)

Si cette perspective donne leur puissance aux plus beaux textes de Momaday, élargie à l'ensemble de la littérature amérindienne, elle devient contraignante, normative. Elle condamne — comme l'a montré la réception acerbe suscitée par *The Death of Jim Loney* — un texte qui ne respecterait pas ces canons.

Pour une pratique de la « pollinisation croisée »

Peut-être s'agit-il, finalement, pour la critique littéraire, de se défier des effets parfois pervers du « politiquement correct ». Trop souvent, on perçoit en effet chez certains commentateurs une tendance à la fois idéologique et partisane que Régine Robin stigmatise en ces termes :

Lorsqu'il s'agit de sa culture propre dite impérialiste, tout est déconstruit et matière à mise à distance mais, dès que l'on touche à la culture des autres, ceux-là mêmes qui sont les tenants de la déconstruction du fictif de l'identité réinscrivent tous les postulats de l'essentialisme et du culte de la différence... (p. 8)

Dans la littérature amérindienne, tout comme dans d'autres littératures émergentes, la variété des stratégies romanesques doit être acceptable. La

22. Trad. : « Un mot encore, sur un trait d'ironie essentiel à l'histoire qui donne un relief particulier à l'homme fait de mots. Le conteur est anonyme [...]. Nous savons très peu de choses sur lui, à cela près que dans le récit se trouvent sa présence et son masque. [...] Il parle de sa vie dans le langage, et du risque qu'il encourt. Il nous apparaît que cet homme se confond avec le Faiseur de flèches et qu'il a survécu, de bouche à oreille, bien au-delà des autres hommes. Pour le conteur, pour le Faiseur de flèches, le langage représente effectivement la seule chance de survie. Il est légitime qu'il survive de nos jours et qu'il ait survécu depuis des générations et des générations. » (p. 20)

littérature ne saurait être le lieu d'une compensation, but qui figerait les pratiques et reconstituerait inévitablement une nouvelle forme de ghetto en interdisant la diversité des prises de parole. Même si, aux États-Unis, le cas amérindien réveille la mauvaise conscience nationale (la sinistre formule « *a good Indian is a dead Indian* », qui en vint à résumer la politique menée par le Général Philip Sheridan à l'égard des Amérindiens, restera à jamais gravée dans les mémoires), la littérature ne peut avoir pour visée prioritaire une volonté de conservation ethnographique, ou de quelconque réparation sociale et historique. La littérature afro-américaine, que l'on ne saurait aujourd'hui considérer comme une littérature émergente, mais qui sert, en revanche, de référence à toutes les littératures émergentes, montre la direction à suivre. Comme l'écrit Marc Chénétier :

[Les voix qui se sont succédé] cherchent bien plutôt à affirmer leur présence dans toute la variété du champ esthétique ; à mettre fin, en d'autres termes, non seulement à la ségrégation [...], mais surtout aux limitations des pratiques et compétences artistiques qui menaceraient d'élever autour d'[elles] un non moins redoutable ghetto par le recours codifié et prévisible à des techniques, des thèmes et des voix attribuables, voire réservées, à leur seule communauté culturelle. (p. 29)

La littérature moderne est le fruit de ce que Salman Rushdie nomme une « pollinisation croisée » :

*Art is a passion of the mind. And the imagination works best when it is most free. Western writers have always felt free to be eclectic in their selection of theme, setting, form ; Western visual artists have, in this century, been happily raiding the visual storehouses of Africa, Asia, the Philippines. I am sure that we must grant ourselves an equal freedom.*²³ (p. 20)

De fait, certains romanciers amérindiens s'amuse déjà à retravailler le patrimoine occidental. *Reservation Blues* de Sherman Alexie peut se lire comme une réécriture — à la fois tragique, mais également humoristique du fait du déplacement opéré — du pacte faustien. Louis Owens, quant à lui, produit, par le biais de l'un de ses personnages, une relecture amérindienne tragi-comique d'un « livre qui parle d'une baleine *hanta*, un immense poisson blanc » :

It was a white man's book. There was a Indian man in it who smoked pipe with the storyteller. [...] At the end, the white-man storyteller come bouncing up to the surface of the ocean on that Indian's coffin. You know, grandson, us

23. Trad. : « L'art est une passion de l'esprit. Plus l'imagination est libre, mieux elle fonctionne. Les écrivains occidentaux ont toujours eu la liberté d'être éclectiques dans le choix d'un thème, d'un cadre, d'une forme ; au cours des siècles, les plasticiens occidentaux ont dévalisé avec bonheur les magasins d'Afrique, d'Asie, des Philippines. Je suis sûr que nous pouvons nous permettre une liberté égale. » (p. 31)

*Choctaws signed nine treaties with the government, smoking the pipe nine times, and everytime it's just like this book.*²⁴ (p. 90-91)

Dès à présent, une pluralité de voix extrêmement variées se fait entendre. Elles jouent de diverses traditions. Si Louis Owens choisit, pour sa part, de retravailler le genre du roman policier, David Treuer dans *Little* mène, quant à lui, la chronique polyphonique d'une petite communauté rurale au nom symbolique de « Poverty ». Ce texte, à la beauté sobre et poignante, refuse le recours au pittoresque et au réalisme magique. En ce sens, il est difficile de le situer dans le prolongement de la « Renaissance amérindienne ». On songe plutôt, parfois, au magnifique recueil de nouvelles du romancier mexicain Juan Rulfo : *El llano en llamas* (*Le Llano en flammes*). Les deux écrivains ont opté pour des choix esthétiques similaires dans un même but : dépeindre la vie d'êtres survivant dans un milieu hostile, oubliés de tous, comme en marge de l'histoire. À cette fin, tous deux ont repoussé toute forme d'exotisme, pour privilégier la parole de ces hommes sans voix, longtemps demeurés hors du champ littéraire.

Crystel PINÇONNAT
Université Denis Diderot, Paris 7

Ouvrages et articles mentionnés

- ALEXIE, Sherman. *Reservation Blues*. Londres, Minerva Paperback, 1996 [1995]; pour la traduction française de Michel Lederer : *Indian Blues*. Paris, Albin Michel, 1997.
- . *Indian Killer*. New York, Warner Books, 1996-1998; pour la traduction française de Michel Lederer : *Indian Killer*. Paris, Albin Michel et « 10/18 » pour l'édition de poche, 1998.
- ALLEN, Paula Gunn. *The Sacred Hoop*. Boston, Beacon Press, 1986.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities, Reflections on The Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Verso, 1983.
- BEVIS, William. « *Native American Novels : Homing in* ». *Recovering the World, Essays on Native American Literature*. Sous la direction de Brian Swann and Arnold Krupat, University of California Press, 1987, p. 580-620.
- BRUCHAC, Joseph. « *Contemporary Native American Writing : An Overview* ». *Handbook of Native American Literature*. Sous la direction d'Andrew Wiget, New York/Londres, Garland Publishing, 1996, p. 311-328.

24. Trad. : « C'est un livre de Blanc. Y avait un Indien dans l'histoire qui fumait sa pipe avec celui qui racontait. [...] À la fin, celui qui racontait l'histoire et qu'était Blanc il remonte à la surface de l'océan sur le cercueil de l'Indien. Tu sais, petit-fils, nous autres, Choctaws, avons signé neuf traités avec le gouvernement, les neuf fois on a fumé le calumet de la paix et à chaque fois ç'a été exactement comme dans le livre. » (p. 123-124)

- CHÉNÉTIER, Marc. *Au-delà du soupçon, La nouvelle fiction américaine*. Paris, Seuil, 1989.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Kafka pour une littérature mineure*. Paris, Minuit, 1975.
- DORRIS, Michael. *A Yellow Raft in Blue Water*. New York, Warner Books, 1987 ; pour la traduction française d'Annie Saumont : *Un Radeau jaune sur l'eau bleue*. Paris, Payot et Rivages pour l'édition de poche, 1994.
- GRASSIN, Jean-Marie. Introduction à *Littératures émergentes/Emerging Literatures*. New York/Paris, Peter Lang, 1996.
- ERDRICH, Louise. *Love Medecine*. New York, Holt, Rinehart & Winston, 1984 ; pour la traduction française de Mimi et Isabelle Perrin : *L'Amour sorcier*. Paris, Robert Laffont et « Points/Roman » pour l'édition de poche, 1986.
- . *Tracks*. New York, Harper & Row, « Perennial Library », 1988.
- EVERS, Larry. « *Cycles of Appreciation* ». *Studies in American Indian Literature*. Sous la direction de Paula Gunn Allen, New York, MLA, 1995, p. 23-32.
- LE CLÉZIO, J.M.G. *Haï*. Genève, Skira, 1971.
- LINCOLN, Kenneth. *Native American Renaissance*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1983.
- MARIMOUTOU, Jean-Claude. « Une pratique de l'hétérogène : le texte littéraire créole. Passages d'écriture, *Savon bleu* de Jean Albany ». *Figures de l'hétérogène*. Sous la direction de Michel Collomb, Publications de l'Université Paul Valéry, 1998, p. 311-335.
- MOMADAY, N. Scott. *The Way to Rainy Mountain*, New Mexico UP, 1969 ; pour la traduction française de Philippe Gaillard : *Le Chemin de la montagne de pluie*. Paris, Éditions du Rocher, 1995.
- . *House Made of Dawn*. New York, First Perennial Library, 1989 [1968] ; pour la traduction française de Daniel Bismuth : *La Maison de l'aube*. Paris, Éditions du Rocher et « Folio » pour l'édition de poche, 1993.
- . *The Ancient Child*. New York, Harper Collins, « Harper Perennial », 1990 [1989] ; pour la traduction française de Danièle Laruelle : *L'Enfant des temps oubliés*. Paris, Éditions du Rocher et « Folio » pour l'édition de poche, 1997.
- . *The Man Made of Words. Essays, Stories, Passages*. New York, St. Martin's Press, 1997. Pour la traduction française de Danièle Laruelle : *L'Homme fait de mots*. Paris, Édition du Rocher, 1998.
- OWENS, Louis. *The Sharpest Sight*. Norman, University of Oklahoma Press, 1992 ; pour la traduction française de Danièle et Pierre Bondil : *Même la vue la plus perçante*. Paris, Albin Michel et « 10/18 » pour l'édition de poche, 1994.
- PERRIER, Jean-Louis. « Les Indiens, la plume à la main ». *Le Monde*, 13 déc. 1996, XVI.
- PINÇONNAT, Crystel. « Contre la chronique d'une mort annoncée : le réalisme merveilleux dans le roman amérindien ». *Le Réalisme merveilleux, Itinéraires et contacts culturels*. Paris, L'Harmattan, 1998, p. 35-51.
- ROBIN, Régine. Présentation d'*Ethnicité fictive, Judéité et littérature. Etudes Littéraires*. Québec, Publications de l'Université de Laval, vol. 29, n° 3-4, 1997, p. 7-22.

- ROSTKOWSKI, Joëlle. « Entretien avec N. Scott Momaday (Kiowa/Cherokee) ». *Le Renouveau indien aux États-Unis, Un siècle de reconquête*. Paris, Albin Michel, « Terre Indienne », 2001.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands, Essays and Criticism 1981-1991*. Londres, Granta Books, 1991; pour la traduction française d'Aline Chatelin : *Patries imaginaires*, Paris, « 10/18 », 1993.
- SILKO, Leslie Marmon. *Ceremony*. New York : Penguin Books, 1986 [1977]; pour la traduction française de Michel Valmary : *Cérémonie*. Paris, Albin Michel, 1992.
- THIESSE, Anne-Marie. *La Création des identités nationales*. Paris, Seuil, « Points/Histoire », 1999-2001.
- TREUER, David, *Little*. Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press, 1995; pour la traduction française de Marie-Claire Pasquier : *Little*. Paris, Albin Michel et « 10/18 » pour l'édition de poche, 1998.
- WELCH, James. *The Death of Jim Loney*. New York, Harper & Row, « Penguin Books », 1987 [1979]; pour la traduction française de Michel Lederer : *La Mort de Jim Loney*. Paris, Albin Michel, 1993.
- WIGET, Andrew. *Native American Literature*. Boston, Twayne Publishers, 1985.