



**HAL**  
open science

# Les romanciers amérindiens contemporains. Des héritiers, passeurs de cultures

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Les romanciers amérindiens contemporains. Des héritiers, passeurs de cultures. Khanom El Masri El Omar. Langue, Littérature et Culture, Éditions Al Iman, pp.231-242, 2021. hal-04209255

**HAL Id: hal-04209255**

**<https://hal.science/hal-04209255v1>**

Submitted on 6 Nov 2023

**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.

## Les romanciers amérindiens contemporains. Des héritiers, passeurs de cultures

Crystal Pinçonat  
Aix-Marseille univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Il serait présomptueux de prétendre rendre compte de toute la matière culturelle dont le roman amérindien contemporain est dépositaire en quelques pages. Au sein des littératures souvent qualifiées d'*ethnic* aux États-Unis, il s'agit en effet d'une production foisonnante qui s'est développée depuis la fin des années soixante en dessinant des arborescences complexes qui investissent toutes les formes romanesques depuis le roman moderniste le plus sophistiqué au roman historique en passant par des formes plus populaires comme le roman policier ou le récit pour la jeunesse. Si les œuvres sont variées, la matière culturelle quant à elle est dense et diversifiée. Comment dès lors l'appréhender ? Deux écueils sont clairement à éviter. Le premier consiste à lire « les œuvres de fiction produites par des écrivains ethniques américains, naïvement, de façon réductive, comme s'il s'agissait d'ouvrages de sociologie, d'ethnologie ou d'histoire avec une intrigue<sup>1</sup> » (Gardner, 2003, 670), niant ainsi leur qualité d'œuvres littéraires. Le second réside dans le « risque d'ossifier » (Warrior, 1994, xvii) les cultures amérindiennes, des entités qui doivent demeurer « interactives et dynamiques » (Huhndorf, 2005, 1620). Ceci posé, une première évidence doit être rappelée. Incontestablement, « dans leur rôle de représentants culturels, les écrivains identifiés comme Amérindiens sont investis d'un impératif » : ils doivent encoder leur indianité dans leurs œuvres, manière de légitimer leur position d'« autre ontologique de l'Occident » (Sequoya-Magdaleno, 1995, 91). À cette fin, ils utilisent fréquemment un matériau culturel traditionnel, gage d'authenticité.

Pour penser la fictionnalisation de cette matière effectuée par les écrivains, les mêmes termes reviennent continûment dans le discours critique. On parle typiquement de « traduction culturelle » – soit « l'idée que les modes de penser, de sentir, d'agir d'une culture sont, au moins approximativement, traduisibles dans ceux d'un autre » (Samuels, 1996, 90) – et de « négociations », afin d'intégrer au sein d'une forme occidentale un répertoire culturel

---

<sup>1</sup> Je suis l'auteur des traductions qui apparaissent sans références bibliographiques spécifiques.

amérindien ancestral<sup>2</sup>. La métaphore de la traduction possède incontestablement une grande pertinence, pour autant, afin d'avoir plus de prise sur cette immense production, on l'a couplée avec la notion d'écrivain-légataire.

Comme l'écrit Betty Louise Bell, les œuvres des romanciers amérindiens contemporains se nourrissent « des débris de la perte » et travaillent « à partir de vestiges d'histoires personnelles et culturelles » (Bell, 1994, 3). En cela, les écrivains se réapproprient dans leurs textes un « effondrement traumatique » transmis par leur filiation « tant familiale que communautaire » (Altounian, 2000, 12). Leur histoire est en effet le fruit d'une expérience coloniale<sup>3</sup>, mais aussi d'une forme d'ethnocide qui a accompagné la fondation des États-Unis. Comme le précise Thomas King, dans son essai *L'Indien malcommode* : « Tout au long de l'histoire des rapports entre Blancs et Indiens en Amérique du Nord, deux tendances lourdes se sont démarquées : l'extermination et l'assimilation. » (King, 2014, 121). À travers elles, une même politique globale se manifestait : la liquidation des populations et cultures amérindiennes. Rappelons que « selon les chiffres officiels, on décompte encore aujourd'hui trois cent quinze tribus aux États-Unis, quand quatre à cinq millions de personnes composaient, il fut un temps, cinq cents cultures distinctes, possédant chacune sa propre langue » (Lincoln, 1983, 15). Du fait de ces différentes données, les œuvres des romanciers amérindiens contemporains relèvent du même processus que celui décrit par Janine Altounian dans *La Survivance. Traduire le trauma collectif* :

*Chez les descendants de survivants, l'identité se constitue par ce que j'appellerais la traduction de l'héritage. Tout enfant [...] [de] survivants d'une extermination se voit en effet assigné à la tâche accablante d'une quasi impossible traduction, celle qui chercherait à restituer vie et sens aux traces que ses parents lui ont transmises, en les réinsérant – pour lui-même, mais aussi pour eux qu'il porte en lui – dans ce nouveau monde de leur exil. (Altounian, 2000, 51)*

En s'appuyant sur ces présupposés critiques, on analysera dans cet article comment les romanciers amérindiens traduisent leur héritage en le réinjectant dans le monde afin de lui « restituer vie et sens ». Dans un premier temps, on montrera comment les textes fondateurs (*La Maison de l'aube* [*House Made of Dawn*, 1966] de N. Scott Momaday et *Cérémonie* [*Ceremony*, 1977] de Leslie Marmon Silko) se réapproprient un patrimoine ancestral, en

---

<sup>2</sup> Parmi les ouvrages les plus récents qui illustrent de telles perspectives, cf. Tillett (2007) et Pexa (2019).

<sup>3</sup> Cf. « Je pense qu'il est nécessaire de se rappeler que nombre d'entre nous considèrent que c'est d'une sorte d'expérience coloniale plutôt que, simplement, d'une expérience américaine quelconque que vient notre littérature » (Gould, 1992, 87).

travaillant essentiellement à partir de reliques culturelles. Nulle fixité toutefois dans cette démarche, comme on le verra en sollicitant des textes plus récents. Pour célébrer la dignité de la dette due aux ancêtres et rendre compte des rapports de violence qui sont à l'origine des conditions actuelles d'existence de leur communauté, de nombreux romanciers privilégient le matériau historique. Contre les silences de l'histoire, ils l'agencent de sorte à exposer sa brutalité radicale, tels Linda Hogan dans *Le Sang noir de la terre* (*Mean Spirit*, 1990) et Tommy Orange dans *Ici n'est plus ici* (*There There*, 2018).

### **Les textes fondateurs et le montage de reliques**

Dans un entretien, la romancière d'origine chippewa Linda Hogan déclare : « La fiction est une descente verticale. C'est une chute dans un événement, dans l'histoire ou dans les profondeurs d'une forme de sens [...] afin de décrypter ce dont parle l'histoire, l'histoire derrière l'histoire » (Hogan, 1994, 12). Selon Eric Anderson, par ces propos, la romancière cherche à se placer en deçà de la surface de l'histoire écrite, à rompre avec une vision horizontale de l'histoire dont le cours serait plus ou moins irréversible afin d'appréhender l'histoire comme un passage, un axe qui conduirait à une matière solide et pourtant changeante. Le geste créatif s'apparenterait en cela à celui accompli par la figure héroïque du plongeur que rapportent de nombreux mythes amérindiens de la création du monde (Anderson, 2000, 56). Aux temps des commencements n'existait qu'une vaste étendue d'eau. Les premiers êtres y vivaient perchés sur le dos d'une tortue. Parmi eux, des animaux se relayaient pour plonger et tenter d'extraire un peu de boue. Tous remontaient épuisés jusqu'au jour où l'un d'entre eux revint avec un petit peu de glaise entre les griffes. Le créateur s'en empara et forgea la terre (Gill, 1992, 281-282).

Le détour par ce mythe et sa glose constitue une manière intéressante de comprendre comment travaillent de nombreux écrivains amérindiens. Avant de concevoir leur œuvre, ils se livrent à ce travail de plongée qui vise à extraire des données parcellaires, traces du monde démembré auquel ont appartenu leurs ancêtres pour tenter de le recomposer. En cela, l'héritage ne relève pas du legs, mais constitue une « acquisition appropriative » (Kaës, 1989, 197).

Typiquement les résidus recueillis sont de deux ordres : mythes, histoires traditionnelles et autres pratiques cérémonielles, d'une part, et mémoire culturelle, de l'autre. On peut qualifier de relique la première catégorie, au sens où l'entend Michel de Certeau :

*Des systèmes référentiels d'hier [...], il ne reste souvent que les « reliques » : des gestes, des récits, des signes détachés de l'ensemble auquel ils appartenaient et acquérant pourtant*

*une valeur et une force d'autant plus grande. Dans cette évolution l'identité culturelle prend une forme « métonymique » (une partie pour le tout). (De Certeau, 1984, 236)*

Si l'extraction caractérise la phase initiale du travail de l'écrivain, l'insertion de ces reliques au sein de la fiction s'effectue fréquemment par le biais de la mise en scène du processus de récupération culturelle qui caractérise la trajectoire du protagoniste, un être incarnant une rupture de transmission. Souvent figuré comme métis ou bâtard, le personnage souffre typiquement d'un « mal-être dû à une dis-location culturelle » (Tillett, 2007, 41) et, du même coup, toute la visée du texte consiste à le « re-localiser » au sein d'une vision du monde propre à son peuple, et le lecteur avec lui. Ainsi, dans les textes fondateurs que sont *La Maison de l'aube* (*House Made of Dawn*, 1966) de l'écrivain de culture kiowa et cherokee, N. Scott Momaday, et *Cérémonie* (*Ceremony*, 1977) de la romancière pueblo laguna, Leslie Marmon Silko, les protagonistes Abel et Tayo ont été coupés du monde communautaire et par leur filiation (l'identité de leur père est inconnue) et par le cataclysme de la guerre. Anciens combattants, leur déracinement est à la fois familial, tribal et historique. Un récit occidental, de facture réaliste, aurait progressé vers l'anéantissement final du personnage. Momaday et Silko produisent un autre type d'agencement. Sous la forme d'un montage moderniste, Momaday insère diverses histoires cérémonielles navajo et chants rituels, parmi lesquels des extraits de La Première Prière du Matin de la Troisième Nuit<sup>4</sup> de la *Nuit des chants*, que Benally chante pour lui :

Tségihî  
Maison faite d'aube,  
Maison faite de lumière du soir  
Maison faite de sombre nuage, [...]  
Je te fais une offrande [...]  
Répare mes pieds pour moi  
Répare mes jambes pour moi  
Répare mon corps pour moi [...] (Momaday, 1993, 217)

Dans *Cérémonie*, Silko suit les traces de son prédécesseur. Son œuvre syncrétique incorpore « des fragments d'histoires tribales navajo et pueblo qui indiquent tant un port d'attache vers lequel le protagoniste pathologiquement décentré peut revenir que l'indianité de la forme » (Sequoya-Magdaleno, 1995, 92). Le plus souvent, la critique a retenu le fait que, par ce travail

---

<sup>4</sup> Cf. Delay et Roubaud, 1988, 209-210.

d'insertion, Momaday et Silko s'inscrivaient dans la tradition orale et prolongeaient ainsi l'art du conteur. On peut toutefois noter avec James Ruppert qu'un grand nombre de ces reliques sont « présentées de manière associative et fragmentée » (Ruppert, 1986, 223). Loin d'être toujours prises en charge par une figure de conteur ou d'informateur culturel (comme le personnage du vieux Betonie, l'homme-médecine de *Cérémonie*) qui assurerait leur insertion, elles sont souvent livrées telles quelles dans une économie de montage qui exhibe leur nature de fragments détachés. C'est en particulier le cas des éléments liminaires qui ouvrent les deux œuvres. Dans le prologue de *La Maison de l'aube*, un paysage tribal absorbe le protagoniste (« *Dypaloh*. Il y avait une maison faite d'aube. Une maison faite de pollen et de pluie, dans un pays ancien si ancien qu'on le disait immortel [...] » [Momaday, 1993, 21]). En exergue à *Cérémonie*, un récit, mis en valeur par sa disposition spatiale qui le rapproche du poème et évoque les motifs géométriques des tissus indiens, met en scène Femme-qui-pense. Figure démiurgique de la tradition amérindienne, elle rappelle :

*Cérémonie*  
*Je vais te dire quelque chose à propos des histoires [...]*  
*Elles ne sont pas simplement destinées*  
*à nous divertir.*  
*Ne t'y trompe pas.*  
*Nous n'avons qu'elles, vois-tu, rien qu'elles pour combattre*  
*la maladie et la mort.* (Silko, 1992, non paginé)

On pourrait penser que ces pratiques citationnelles font le jeu d'une ossification de la matière culturelle, l'un des risques mentionnés en introduction. Cependant, dans *Cérémonie*, cette tentation est explicitement combattue par le vieux Betonie qui avertit : « Les choses qui ne se transforment pas sont des choses mortes [...]. Mais le changement a toujours été nécessaire, et maintenant plus que jamais, nous en avons besoin. Sinon, nous n'y arriverons pas. Nous ne survivrons pas » (Silko, 1992, 139-140).

### **Travailler la matière historique**

Les romanciers amérindiens plus récents donnent les preuves du constant travail d'adaptation qu'ils mènent sur la tradition – tant culturelle que littéraire – qui les a précédés.

Dans *La Femme tombée du ciel* (*The Back of the Turtle*, 2014), Thomas King retravaille le canon qui s'est fixé à partir des romans de Momaday et Silko. Si lui aussi met en scène un protagoniste souffrant de « dis-location culturelle », sa récupération n'est toutefois pas le fait d'un rituel s'inspirant des anciennes modalités d'une cérémonie. Sa guérison s'effectue par le biais de plusieurs performances chorales auxquelles participent tous les personnages. La première consiste à narrer ensemble le mythe de la « Femme tombée du ciel », déjà évoqué précédemment :

« *Le revoilà, notre rat musqué, qui remonte des profondeurs ! Le ventre en l'air. Mort ? Presque. Les autres créatures l'entourent et que trouvent-elles dans les pattes du pauvre animal ? Une poignée de boue. Grande comme ça !* » [...]

*Crisp ouvrit le poing. Qui contenait bel et bien de la boue, noire, visqueuse, à l'odeur putride. Mara espérait que la femme tombée du ciel eût reçu de la terre de meilleure qualité.*

Plus rien de la teneur poétique cérémonielle des autres récits, Thomas King joue ici de la plasticité du mythe qui peut être réactualisé par le biais d'une narration polyphonique : « C'est ton tour à présent. Allons donc ! Aide-nous à convoquer le monde ! » (King, 2014, 223-225).

Les récits traditionnels ne constituent pas la seule matière à partir de laquelle travaillent les écrivains amérindiens. S'ils s'en tenaient à une telle approche, ils céderaient au piège ethnographique qui menace leurs cultures en les envisageant de façon fixiste et nostalgique par le biais de leur ancrage dans un passé lointain. L'histoire contemporaine informe aussi leurs romans et, pour certains, elle constitue une matière privilégiée pour rétablir les crimes du passé et rendre compte des événements traumatiques qui ont déterminé l'être actuel de leur peuple. Ainsi dans *Le Sang noir de la terre* (*Mean Spirit*, 1990), Linda Hogan, Chichasaw, s'attache-t-elle au « règne de la terreur osage » des années 20, une sombre période durant laquelle on assista à l'assassinat de nombreux riches Osages. Expulsés sur des terres minérales aux confins de l'Oklahoma dont ils étaient propriétaires, on découvrit que leurs terrains recélaient d'abondants gisements pétrolifères, une situation qui aiguïsa la convoitise des prospecteurs et engendra de nombreux meurtres<sup>5</sup>.

En ouvrant son texte sur la découverte du corps de Grace Blanket, une « Indienne enrichie par le pétrole » (Hogan, 2003, 41) dont l'assassinat a été maquillé en suicide, Linda Hogan semble, dans un premier temps, lancer une enquête policière. Pourtant, peu à peu, sur cette trame, deux récits concurrents en viennent à s'enlacer :

---

<sup>5</sup> Sur cette période, on pourra consulter le récit d'enquête récemment publié par David Grann, reporter du *New Yorker*, *La Note américaine*.

[...] un récit “externe” qui se développe de façon linéaire et narre l’épisode historique du boom pétrolier osage, et un récit “interne”, “Le Livre de Horse”, dans lequel le sourcier traditionaliste Michael Horse note ce qu’il voit et ce qu’il vit [...], gardant ainsi la trace des événements d’un point de vue autochtone non linéaire, plus traditionnel, relativement autonome. (Anderson, 2000, 59)

Si le puissant substrat historique du *Sang noir de la terre* rend le travail de tissage des données plus perceptible – la dynamique du réalisme magique, incarnée par Horse, d’une part, et l’anéantissement programmé non plus du protagoniste (comme chez Momaday et Silko) mais de tout un peuple, d’autre part –, l’ancrage historique est fondamental dans tous les romans. Outre le souci d’historiciser leurs propos, les écrivains ont à cœur d’asseoir leurs personnages dans une situation spatio-temporelle précise afin de lutter contre la tendance occidentale à généraliser l’Indien<sup>6</sup>. C’est le même souci qui incite aujourd’hui à systématiquement décliner l’appartenance tribale de tout artiste ou critique amérindien évoqué. Il s’agit là d’un geste militant, qui vise à décoloniser les esprits.

Pour marquer le caractère essentiel de l’histoire et la revendiquer comme sienne, le jeune écrivain Tommy Orange (Cheyenne et Arapaho) refuse, quant à lui, dans *Ici n’est plus ici* (*There There*, 2018), sa fictionnalisation. Manière de brusquer le lecteur, il livre de façon abrupte, dans le prologue de son roman, les faits historiques qui servent de fondements à son texte, un paradoxe que souligne la critique du *Washington Post* :

*C’est une œuvre de fiction, mais Orange débute par un essai brûlant. Avec l’art achevé d’un humoriste dans un stand-up et la profondeur d’un historien chevronné, Orange fouille dans notre réserve nationale d’atrocités et de calomnies, avec des références qui vont du colonel John Chivington<sup>7</sup> à John Wayne. Des références qui semblaient d’abord disjointes s’enroulent bientôt en une corde sur laquelle sont enfilées les perles de la haine américaine.* (Charles, 2018, non paginé)

---

<sup>6</sup> Cf. « La référence généralisée à “l’Amérindien” ou aux “cultures indiennes” oblitère l’immense diversité qui existe entre les cérémonies, les représentations du monde, l’organisation politique et sociale, les styles de vie, la langue et l’art chez les peuples chickahominy, navajo, menominee, ojibway, mohawk, choctaw, osage, ute, hopi et autres communautés autochtones, tant dans le passé qu’aujourd’hui. » (Dorris, 1999, 57).

<sup>7</sup> « À Sand Creek [...] une milice de volontaires du Colorado sous les ordres du colonel John Chivington est venue en 1864 pour nous tuer – il y avait surtout des femmes, des enfants et des anciens. [...] Ils ont fait plus que nous tuer. Ils nous ont mis en pièces. Mutilés. [...] Le colonel Chivington a dansé avec des membres arrachés dans ses mains, des toisons pubiennes de femmes, ivre, il a dansé, et la foule rassemblée devant lui est allée jusqu’à applaudir et rire avec lui. » (Orange, 2019, 15).



« Un massacre en guise de prologue », l'un des sous-titres de cette partie, explicite son contenu. La visée de Tommy Orange demeure néanmoins identique à celle identifiée initialement :

*Nous sommes le résultat de ce qu'ont fait nos ancêtres. De leur survie. Nous sommes l'ensemble des souvenirs que nous avons oubliés, qui vivent en nous, [...] des sentiments tirés de souvenirs qui se réveillent ou éclosent sans crier gare dans nos vies, comme une tache de sang imbibée la couverture à cause d'une blessure faite par une balle qu'un homme nous tire dans le dos pour récupérer nos cheveux, notre tête, une prime, ou simplement se débarrasser de nous. (Orange, 2019, 17).*

À travers ce rappel de faits sanglants en marge de la fiction, Orange opère lui aussi une plongée à la recherche de matériaux, il n'en ramène toutefois pas de précieuses reliques. Aux fragments de tradition orale utilisés par ses aînés se substituent des événements sanglants, la mémoire de massacres qui ont scandé l'histoire étasunienne. Ces faits, telle une onde dont la vibration se perpétue, déterminent l'être actuel des survivants que le romancier met en scène dans la suite du texte.

### **Traduire la matière culturelle. De la domestication à la défamiliarisation**

Dans cet article, en privilégiant les effets de montage qui exhibent la matière culturelle sur laquelle reposent un grand nombre de fictions amérindiennes contemporaines, on a relégué au second plan le cadrage générique à l'origine de tous les textes : le recours au roman. Pourtant, c'est bien dans cette forme occidentale que la matière culturelle amérindienne inversée fait son lit, un travail que l'on peut lire en termes de traduction et de négociations. Pour explorer cette dimension, on effectuera un détour par un texte qui peut être considéré comme exemplaire de ce travail, étant donné la masse d'informations ethnographiques qu'il charrie : *Nénuphar (Waterlily)*, un roman d'Ella Deloria.

Rédigé dans les années 40, *Nénuphar* tarda à trouver son public et ne fut publié que de façon posthume en 1988. Pour comprendre son enjeu, il faut s'intéresser à la personnalité de son auteur. Ella Deloria était membre de la tribu des Sioux yoktan du Dakota du sud ; elle travailla longtemps avec l'ethnologue Franz Boas à l'université de Columbia à New York ; elle traduisit de nombreux récits traditionnels rassemblés dans *Dakota Texts* (1932) et conçut en 1941 *Dakota Grammar*, un ouvrage qui fait encore référence. *Nénuphar* est nourri de son travail de terrain mené depuis les années 20. Elle y imagine le quotidien d'une communauté dakhóta dans les années 1830 avant la mise en place du système des réserves. Depuis une perspective essentiellement féminine, elle y présente ce qui lui tient le plus à cœur dans sa recherche – les relations de parenté, les rapports entre hommes et femmes, l'éducation des

enfants, la prévalence de l'honneur sur la propriété au sein de la communauté. Aussi, les épisodes majeurs du roman sont-ils « déterminés par les obligations que crée la parenté » et qui régissent l'économie du *tiyospaye*<sup>8</sup>, soit le cercle d'interactions communautaire que forge le clan. Si l'on considère aujourd'hui le roman comme un « projet de récupération et de revitalisation culturelles » (Kelsey, 2008, 91), on a aussi pu interpréter *Nénuphar* comme un « guide destiné au public blanc » afin de lire *Dakota Texts* « dans la mesure où [le roman] fond dans une histoire cohésive unique les thèmes et valeurs centraux des récits oraux » (Finn, 2000, 169). Ici, c'est un « *Bildungsroman* féminin », soit une forme foncièrement « étrangère », qui assure l'organisation biographique de la matière ethnographique et produit sa « mise en scène fictionnalisée » (Gardner, 2003, 676). La forme met l'accent sur le personnage éponyme, une petite fille, mais aussi sa mère, Oiseau Bleu, et sa grand-mère, Gloku. Le texte, quant à lui, présente certaines des stratégies que l'on retrouvera de façon récurrente dans les romans amérindiens contemporains : la description détaillée des manières de faire et le recours à l'art du conteur. Le personnage de Woyaka (« Celui qui raconte ») au « talent exceptionnel et [à la] mémoire phénoménale » (Deloria, 1989, 89) naturalise, par exemple, l'insertion du récit du « rêveur du bison » :

*« Je dois vous raconter comment votre peuple a capturé le bison, avant même qu'il ne possède des chevaux », commença Woyaka.*

*Il fuma un moment en silence jusqu'à ce que ses jeunes auditeurs se demandent quand il allait enfin commencer, de plus en plus impatients au fur et à mesure que les minutes s'écoulaient.*

Dans le récit de Woyaka s'inscrit de façon ponctuelle le travail de traducteur culturel de l'auteur, en particulier dans ce que l'on pourrait comparer à des maladroites de traduction :

*« L'homme saint sortit de son tipi de prière et s'approcha d'eux. Il s'arrêta devant l'entrée du cercle et se mit à tenir des "propos mystiques". C'est-à-dire qu'il raconta en langage sacré<sup>9</sup> la scène où lui et le bison étaient devenus frères. »*

Dans cette citation, l'emploi des guillemets qui encadrent l'expression « propos mystiques » souligne l'inadéquation du tour qui doit être glosé – « c'est-à-dire qu'il raconta en langage sacré » (notons que ce n'est pas là un effet de la traduction française, la version originale a recours au même procédé avec le syntagme « *"talked mystically"* » [Deloria, 1988, 55]). En adéquation avec sa période de production et la formation de son auteur, le texte fait ici œuvre

---

<sup>8</sup> Dans *Speaking of Indians*, Ella Deloria définit le *tiyospaye* comme « un regroupement de familles liées par des liens de sang et d'alliance, qui vivent côte à côte dans le cercle du camp » (Deloria, 1983, 27).

<sup>9</sup> C'est moi qui souligne.

de domestication – pour reprendre la terminologie utilisée par Lawrence Venuti<sup>10</sup>. Dans l'opération de traduction, la culture cible est privilégiée : on utilise ses catégories (même si l'adjectif « mystique » paraît inapproprié pour évoquer un rituel amérindien).

Si les écrivains des périodes ultérieures ont également eu recours à des personnages de narrateurs intradiégétiques (Benally et Benotie chez Momaday et Silko, Crisp chez King) pour relayer la matière mythique, ils refusent cependant la domestication systématique qui caractérise l'œuvre romanesque de Deloria, laquelle prolonge par là son travail de traduction des récits dakhóta. Ils profitent, au contraire, de la plasticité du roman et revendiquent leur droit au dépaysement en jouant du montage. Ce faisant, ils exigent du lecteur une même « acquisition appropriative » (Kaës, 1989, 197) que celle demandée au personnage.

Qu'en est-il dans les textes qui ne puisent pas dans de tels matériaux, comme c'est le cas d'*Ici n'est plus ici* de Tommy Orange précédemment évoqué ? L'écrivain travaille sur une autre forme de défamiliarisation. Dans son roman, chaque chapitre – hormis le prologue et la partie intitulée « Entracte » –, porte le nom d'un personnage. Cette inscription sert d'indice au lecteur qui, dans un montage abrupt, passe incessamment d'un point de vue à un autre. Pour compenser cette construction déstabilisante et suivre le devenir de chaque protagoniste, le lecteur doit rapidement se familiariser avec chacun d'eux et apprendre à les distinguer en mémorisant ce qui les caractérise. Par ce biais, Orange dessine une famille élargie de nouvelle facture, celle des « Indiens urbains ». Objet qu'il se propose d'explorer, cette « tribu » moderne lui permet de mettre en scène toutes sortes de façons d'« être indien » aujourd'hui, un signifiant qui demeure opaque pour bien des personnages. C'est le cas d'Orvil Red Feather, protagoniste qui incarne lui aussi une forme de dislocation culturelle :

*Il attend qu'un moment de vérité surgisse devant lui – à propos de lui. Il est important qu'il s'habille comme un Indien, danse comme un Indien, même s'il joue la comédie, même s'il a de bout en bout l'impression d'être un usurpateur, parce que la seule façon d'être indien en ce monde est d'avoir l'apparence d'un Indien, et d'agir comme un Indien. (Orange, 2019, 143-144)*

---

<sup>10</sup> Dans les stratégies de traduction, Lawrence Venuti oppose les partis pris de « domestication » et « dépaysement » (*domestication* et *foreignization*). Le dépaysement consiste à mettre en relief les différences linguistiques et culturelles de la société source, processus qui s'oppose à une stratégie de « domestication » ou « naturalisation ». Celle-ci implique la transformation de la culture étrangère pour la rendre familière au lecteur de la langue cible ; elle vise à effacer toute trace d'altérité et à donner l'impression que la traduction a été écrite par l'auteur du texte original comme s'il n'y avait pas eu de traduction. Cf. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*.

Dans le roman, à l'image d'Orvil, nul n'est certain de l'apparence, de la façon d'agir, de vivre et d'être qu'il faut adopter pour « être indien ». Aucun sentiment d'appartenance commune ne se dégage dans le groupe mis en scène. Si le pow-wow qui clôt le texte indique aux personnages une destination finale commune, la manifestation ne possède nullement la dimension sacrée de la cérémonie qui animait un grand nombre de textes antérieurs et visait le recentrement culturel et territorial du protagoniste. Désormais, chacun se rend à cet événement avec une motivation qui lui est propre. Rares sont ceux pour lesquels elle demeure d'ordre spirituel. Pour la plupart, la participation au pow-wow traduit un simple attachement communautaire, quand, chez certains, elle s'accompagne d'une visée criminelle. Orange montre ainsi la diversité du groupe et déconstruit la figure qui ouvrait le prologue :

*Il y avait une tête d'Indien, la tête d'un Indien, le dessin de la tête d'un Indien aux longs cheveux parée d'une coiffe de plumes d'aigle [...] diffusée jusqu'à la fin des années soixante-dix sur tous les écrans de télé américains une fois les programmes terminés. Cela s'appelait la Mire à tête d'Indien. [...] Il y avait ce qui ressemblait à une cible au centre de l'écran. [...] La tête de l'Indien était juste au-dessus de la cible, comme s'il suffisait de hocher le menton en signe d'approbation pour l'avoir dans sa ligne de visée. (Orange, 2019, 9-10)*

## **Conclusion**

Dans la puissance de son texte, Orange explose cette tête qui sert de point de mire, il oblige son lecteur à considérer et à mémoriser une myriade d'autres profils, autant de manières d'« être indien » au monde. Nulle nostalgie dans la démarche. Contre une approche de la culture qui chercherait des gages d'authenticité dans le passé, le romancier dessine un « peuple au présent » (Orange, 2019, 167). En cela, il poursuit la recherche qui anime les œuvres des romanciers amérindiens contemporains, une recherche que l'on peut concevoir comme une lutte sur le signe, une lutte « pour définir et prendre le contrôle du signifiant "Indien" » (Sequoya-Magdaleno, 1995, 93).

## **Bibliographie**

Altounian Janine, *La Survivance. Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.

• \_\_\_\_\_, *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, 2005.

Bell Betty Louise, « Introduction : Linda Hogan's Lessons in Making Do », *Studies in American Indian Literatures*, vol. 6, n° 3, *Linda Hogan : Calling Us Home*, automne 1994, p. 3-5.

Charles Ron, *Washington Post*, « What does it mean to be Native American ? A new novel offers a bracing answer », 29 mai 2018, en ligne : [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/what-does-it-mean-to-be-native-american-a-new-novel-offers-a-bracing-answer/2018/05/29/a508d0ba-6289-11e8-a768-ed043e33f1dc\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/what-does-it-mean-to-be-native-american-a-new-novel-offers-a-bracing-answer/2018/05/29/a508d0ba-6289-11e8-a768-ed043e33f1dc_story.html), site consulté le 18 août 2020.

Certeau Michel de, « Idéologie et diversité culturelle », Gilles Verbunt (dir.), *Diversité culturelle, Société industrielle, État national*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 231-240.

Delay Florence et Roubaud Jacques, *Partition rouge, Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Seuil, « Points-Sagesse », 1988.

Deloria Ella, *Speaking of Indians* [1944], Vermillion, University of South Dakota Press, 1983.

• \_\_\_\_\_, *Waterlily*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1988 ; pour la traduction française d'Évelyne Chatelain : *Nénuphar*, Montréal et Paris, L'Étincelle, 1989.

Dorris Michael cité par Robert B. Moore et Arlene B. Hirschfelder, « Feathers, Tomahawks and Tipis : a Study of Stereotyped "Indian" Imagery in Children's Picture Books », Arlene B. Hirschfelder, Paulette Fairbanks Molin, Yvonne Wakin (dir.), *American Indian Stereotypes in the World of Children : A Reader and Bibliography*, Lanham, Scarecrow Press, 1999, p. 55-80.

Finn Janet L., « Walls and Bridges : Cultural Mediation and the Legacy of Ella Deloria » *Frontiers : A Journal of Women Studies*, vol. 21, n° 3, *Identity and the Academy*, 2000, p. 158-182.

Gardner Susan, « Though It Broke My Heart to Cut Some Bits I Fancied" : Ella Deloria's Original Design for Waterlily », *American Indian Quarterly*, vol. 27, n° 3-4, été-automne 2003, numéro spécial : *Urban American Indian Women's Activism*, p. 667-696.

Gill Sam, « Religious Forms and Themes », Alvin M. Josephy Jr (dir.), *America in 1492 : The World of the Indian Peoples Before the Arrival of Columbus*, p. 277-304.

Gould Janice, « The Problem of Being "Indian" », Sidonie Smith and Julia Watson (dir.), *De/Colonizing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

Grann David, *Killers of the Flower Moon. The Osage Murders and the Birth of the FBI*, New York, Doubleday, 2016. Pour la traduction française de Cyril Gay : *La Note américaine*, Paris, Globe, 2018.

Hogan Linda, *Mean Spirit* [1990] ; pour la traduction française de Danièle Laruelle : *Le Sang noir de la terre*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.

• \_\_\_\_\_, « An Interview with Linda Hogan », *Missouri Review*, vol. 17, n° 2, 1994, p. 109-134.

Huhndorf Shari, « Literature and the Politics of Native American Studies », *PMLA*, vol. 120, n° 5, oct. 2005, p. 1618-1627.

Kaës René, « Ruptures catastrophiques et travail de la mémoire », J. Pujet (dir.), *Violence d'État et psychanalyse*, Paris, Dunod, 1989, p. 169-204.

Kelsey Penelope Myrtle, *Tribal Theory in Native American Literature. Dakota and Haudenosaunee Writing and Indigenous Worldviews*, University of Nebraska Press, 2008.

King Thomas, *The Inconvenient Indian* [2012], pour la traduction française de Daniel Poliquin : *L'Indien malcommode. Un portrait inattendu des Autochtones d'Amérique du Nord*, Montréal, Éditions Boréal, 2014.

• \_\_\_\_\_, *The Back of the Turtle* [2014], pour la traduction française de Caroline Lavoie : *La Femme tombée du ciel*, Paris, Philippe Rey, 2017.

Lincoln Kenneth, *Native American Renaissance*, University of California Press, 1983.

Momaday N. Scott, *House Made of Dawn* [1966], New York, Harper & Row Publishers, 1968 ; pour la traduction française de Daniel Bismuth : *La Maison de l'aube*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993.

Pexa Christopher, *Translated Nation. Rewriting the Dakhóta Oyáte Book*, University of Minnesota Press, 2019.

Samuels David, « “These Are the Stories That the Dogs Tell” : Discourses of Identity and Difference in Ethnography and Science Fiction », *Cultural Anthropology*, vol. 11, n° 1, févr. 1996, p. 88-118.

Sequoya-Magdaleno Jana, « Telling the différence: Representations of Identity in the Discourse of Indianness », David Palumbo-Liu (dir.), *The Ethnic Canon. Histories, Institutions, and Interventions*, University of Minnesota Press, 1995, p. 88-116.

Silko Leslie Marmon, *Ceremony* [1977], New York, Penguin Books, 1986 ; pour la traduction française de Michel Valmary : *Cérémonie*, Paris, Albin Michel, « 10/18 », 1992.

Tillett Rebecca, *Contemporary Native American Literature*, Edinburgh University Press, 2007.

Venuti Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres, Routledge, 1995.

Warrior Robert Allen, *Tribal Secrets : Recovering American Indian Intellectual Traditions*, Minneapolis, U. of Minnesota P, 1994.

**Résumé :** Les littératures produites par les groupes minoritaires constituent des exemples féconds du tressage entre littérature et culture. Si un écrivain revendique une identité culturelle spécifique, il doit en effet l'articuler à son texte. On s'attachera ici au statut d'héritier et de passeur de culture des écrivains amérindiens contemporains, en analysant deux stratégies mises en œuvre dans leurs romans : la patrimonialisation de l'héritage oral ancestral, d'une part, et la restitution de l'histoire communautaire, d'autre part.

Même si la notion de patrimonialisation est exacte, au sens où le roman s'offre comme un lieu de conservation de récits mythiques ancestraux, pour autant, l'originalité de leur utilisation tient, comme on le verra à travers *La Maison de l'aube* (*House Made of Dawn*, 1966) de N. Scott Momaday, *Cérémonie* (*Ceremony*, 1977) de Leslie Marmon Silko et *La femme tombée du ciel* (*The Back of the Turtle*, 2014) de Thomas King, à leur revivification. Loin de se présenter comme les traces amorphes d'un héritage moribond, ces reliques participent de la dynamique du réel merveilleux et se révèlent efficaces pour lutter contre l'anéantissement qui menace le protagoniste.

Outre ces inscriptions propres à transmettre au lecteur une partie du patrimoine culturel du groupe, une autre modalité du travail de passeur de l'écrivain consiste à restaurer l'histoire communautaire. Si l'entreprise met toujours en avant le récit d'une dépossession envisagée du point de vue des vaincus, la focale varie d'objet d'un roman à l'autre : dans *Le Sang noir de la terre* (*Mean Spirit*, 1990), Linda Hogan narre l'assassinat d'Osages pour s'approprier leurs terrains pétrolifères en Oklahoma dans les années 20 ; dans *Ici n'est plus ici* (*There There*, 2018), avec « Un massacre en guise de prologue », Tommy Orange s'intéresse à une nouvelle « tribu », celle des « Indiens urbains ». Ce sont ici des pages d'histoire arrachées au grand récit national que le lecteur découvre, médusé.

L'approche proposée est certes ambitieuse, mais en mettant l'accent sur deux stratégies spécifiques illustrées par quelques grands textes, elle permet la traversée orientée de l'un des champs nord-américains contemporains les plus féconds.

**Mots clés :** littérature amérindienne, N. Scott Momaday, Leslie Marmon Silko, Linda Hogan, Tommy Orange, Ella Deloria