



HAL
open science

Méthodologies de l'ethnopoétique appliquées à l'art verbal de Victoria Howard

Catharine Mason

► **To cite this version:**

Catharine Mason. Méthodologies de l'ethnopoétique appliquées à l'art verbal de Victoria Howard. Littératures. Université Bordeaux Montaigne, 1999. Français. NNT : 1999BOR30046 . tel-04946602

HAL Id: tel-04946602

<https://hal.science/tel-04946602v1>

Submitted on 13 Feb 2025

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Université Bordeaux III

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES ANGLOPHONES »

**Méthodologies de
l'ethnopoétique appliquées à
l'art verbal de Victoria Howard**

Présentée et soutenue publiquement le 22 novembre 1999

Catharine Mason

Sous la direction de Bernadette Rigal-Cellard

Membres du jury :

Françoise CLARY, Professeur, Université de Rouen

Jean-Jacques LECERCLE, Professeur, Université de Cardiff

Musanji NGALASSO-MWATHA, Professeur, Université Bordeaux 3

Université Michel de Montaigne Bordeaux III
U.F.R. des Pays Anglophones.

THESE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE MICHEL DE MONTAIGNE
BORDEAUX III

Discipline : Études anglaises

Présentée par

Madame Catharine Mason

le

Titre :

Méthodologies de l'ethnopoétique
appliquées à l'art verbal de Victoria Howard

Directrice de thèse :

Madame le Professeur Bernadette Rigal-Cellard

JURY

Madame le Professeur Françoise Clary
Monsieur le Professeur Jean-Jacques Lecercle
Monsieur le Professeur Musanji Ngalasso-Mwatha

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépend de l'état général de l'exemplaire reçu.

L'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

❧ Remerciements ❧

Je ne saurais pas assez remercier le Professeur Dell Hymes dont le soutien et la rigueur m'ont été si précieux, non seulement du fait de ses connaissances linguistiques fondamentales en langues chinook, mais aussi pour sa qualité d'écoute tout au long de ce travail. Je tiens également à exprimer ici mon admiration pour son art tout particulier à partager son amour des histoires anciennes et à faire entendre les voix oubliées.

Pour l'intérêt qu'elle porte aux littératures amérindiennes, pour sa volonté de partager ses connaissances et pour son infinie patience, je souhaite remercier le Professeur Bernadette Rigal-Cellard. Sa capacité à faire des différences franco-américaines des outils de compréhension plutôt que des causes de malentendus, ainsi que sa curiosité à l'égard des diverses communautés et cultures des deux pays, démontrent une perspicacité peu commune et donnent à l'échange académique une face plus humaine.

Les personnes qui ont accepté de lire diverses parties de la présente thèse, soit pour leur forme, soit pour leur contenu, sont nombreuses et m'ont fourni des points de vue enrichissants qui ont, sans conteste, amélioré mes travaux. Bien que je souhaite tous les remercier vivement, je ne nommerai que ceux qui sont allés au-delà de la générosité et m'ont apporté amour, amitié, réconfort et inspiration : mon mari, Dominique Butez, mes fils Donovan et Cheyenne et ma belle-fille Séverine, le Professeur Richard McCleary, Mademoiselle Valérie Egraz, Monsieur Bernard Duperrein, Mademoiselle Anne Combarous, le Professeur Sylvain Floc'h et Madame Marie Le Grix.

*Pour mes parents
dont le soutien fut constant
même au-delà des mers.*

Méthodologies de l'ethnopoétique
appliquées à
l'art verbal de Victoria Howard

The symbolic act is *the dancing of an attitude...*

Kenneth Burke

☞ TABLE DES MATIERES ☞

Introduction	11
PREMIÈRE PARTIE : MÉTHODOLOGIES DE L'ETHNOPOÉTIQUE	17
Folklore	18
<i>Introduction</i>	18
<i>Les débuts d'une étude scientifique du folklore</i>	19
<i>Roman Jakobson</i>	21
<i>L'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss</i>	24
<i>La théorie du folklore en Amérique du Nord</i>	28
<i>Conclusion</i>	35
Ethnolinguistique	36
<i>Introduction</i>	36
<i>Franz Boas : père de l'anthropologie moderne</i>	36
<i>Edward Sapir : linguiste et théoricien du langage</i>	45
Sociolinguistique	50
<i>Développements historiques d'une nouvelle approche de la langue et de la société</i>	50
<i>Interprétations de la langue et de la parole</i>	53
<i>Ethnographie de la communication</i>	56
<i>Compétence de la communication</i>	57
<i>Anthropologie dialogique</i>	62
<i>Exemple d'une analyse dialogique</i>	65
<i>Conclusion</i>	66
Analyse de la versification : sa découverte et son développement par Hymes	71
<i>Les objectifs</i>	71
<i>La contribution de Jakobson</i>	76
<i>Jakobson chez Hymes</i>	79
<i>Historique de la recherche de l'organisation narrative</i>	81
<i>La voix personnelle</i>	85
<i>Questions de méthodes</i>	87
<i>Conclusion</i>	88
Oralité et phonologie	90
<i>Présentation rapide</i>	90
<i>La partition de Dennis Tedlock</i>	91

<i>La kinesthésie et le magnétoscope</i>	95
<i>Conclusion</i>	98
Narratologie	99
<i>Présentation rapide</i>	99
<i>Gérard Genette et la réalité narrative</i>	100
<i>Les plans narratifs de Boris Uspenski</i>	111
<i>L'événement : conception pragmatique de Richard Bauman</i>	116
<i>Conclusion</i>	118
Théorie de la Performance	120
<i>Introduction</i>	120
<i>Ethnographie de la performance</i>	122
<i>Texte, contexte et contextualisation</i>	126
<i>Décontextualisation et Recontextualisation</i>	128
<i>Philologie et performance dans les traditions orales</i>	130
<i>Théorie de la performance</i>	133

DEUXIÈME PARTIE : L'ART VERBAL DE VICTORIA HOWARD

œ LA CIVILISATION CHINOOK	140
A. Histoire des peuples chinooks	141
<i>Introduction</i>	141
<i>Environnement naturel</i>	143
<i>La préhistoire et les recherches archéologiques</i>	144
<i>L'organisation sociale, politique et économique</i>	145
<i>Croyances et représentation du monde</i>	146
<i>Le chamanisme</i>	149
<i>Culture matérielle</i>	150
<i>L'arrivée des Blancs</i>	151
<i>Le commerce chinook</i>	153
<i>L'immigration euro-américaine</i>	156
<i>Vie intercommunautaire entre Chinooks et Euro-américains</i>	157
<i>Le déplacement des Clackamas et la conquête</i> <i>de la Willamette Valley par les Blancs</i>	158
<i>Conclusion : larmes et rires</i>	160
B. La langue et la littérature chinook	165
<i>Présentation rapide</i>	165
<i>Recherches sur la grammaire chinook</i>	165
<i>Les langues chinooks et leurs variétés</i>	166
<i>Description grammaticale et stylistique du haut chinook</i>	168
<i>Recherches sur la littérature chinook</i>	169

<i>Genres littéraires</i>	171
<i>Formules et structures</i>	174
<i>Récits et narrations de Victoria Howard</i>	179
<i>Conclusion</i>	180
œ LA VIE DE VICTORIA HOWARD	181
A. Esquisse biographique	182
<i>Héritage culturel</i>	182
<i>Chamanisme dans la vie de Victoria Howard</i>	187
<i>Les entretiens ethnographiques</i>	188
<i>Vers les textes autobiographiques</i>	191
B. Récits personnels	192
1. <i>The shaman at my mother's last illness</i>	192
<i>Présentation rapide du texte</i>	192
<i>Analyse de la versification</i>	193
<i>Temporalité et point de vue</i>	196
<i>Conclusion</i>	203
2. <i>I and my sister-cousin</i>	204
<i>Présentation rapide</i>	204
<i>Analyse de la versification</i>	205
<i>Instance narrative</i>	210
œ DISCOURS ETHNOGRAPHIQUES	212
A. Mythe et quotidien	213
<i>Introduction</i>	213
<i>Explication de la mise en monde</i>	214
<i>L'atmosphère et le cosmos</i>	220
<i>L'aspect pédagogique du mythe</i>	222
<i>Réflexions sur l'organisation industrielle</i>	223
<i>Géologie et géographie</i>	224
<i>Ontologie</i>	230
<i>Mortalité</i>	231
<i>Effets humoristiques</i>	231
<i>Le merveilleux</i>	234
<i>Conclusion</i>	235
B. Voix culturelle, voix personnelle : compétence et performance	
dans <i>Restrictions on women</i>	237
<i>Quelques réflexions sur la méthodologie</i>	237
<i>Bref regard sur le texte, Restrictions on women</i>	239
<i>Analyse de la versification</i>	241
<i>Conclusion</i>	251

☞ RÉCITS DES TEMPS TRANSITIONNELS	253
B. <i>Two maidens : two stars came to them</i>.....	254
<i>Introduction</i>	254
<i>D'autres interprétations du conte époux-astre</i>	256
<i>L'analyse de Lévi-Strauss du mythe époux-astre</i>	257
<i>L'analyse de Jacobs de Two maidens : two stars came to them</i>	259
<i>Forme versifiée</i>	261
<i>Suffixe rhétorique</i>	262
<i>Mouvements internes et externes, personnels et sociaux</i>	263
<i>Explication de la versification</i>	265
<i>Analyse existentielle</i>	274
A. <i>Two children : two owls they became</i>	280
<i>Introduction</i>	281
<i>Analyse de la versification</i>	287
<i>Analyse de l'interpellation et de la structure pragmatique</i>	302
<i>Les voix narratives</i>	299
<i>Sexualité féminine</i>	301
<i>Question ethnographique</i>	303
<i>Conclusion : lecture pragmatique</i>	304
☞ RÉCITS MYTHOLOGIQUES.....	305
A. <i>Seal and her younger brother lived there</i>.....	306
<i>Présentation rapide</i>	306
ANALYSES PRÉCÉDENTES.....	307
<i>L'analyse de Melville Jacobs</i>	307
<i>L'analyse de Dell Hymes</i>	309
<i>L'analyse de Jerold Ramsey</i>	313
ANALYSES NARRATOLOGIQUES	316
<i>La temporalité</i>	316
<i>La durée temporelle</i>	323
<i>Le mode narratif</i>	324
<i>Nominalisation des personnages</i>	330
<i>Conclusion</i>	332
B. <i>Black Bear and Grizzly Woman and their sons</i>.....	334
Introduction	334
<i>Bref regard sur le texte</i>	334
<i>Structure ou non-structure?</i>	337
<i>Quelques points méthodologiques</i>	339
<i>Précautions</i>	341
ANALYSE DE LA VERSIFICATION	342
1) Partie I : FEMME GRIZZLY TUE OURSE NOIRE	342
<i>Présentation rapide</i>	342

<i>Signes de péril en la demeure</i>	342
<i>Effets rythmiques et visuels</i>	345
<i>Relations entre l'acte B et l'acte C</i>	349
<i>Forme chaotique et rituelle</i>	352
<i>Changement de pouvoir</i>	354
<i>Un héros est né</i>	355
<i>Quelques réflexions pour conclure</i>	357
2) Partie II : LES FILS D'OURSE NOIRE S'ÉCHAPPENT	358
<i>Un parallèle élaboré</i>	358
<i>Une étude intertextuelle</i>	360
<i>Elaboration du comportement de Femme Grizzly</i>	363
<i>Question d'édition</i>	364
<i>Point de vue psychologique et point de vue spatial</i> <i>chez Femme Grizzly</i>	364
<i>Étape achevée dans l'affaiblissement de Femme Grizzly</i>	368
<i>Un parallélisme rhétorique</i>	369
<i>Statut évolutif de Femme Grizzly</i>	370
3) Partie III : FEMME GRIZZLY DÉTERMINE LES PROPRIÉTÉS	
DES ARBRES	373
<i>Conception de soi</i>	373
<i>L'espace, le temps et la forme versifiée</i>	374
<i>Quelques dispositifs rhétoriques</i>	377
<i>Transformation de Femme Grizzly</i>	378
<i>Temps grammatical dans l'acte N</i>	379
<i>Questions sémantiques</i>	382
<i>Vers l'acte O : une conception de soi et</i> <i>de l'autre se développe</i>	384
<i>Question d'édition</i>	385
<i>Sens culturels : interprétations et choix d'édition</i>	386
<i>Quelques réflexions sémiotiques</i>	387
<i>Question sémantique</i>	389
<i>Quelques conclusions interprétatives</i>	390
4) Épilogue : FEMME GRIZZLY ARRIVE CHEZ LES GENS	391
<i>Questions sur les niveaux de discours</i>	391
<i>Questions narratologiques</i>	396
<i>La relation métaphorique entre la diégèse et la métadiégèse</i>	397
<i>Études comparatives</i>	398
<i>Métadiégèse dans</i> <i>Black Bear and Grizzly Woman and their Sons,</i> <i>un point de vue pragmatique de l'instance narrative</i>	402
<i>Quelques réflexions de conclusion</i>	405
5) Pour aller plus loin	407
<i>Profil numérique de Black Bear and Grizzly Woman</i> <i>and their Sons</i>	409
<i>Profil des segmentations narratives</i>	411
<i>Vers une analyse thématique</i>	424

ANALYSES THÉMATIQUES	425
1) Cohabitation et non-cohabitation	426
<i>Introduction</i>	426
<i>Études structurales</i>	427
<i>Disjonction dans la partie I</i>	432
<i>La conjonction / disjonction dans la partie II</i>	438
<i>Rôles et relations sociaux dans la partie II</i>	439
<i>Disjonction ultime</i>	441
<i>La disjonction dans les parties II et III</i>	443
<i>Conclusion : Synthèse des trois parties</i>	445
2) Mystification	447
<i>Présentation rapide</i>	447
<i>Mystification comme élément structurant du texte</i>	447
<i>Mystification comme trope littéraire</i>	449
<i>Etude comparative</i>	450
<i>Mystification comme manipulation de la réalité</i>	455
<i>Le récit comme mystification</i>	458
<i>Une conclusion post-nietzschéenne</i>	459
Conclusion	465
Bibliographie	469
Index	488
Annexe	492
1) Photo de Victoria Howard.....	483
2) Carte du territoire clackamas.....	494
2) Ancienne carte du Nord-Ouest de l'Amérique	495
3) Facsimile du cahier de terrain de Jacobs	496
4) Notes lexiques de terrain chez les Chinooks	497
5) La structure phonologique et grammaticale de kiksht.....	498
6) Analyse de la versification appliquée : liste des chercheurs et des langues.....	514

Introduction

Aujourd'hui, l'Amérique du Nord reconnaît en Victoria Howard, poétesse amérindienne traditionnelle, une véritable artiste dont le verbe magique atteste d'une remarquable modernité. Ses textes montrent une grande maîtrise de la poésie et de la pensée métaphysique de la culture chinook. Ils témoignent également d'un esprit critique et imaginatif conscient de son environnement socio-politique et capable de l'interpréter selon ses références personnelles et culturelles. De ce fait, les textes de Howard représentent des témoignages autobiographiques, culturels et historiques de la subordination des Clackamas et de la conquête du Nord-Ouest de l'Amérique.

Poésie vivante existant depuis bien des siècles, la littérature clackamas a bien failli disparaître en l'espace d'un demi-siècle, et Howard nous en a laissé de précieux vestiges. Cette trace constitue en fait l'un des plus grands recueils de textes oraux légués par un seul individu originaire de l'Amérique du Nord indigène. Remarquable par la quantité des récits et des informations ethnographiques qu'il fournit, cet ouvrage est une source inépuisable d'éléments nous permettant non seulement d'étudier la poésie et la pensée philosophique de Victoria Howard, mais aussi de découvrir celles du peuple clackamas. Le courage et l'intelligence, dont elle a fait preuve dans la dernière partie de sa vie en livrant à un étranger les vestiges de sa culture, méritent la plus grande attention des chercheurs en sciences humaines et en lettres. Pourtant ces textes n'ont pas été réédités depuis leur première édition en 1958.

La publication de *In vain I tried to tell you* de Dell Hymes en 1981 marqua un pas important vers une appréciation académique de la forme poétique des textes indigènes en général et des trois textes de Victoria Howard qui y sont inclus en particulier. En expliquant le sens de ces récits comme étant lié à leur structure, Hymes ouvrit la voie des études poétiques et narratives des textes oraux amérindiens.¹ Il fit aussi reconnaître la poésie de Howard pour la subtilité de sa description des passions humaines.

S'il a fallu un demi-siècle pour reconnaître le témoignage de Howard comme historiquement et culturellement significatif, cela tient à deux raisons principales. La première est que, malgré tous nos efforts à la renverser, la suprématie blanche reste un

¹ Les méthodes d'analyse expliquées et démontrées dans *In Vain I tried to tell you* peuvent être appliquées à toute poésie orale. Le lecteur est invité à consulter la liste des applications de l'analyse de la versification dans l'annexe de cette thèse pour comprendre l'importance de cette technique.

fait avéré. Les journaux de Lewis et Clark, bien qu'ils ne représentent qu'une source secondaire dans notre connaissance de la vie communautaire des Chinooks, seront les premiers à être consultés dans les études du Nord-Ouest de l'Amérique. Les noms de Charles Cultee, de Louis Simpson et de Victoria Howard, pour n'en citer que quelques uns, commencent seulement à être connus. Si les documents gouvernementaux et les journaux des explorateurs sont autant de témoignages utiles à la recherche en littératures et civilisations amérindiennes, ils ne peuvent prétendre remplacer la puissance et l'authenticité des voix des premiers Américains.

La seconde raison de ce retard dans la reconnaissance de ces voix réside dans l'ignorance d'un savoir-faire ethno-linguistique qui aurait considérablement enrichi les études littéraires ou civilisationnistes. Les traces culturelles et historiques les plus fécondes des textes de Howard se trouvent évidemment liées au fait qu'ils aient été exprimés en langue clackamas. Si l'on considère que chaque langue détient la clé de ses propres structures, symboles et styles, il devient de plus en plus clair pour les linguistes, les critiques littéraires et les ethnologues qu'une étude d'ensemble de la poésie indigène doit inclure une connaissance de la langue parlée, des traditions et des significations littéraires, ainsi que celle des traditions culturelles établissant le contexte et le contenu d'une telle poésie.

Les textes de Victoria Howard nous offrent des informations qui remontent à une période précolombienne de la civilisation clackamas, et s'étendent jusqu'au temps où cette femme clackamas américanisée se balançait dans son fauteuil face au linguiste qui transcrivait ses mots courbés sur la tablette d'une vieille machine à coudre "Singer". Jacobs et Howard collaborèrent à la traduction des textes, et trente ans plus tard, Jacobs fournit son interprétation de ces récits traditionnels. Cependant, les textes de Howard restent obscurs et parfois incohérents sans connaissance de la langue, de la culture et de l'histoire auxquelles ils appartiennent.

Spécialiste de la préhistoire, Gabriel Camps exprime la nécessité de cette tâche complexe consistant à regrouper les connaissances des différentes spécialités d'études préhistoriques pour pouvoir décrire et définir les différents parcours de l'humanité avant les premières traces d'écriture.

Malheureusement, ce genre de synthèse, il faut l'avouer, fait souvent défaut et bien des publications préhistoriques ne restent que des comptes rendus de fouille fort savants dans lesquels sont juxtaposés, après un historique des recherches et avant

une conclusion sommaire, des rapports de spécialistes sans lien entre eux. (Camps 1982 : 27)

Un peu plus loin, cet archéologue déclare : "Fort heureusement, les recherches et les publications tendent à s'harmoniser." Les études amérindiennes ont souffert d'une semblable dichotomie du fait que naturalistes et littéraires aient toujours conduit leurs recherches sans que les uns se soucient du travail des autres. L'enjeu politique d'un peuple non-occidental soumis à un système fondamentalement anglo-saxon, la confusion engendrée par certaines idéologies dites "politiquement correct", et les objectifs religieux du "nouvel âge" ont très souvent bloqué nos pistes d'enquêtes en soulevant des malentendus et des polémiques qui ne peuvent pas aboutir à des conclusions académiques. L'ethnopoétique nous propose, en revanche, une synthèse des données scientifiques telle qu'elle est prônée par Camps pour les études de la préhistoire.

En regroupant la linguistique, l'ethnologie et la théorie critique littéraire, Dell Hymes, entre autres, a ouvert de nouvelles voies aux études américanistes et à l'application de méthodes scientifiques plus poussées dans les études littéraires. Hymes a également démontré que le linguiste et l'anthropologue ne doivent plus ignorer les avancées des études littéraires et folkloristes. Empruntant brillamment la théorie critique et les techniques d'analyse littéraire de Kenneth Burke, l'ethnopoétique hysienne initie l'harmonisation des recherches et des publications sur la poésie orale amérindienne.

Si j'accorde une part considérable de cette thèse aux questions de méthodologie, c'est en partie parce qu'il n'existe pas une seule définition, ou une seule approche de la méthodologie de l'ethnopoétique. Je me sens obligée dans ces conditions de préciser les divers outils et concepts employés—implicitement ou explicitement—dans les analyses qui suivent. Des techniques mais aussi des terminologies divergentes existent entre les diverses écoles américaines d'ethnopoétique et leur traduction en langue française, comme le sait tout angliciste, ne fut pas toujours aisée. La première partie est donc consacrée à une clarification des approches méthodologiques et de la terminologie employées pour approfondir nos connaissances et nos interprétations des textes de Victoria Howard, interprétations qui sont le sujet de la deuxième partie, la plus conséquente de cette thèse.

En plus de ces deux parties, cette thèse est accompagnée d'un recueil des textes analysés. Les critères de la sélection des narrations prises en considération sont la diversité des genres clackamas, mais aussi mon appréciation personnelle. Deux textes du corpus étudié, *The News about Coyote* et *Seal and her younger brother lived there*, déjà analysés par Dell Hymes, ont été sélectionnés en partie en ayant pour objectif de faire une démonstration de méthodologie comparatiste, mais aussi pour la qualité de leur expression et par le fait qu'ils sont réputés dans les études de la littérature amérindienne.

Une description de la langue clackamas se trouve dans l'annexe. Toute explication de texte basée sur la grammaire ou sur la sémantique clackamas est clarifiée et illustrée dans le corps du texte sans allusion à la grammaire qui se trouve en annexe. Ceux qui auront la volonté d'approfondir leur connaissance du clackamas pourront s'y référer pour des explications grammaticales plus détaillées.

Il faudrait ajouter quelques mots concernant l'interdisciplinarité des techniques et de la terminologie employées. Mon objectif principal a été de laisser parler Victoria Howard au travers des textes que Melville Jacobs transcrivit. Autant que possible, je me suis efforcée de faire que mon objet d'étude détermine les contours mêmes de la méthodologie. J'ai donc fait appel au fur et à mesure que s'en présentait la nécessité à divers champs disciplinaires, avec la naïveté parfois d'une non-spécialiste mais la rigueur nécessaire, je l'espère, à l'éclaircissement des textes. Les amérindianistes, les linguistes et les critiques littéraires m'excuseront si les explications des termes et des techniques leur ont parfois semblé superflues.

L'ambition de cette thèse étant méthodologique et analytique, il m'a été néanmoins nécessaire d'examiner un minimum de théorie. Il n'est pourtant pas possible d'entrer ici dans les grandes questions théoriques relevant des domaines de la philosophie et de la linguistique sémiotique. Il s'agit donc d'une sorte d'explication de texte qui utilise des connaissances pratiques et théoriques, linguistiques et poétiques, américaines et françaises, pour appréhender le sens des récits de notre poétesse. L'immensité des différences, et l'opacité littéraire ou culturelle occasionnelle de mon objet d'étude, m'ont parfois amenée à reconsidérer des questions épistémologiques, ontologiques et existentielles que j'ai tenté de résoudre en faisant des emprunts à la philosophie occidentale. Si cette dernière m'a aidé à éclaircir certains aspects de la pensée de Victoria Howard, le lecteur sera peut-être surpris de trouver que cette pensée

peut, à son tour, remettre en question certaines conclusions des philosophes de l'Occident.

Il reste pourtant une recherche de la poéticité dans la littérature amérindienne qui motive, avant toute considération, mon travail, recherche encouragée par le concours du Professeur Dell Hymes depuis 1993. Ma fascination pour la poésie narrative m'a également conduite à une étude de la narratologie française. L'originalité de la méthodologie de l'ethnopoétique, telle qu'elle est formulée dans la première étude de mon travail, réside dans la combinaison de certaines techniques qui étaient, jusqu'à présent, restées éloignées les unes des autres. Je cherche également, sur le plan pratique et théorique, à peser les différences entre l'ethnopoétique de Hymes et l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss.² Ces formulations de méthodologies servent de guide aux analyses faites dans la deuxième étude, analyses qui déterminent la validité de ces techniques. Je tente donc non seulement d'exposer une méthodologie américaine en France afin de faire connaître une poétesse de l'Amérique indigène, mais aussi de faire avancer cette méthodologie pour l'adapter à la particularité des textes de Victoria Howard ainsi qu'à l'environnement universitaire du pays qui accueille cette thèse.

Je voudrais terminer cette introduction sur une réflexion concernant mon expérience personnelle qui peut aider le lecteur à suivre la démarche intellectuelle de ces études en apportant quelques pertinences aux résultats de ces travaux. Ce projet, on le sait, fut conçu dans le cadre du département des études des pays anglophones. Bien que l'anglais et les civilisations anglophones soient notre objet d'études, les méthodes et les ressources des départements d'anglais sont plutôt françaises. D'origine américaine, je possède une attache culturelle et académique profonde à mon pays dont les traces se retrouvent au sein de cette thèse. Ayant suivi ma formation angliciste et littéraire en France, j'ai acquis des notions, des formes d'expression et des approches classiquement françaises, la langue française n'étant point le moindre de ces acquis ! Bien que mon objectif ait toujours été d'évaluer, puis d'adopter les formes et les processus les plus enrichissants pour connaître la poésie indigène, il est inévitable que mes racines culturelles, ainsi que mes préférences (pour l'une ou l'autre culture selon la situation)

² S'agit-il d'une simple coïncidence que ces juxtapositions de méthodes soient franco-américaines? Claude Lévi-Strauss fut parmi les premiers à considérer la valeur sémantique des récits mythologiques de la côte nord-ouest de l'Amérique, y compris ceux laissés par Victoria Howard. La réponse à la question est donc négative, la nature franco-américaine de cette thèse, sans même prendre en considération la discipline sous laquelle elle est inscrite, n'est pas une coïncidence. Quelle que soit la nationalité du chercheur, une recherche a toujours un contexte dialogique, le contexte des anglicistes en pays non-anglophones étant forcément binational.

débordent le contenu objectif. Quand cela est possible, j'essaie d'orienter cette subjectivité en faveur des objectifs de ma recherche. C'est dans cette optique que je souhaite honorer Madame Victoria Howard pour ses efforts et pour sa capacité à franchir des barrières culturelles bien plus importantes que celles existantes entre un pays francophone et un pays anglophone afin d'exposer et de concourir ainsi à la compréhension de sa tradition littéraire. Cette thèse est écrite dans un esprit multiculturel, avec l'espoir qu'un jour, nous enseignerons à nos enfants, non seulement à respecter les différences culturelles, mais à connaître la vraie valeur des diversités culturelle et linguistique pour détourner les efforts croissants de mondialisation.

PREMIÈRE PARTIE :

Méthodologies de l'ethnopoétique

Le caractère dominant de l'homme, son trait distinctif, n'est pas son essence métaphysique, mais son œuvre. C'est cette œuvre, c'est le système de ses activités, qui définit et détermine le cercle de l'"humanité". Le langage, le mythe, la religion, l'art, la science, l'histoire sont les constituants, les divers secteurs de ce cercle. Une "philosophie de l'homme" serait donc une philosophie qui nous ferait connaître la structure fondamentale de chacune de ces activités et qui nous permettrait de les comprendre comme totalité organique. Le langage, l'art, le mythe, la religion ne sont pas des créations isolées, fortuites. Un même lien les rattache ensemble. Mais ce lien n'est pas un vinculum functionale. C'est la fonction fondamentale de la langue du mythe, de l'art, de la religion, que nous devons chercher loin derrière leurs innombrables formes et leurs innombrables expressions, et que nous devons en dernière analyse rapporter à une origine commune.

Pour accomplir cette tâche, il est évident que nous ne pouvons négliger aucune source d'information. Nous devons examiner tous les témoignages empiriques disponibles, et utiliser toutes les méthodes d'introspection, d'observation biologique et de recherche historique. Il ne faut pas éliminer ces anciennes méthodes, mais les rapporter à un nouvel horizon intellectuel et donc les regarder sous un autre angle.

Ernst Cassirer L'essai sur l'homme

Folklore

*And when the folk there spy me,
They will all come up to me,
With 'Here is the fiddler of Dooney!'
And dance like a wave of the sea.*

*William Butler Yeats
"The Fiddler of Dooney"*

Introduction

Si nous considérons la dernière strophe de "The Fiddler of Dooney" de Yeats citée ci-dessus, à partir du parallèle qu'il établit entre *folk* et *wave*, nous pourrions en construire un entre *lore* et *sea*. Etymologiquement le "folklore" est défini comme la "science du peuple", "lore" étant la somme des connaissances regroupées et partagées par les membres d'une société donnée. Ces connaissances caractérisent en effet chaque communauté. Telle la vague de l'océan sans laquelle la mer serait privée de son dynamisme et de toute sa force pour n'être plus qu'un simple miroir, certes étendu, offert aux reflets du ciel, le *folk* insuffle sa vie au *lore*, lui donnant à la fois sens et raison d'être.

L'étude du folklore est pertinente pour aborder la méthodologie de l'ethnopoétique tant par sa référence transculturelle que par sa richesse conceptuelle. La plupart des gens comprennent rapidement et apprécient la relativité culturelle du folklore qui permet à ceux qui l'étudient d'éviter dans le travail de terrain certaines conceptions erronées. Le mot "folklore" ouvre sur une multiplicité de perspectives, stimulant chez les informateurs des souvenirs et des questions au sujet de phénomènes complexes de transmission tel le travail de la mémoire, la formation des anecdotes, l'attachement à des rites quotidiens, à des objets investis de valeur affective, à des traditions familiales, etc. Ses éléments varient de communauté en communauté et ils incitent ainsi à la discussion non seulement entre les gens d'une même communauté, mais aussi entre les différentes communautés. Ce genre de discussion permet l'analyse

des habitudes de vie, aussi bien que l'échange transculturel. Pour l'anthropologue et le folkloriste, la réflexion sur les coutumes, les croyances et les traditions, pour ne citer que les trois grands niveaux englobant du folklore, est riche et productive.

Il existe pourtant un préjugé contre le folklore qui s'exprime ainsi : "C'est du folklore ; ça ne mérite pas d'être pris au sérieux." (citation du Petit Larousse). Bien sûr, ce type de jugement non-spécialisé est d'usage courant, mais il représente aussi la base d'une problématique et d'une attitude générale trouvée ailleurs dans certains champs d'étude, tels que la littérature et l'anthropologie. Dans les études littéraires, il existe un préjugé profondément ancré contre le folklore tenu pour une production inférieure. Dans l'anthropologie, le folklore a été traditionnellement perçu comme un objet d'étude secondaire dont le principal intérêt était de mettre en évidence d'autres phénomènes de société considérés comme plus importants. Cette subordination du folklore a d'ailleurs creusé un fossé regrettable entre la littérature et l'anthropologie.

L'ethnopoétique a en partie contribué à rapprocher les bords de ce fossé en réunissant les outils conceptuel et théorique, et l'analyse empirique de ces domaines—le folklore, la critique littéraire et l'anthropologie—ainsi que d'autres champs d'étude. En grande partie empirique dans ses débuts, l'étude du folklore a néanmoins fourni des cadres théoriques qui ont eu un effet durable sur la théorie littéraire, la linguistique et l'anthropologie sociale. Nous examinerons ici les contributions des divers mouvements existants dans le domaine du folklore, notamment ceux constitués autour de Vladimir Propp, de Roman Jakobson, de Claude Lévi-Strauss, d'Alan Dundes, de Richard Bauman et de Dell Hymes.

Le début d'une étude scientifique du folklore

L'étude du folklore apporte une contribution minutieuse à la compréhension de la littérature orale indigène par le travail de terrain ethnographique qu'elle a permis, mais aussi dans les analyses scientifiques qui relèvent de la convergence existant entre la recherche sur le folklore et l'anthropologie sociale. Les procédés créatifs inhérents au folklore ont amené les chercheurs en ce domaine à poser des questions pertinentes et à développer des techniques essentielles à une compréhension des dispositifs poétiques et rhétoriques existant dans l'art verbal. Les contributions majeures ont été des études

théoriques et comparatives mais aussi empiriques et méthodologiques. Un survol historique des développements importants de l'étude du folklore nous permettra une compréhension plus complète de l'étude de la littérature orale.

En 1846, dans une lettre de W. J. Thoms, pseudonyme d'Ambrose Merton, adressée au journal *Athenaeum*, est apparu pour la première fois le mot 'folklore'. La lettre réclamait au journal la publication de notes concernant les superstitions, les coutumes, les ballades et autres matériels folkloriques de la tradition britannique. En 1849, Thoms fonda la section "Notes and Queries" d'*Athenaeum* qui publia des articles folkloriques sur la culture populaire britannique. Ce fut le début d'une approche scientifique du folklore en Europe. A son tour, l'école finnoise s'engagea dans l'étude systématique du folklore. Elle s'efforça notamment d'identifier les lignes générales dans le développement du récit d'un conte. Les chercheurs rassemblèrent un grand nombre de contes et en délimitèrent toutes les variantes possibles pour essayer d'abstraire un conte type originaire. Au lieu de chercher un héritage linguistique des parentés, l'école finnoise présuma qu'il existait un héritage géographico-historique du folklore européen. Cette étude réductionniste fondée sur un *a priori* fut néanmoins une expérience dans l'étude structurale du conte, expérience à laquelle nous devons l'outil taxinomique d'Antii Aarne et Stith Thompson, *L'Index des Motifs* (1913). Cet outil sert toujours de référence courante aux folkloristes aujourd'hui, ainsi que *La morphologie du conte* de Vladimir Propp.

Publié en 1928, ce dernier ouvrage développa une théorie du conte qui établit un rapport entre les structures de phrase et de récit. En tant que 'morphologie', la méthode proppienne analysa les unités de bases (les fonctions, ou segments d'action) qui sont en relation les unes avec les autres aussi bien qu'avec la structure intégrale du récit. Dans l'étude syntagmatique d'un certain nombre de contes russes, Propp décela une seule structure des fonctions comme principe d'organisation de tous les contes étudiés. Propp dénombra trente et une fonctions qui restent constantes malgré la diversité des récits, et sont indépendantes des personnages qui les exécutent. La succession des fonctions est toujours identique, elle donne l'identité du conte. Un seul conte ne comprend jamais toutes les fonctions de la liste proppienne, mais la séquence reste invariable. A partir des fonctions, Propp identifia sept sphères d'actions qui mettent en relation les fonctions avec les rôles joués. Plusieurs fonctions peuvent être exécutées par un seul rôle, ou bien plusieurs rôles peuvent assumer une seule fonction. Cette théorie, qui reflète l'influence

de la linguistique formaliste fut une étude novatrice pour l'analyse fonctionnelle du folklore, pour la narratologie structurale et pour la sémiotique narrative greimassienne.

Roman Jakobson.

Une forte connexion entre l'étude du langage, l'étude de la littérature écrite et celle de la littérature orale folklorique caractérise l'esprit de la linguistique russe. Propp travailla dans cet esprit comme son jeune contemporain, Roman Jakobson. La contribution la plus importante de Jakobson aux études folkloriques réside dans son explication du rôle du parallélisme dans la poésie. C'est Robert Lowth qui, le premier, mit en avant la notion de "parallélisme" dans son étude de la poésie hébraïque, datant de 1753. Dans son article, "Le parallélisme grammatical et ses aspects russes" (Jakobson 1973 : 234-279), Jakobson examine les différentes analyses du parallélisme depuis Lowth dans les littératures orales et applique cette technique d'analyse à l'explication d'une chanson populaire russe. Le fonctionnement du parallélisme dans la poésie a fourni une technique fructueuse pour les études littéraires. Cet outil a eu aussi une influence importante sur les recherches linguistiques, folkloriques et anthropologiques. Dans un examen des principes de l'ethnopoétique, nous verrons de plus près l'importance du travail de Jakobson sur les études de la littérature orale. Il nous suffira ici de définir le parallélisme en nous appuyant sur un extrait du début de son article, "Le parallélisme grammatical et ses aspects russes" :

...nous devons constamment tenir compte de ce fait irrécusable qu'à tous les niveaux de la langue l'essence, en poésie, de la technique artistique réside en des retours réitérés. Lorsque des traits et des séquences phonématiques, lorsque des éléments tout à la fois morphologiques et lexicaux, syntaxiques et sémantiques (au niveau de la phrase), se rencontrent dans des positions qui se correspondent à l'intérieur du vers ou de la strophe, —nécessairement, en face de cet ensemble de faits, nous nous trouvons consciemment ou inconsciemment affrontés aux questions suivantes : les entités qui se correspondent par leurs positions ont-elles entre elles un lien de similarité ? jusqu'à quel point ? de quelle façon ? (Jakobson 1973 : 234)

Le parallélisme fournit donc un schéma de rapports entre les différentes parties du texte et nous permet une approche synchronique dans l'étude des textes folkloriques. Le

développement de cette approche dans la pensée jakobsonienne et dans la méthodologie ethnopoétique sera examiné plus loin.

Il nous reste à examiner la contribution théorique de Jakobson dans son texte "Le folklore, forme spécifique de création", écrit en collaboration avec Petr Bogatyrev et publié pour la première fois en 1929 en langue russe (Jakobson 1973 : 59-72). Dans cet article, Jakobson critique l'influence moderne d'une tendance du dix-neuvième siècle, qu'il appelle le réalisme naïf. Cette influence résulte, nous dit Jakobson, de "la thèse fort répandue des néogrammairiens selon laquelle la langue individuelle est la seule et unique langue réelle" (Jakobson 1973 : 59). Faisant appel à la distinction saussurienne entre langue et parole, Jakobson démontre qu'une analyse valable du folklore ne peut se contenter de l'expression individuelle trouvée dans la parole. Il nous explique que "tel ou tel locuteur peut apporter des modifications personnelles, mais elles restent des entorses individuelles à la *langue* et ne peuvent être interprétées que par rapport à elle." Sur cette base, Jakobson présente "la forme spécifique de création" du folklore :

L'existence d'une œuvre folklorique ne commence qu'après son acceptation par une communauté déterminée, et il n'en existe que ce que la communauté s'est appropriée.

Supposons qu'un membre d'une communauté ait composé une œuvre personnelle. Si cette œuvre orale se révélait, pour une raison ou une autre, inacceptable pour la communauté, si tous les autres membres de la communauté ne se l'appropriaient pas, elle serait vouée à disparaître. Seule, la transcription fortuite d'un compilateur peut la sauver, en la faisant passer du domaine de la poésie orale à celui de la littérature. (Jakobson 1973 : 60)

Cet article expose différentes sortes de manipulations poétiques que les écrivains peuvent effectuer sans que pour cela leur communauté les accepte. Ce potentiel est mis en contraste avec l'expression artistique dans le folklore qui nécessite une appropriation communautaire. Cette compréhension du rôle de la société dans la création des formes folkloriques offre des objectifs et des visées mieux adaptés à l'étude du folklore. Cette clarté permet de rechercher les codes et les signes, les structures et les formes appropriés et perpétués au sein d'une communauté à travers la voix des individus habilités en quelque sorte par la communauté elle-même.

En comparant les différentes sortes de relation existant entre la poésie orale et la littérature, mais aussi dans leur traitement analytique, Jakobson conclut :

On s'aperçoit déjà qu'il existe des lois générales de structure que ne transgressent pas les langues ; il se révèle que la diversité des structures phonologiques et morphologiques est réduite et peut se ramener à un nombre relativement faible de types fondamentaux. Ceci découle du fait que la diversité des formes de création collective est limitée. (Jakobson 1973 : 70)

Jakobson remarque ici que ces lois générales de la langue, guides d'expression verbale dans la parole individuelle, sont plus restreintes et plus uniformes dans une expression de la création collective que de la création individuelle. Cette distinction entre les formes du folklore et de la littérature sert de point de départ à un examen des différentes formes d'expression poétique du folklore. Une analyse poétique des formes implique une étude synchronique, issue de l'innovation de Propp qui examine le phénomène, ou les phénomènes du folklore en eux-mêmes au lieu d'examiner les rapports historiques, ou diachroniques, de son existence comme évolution. Les lois générales de structures que recherche Jakobson fournissent des modèles et des catégories nécessaires pour définir et décrire, d'une manière scientifique les formes folkloriques. Jakobson propose des objectifs clairs pour une étude scientifique du folklore :

La tâche la plus urgente de la science synchronique du folklore est de caractériser le système des formes artistiques constituant le répertoire actuel d'une communauté définie—village, district, unité ethnique. Ce faisant, il faut tenir compte, entre autres choses, du rapport réciproque des formes à l'intérieur du système, de leur hiérarchie, de la distinction entre les formes productives et celles qui ont perdu leur capacité productive. Par le répertoire folklorique se distinguent non seulement des groupes ethnographiques et géographiques, mais aussi des groupes qui se caractérisent par le sexe (folklore masculin et féminin), l'âge (enfants, jeunesse, vieillards), la profession (bergers, pêcheurs, soldats, brigands, etc.) (Jakobson 1973 : 70)

Ces objectifs recentrent l'étude du folklore sur le répertoire, les règles communautaires et les rôles sociaux, éléments centraux de l'ethnographie en général, et de l'ethnographie de la communication en particulier. Nous les examinerons dans un autre chapitre. Cet article novateur propose une approche systématique, ou plutôt structuraliste, du folklore. Cette approche se développera de différentes façons dans l'anthropologie de Lévi-Strauss, et dans la sociolinguistique américaine.

L'anthropologie structurale.

La méthode structuraliste appliquée et développée par Claude Lévi-Strauss en anthropologie se trouve bien définie et illustrée dans le fameux recueil, *Anthropologie structurale*. Mon but ici n'est pas d'analyser la contribution de Lévi-Strauss aux études structuralistes (encore moins à l'anthropologie), ni la complexité de l'ouvrage susnommé, mais d'examiner la contribution particulière de l'anthropologie lévi-straussienne en regard des études du folklore. Nous allons rappeler, plus précisément, son approche des questions concernant le rapport entre la langue et la société et ses idées sur l'interdisciplinarité des sciences humaines. Nous verrons ainsi l'influence de Jakobson sur la mythographie lévi-straussienne. Par la suite, nous examinerons sa notion de "structure sociale", qui détermina la direction prise par l'anthropologie sociale en France, mais fut aussi utilisée dans l'étude des cultures amérindiennes.

Comme le précise le titre de l'ouvrage, l'approche structuraliste de Lévi-Strauss s'applique au domaine de l'anthropologie, l'analyste reconnaissant qu'il analyse les cultures humaines sans être linguiste. Néanmoins, le nom de celui-ci peut être associé aux études du langage à deux titres. Premièrement, il a toujours fait valoir le rôle essentiel de la langue dans une culture. Il a examiné des parallèles empiriques et structuraux entre ces deux phénomènes humains et il fut parmi les premiers structuralistes à s'intéresser de près à la relation potentielle existant entre les études anthropologiques et linguistiques. En second lieu, l'anthropologie structuraliste a été, en grande partie, inspirée par les méthodes linguistiques structuralistes.¹

Lévi-Strauss termine sa présentation en expliquant que "la principale bénéficiaire de nos découvertes éventuelles" en est une meilleure connaissance de l'esprit humain où il lie le développement des deux phénomènes. Cette proposition fait appel aux études psychologiques et implique une approche interdisciplinaire. L'article en question s'intéresse également au "niveau où nous devons nous placer pour chercher les corrélations entre les deux ordres [l'anthropologie et la linguistique] ; et celui des

¹ En 1952, Lévi-Strauss formula les résultats de la *Conference of Anthropologists and Linguists* à l'*University of Indiana*. Cette présentation du point de vue anthropologique, fut complétée par deux autres, présentant le point de vue linguistique, l'une de Roman Jakobson; l'autre de C.F. Voeglin. Les trois présentations furent publiées dans l'*International Journal of American Linguistics* (Avril 1953). L'article de Lévi-Strauss sera traduit et réédité comme chapitre IV de l'*Anthropologie Structurale*. Au sujet de la relation existante entre la langue et la culture, Lévi-Strauss conclut : "Pour définir convenablement les relations entre langage et culture, il faut, me semble-t-il, exclure d'emblée deux hypothèses. L'une selon laquelle il ne pourrait y avoir aucune relation entre les deux ordres ; et l'hypothèse inverse d'une corrélation totale à tous niveaux". (Lévi-Strauss 1958 : 96-97)

objets mêmes entre lesquels nous pouvons établir ces corrélations." Avec des exemples précis, Lévi-Strauss démontre la complexité, mais aussi la possibilité de trouver des corrélations entre des systèmes éloignés et met en avant l'hypothèse qu'une telle possibilité existe aussi entre les systèmes linguistiques et anthropologiques. (Lévi-Strauss 1958 : 92)

Dans "La Notion de structure en ethnologie", nous trouvons un nouvel appel à l'interdisciplinarité structuraliste :

... chaque type d'études structurales prétend à l'autonomie, à l'indépendance par rapport à tous les autres et aussi par rapport à l'investigation des mêmes faits, mais fondée sur d'autres méthodes. Pourtant, nos recherches n'ont qu'un intérêt, qui est de construire des modèles dont les propriétés formelles sont, du point de vue de la comparaison et de l'explication, réductibles aux propriétés d'autres modèles relevant eux-mêmes de niveaux stratégiques différents. Ainsi pouvons-nous espérer abattre les cloisons entre les disciplines voisines et promouvoir entre elles une véritable collaboration. (Lévi-Strauss 1958 : 339)

Dans ce texte, Lévi-Strauss illustre d'ailleurs l'application de modèles mécaniques et de modèles statistiques à l'analyse structuraliste en comparant certaines recherches en histoire, en sociologie, en ethnographie et en ethnologie. Cette tentative de structuralisme interdisciplinaire fait preuve d'une grande maîtrise des données empiriques et des stratégies de modèles permettant des références croisées entre disciplines, mais il n'est pas question d'anthropologie linguistique ou de programme interdisciplinaire dans les deux textes précités. La contribution de Lévi-Strauss aux sciences du langage s'arrête là.

En revanche, il aura apporté son tribut à la linguistique en faisant reconnaître la grandeur scientifique de cette discipline et en s'inspirant de ses méthodes structurales. C'est dans le texte "L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie" qu'il évoque plus précisément les possibilités qu'aurait la linguistique, en tant que discipline scientifique, d'établir des relations nécessaires. Lévi-Strauss y examine la contribution de Troubetzkoy et de Jakobson dans la phonologie qui "vise à la découverte des lois générales." (Lévi-Strauss 1958 : 46) Il commente le programme de la phonologie, articulé par Troubetzkoy en 1933, comme l'étude linguistique de l'infrastructure inconsciente, et il explique que les relations qui composent ce système en recèlent la structure. Nous reviendrons sur l'importance de l'inconscient dans les études linguistiques et culturelles lorsque nous en viendrons à l'ethnolinguistique de Boas, novateur de l'emploi de cette notion dans ces domaines. Passons maintenant à la

méthodologie de la phonologie adoptée par l'anthropologie sociale, en revenant au texte "La notion de structure en ethnologie".

Dans son domaine, Lévi-Strauss fournira une analyse de la structure sociale qui permettra une étude systématique de phénomènes socioculturels tels que le mythe, la parenté et le rite, entre autres. En appliquant et en développant la notion de structure qualitative, il décela en effet des phénomènes et leurs relations d'une manière tout à fait novatrice. Dans son article, c'est une méthode de création de modèles pour une étude structurale qu'il propose :

Nous pensons en effet que pour mériter le nom de structure, des modèles doivent exclusivement satisfaire à quatre conditions.

En premier lieu, une structure offre un caractère de système. Elle consiste en éléments tels qu'une modification quelconque de l'un d'eux entraîne une modification de tous les autres.

En second lieu, tout modèle appartient à un groupe de transformations dont chacune correspond à un modèle de même famille, si bien que l'ensemble de ces transformations constitue un groupe de modèles.

Troisièmement, les propriétés indiquées ci-dessus permettent de prévoir de quelle façon réagira le modèle, en cas de modification d'un de ses éléments.

Enfin, le modèle doit être construit de telle façon que son fonctionnement puisse rendre compte de tous les faits observés. (Lévi-Strauss 1958 : 332)

Nous retrouvons ci-dessus les notions d'éléments, de système et de structure qui font écho à la phonologie structurale et à l'analyse du folklore chez Jakobson. Nous revenons ainsi aux seuils de l'étude du folklore telle qu'elle était inaugurée par Jakobson, seuils repris dans le domaine de l'anthropologie par Lévi-Strauss. Nous prendrons comme exemple d'étude le texte "Structure et dialectique", dans lequel il explique que "la méthode qu'[il suit] se ramène à une extension, à un autre domaine, de celle de la linguistique structurale à laquelle est associé le nom de Jakobson." (Lévi-Strauss 1958 : 267)

Non seulement Lévi-Strauss aura développé et perfectionné la méthode structuraliste en anthropologie, mais, et c'est aussi ce qui fait son intérêt ici, il aura également contribué pour une large part à la connaissance des littératures orales amérindiennes. Dans le texte en question, il examine plusieurs versions d'un des mythes des Indiens pawnees des Plaines de l'Amérique du Nord. Il travailla sur la base de traductions faites par G.A. Dorsey dans sa publication de 1906, *The Pawnee: Mythology, part I*. Lévi-Strauss souhaitait démontrer que la relation entre mythe et rite n'était pas une homologie et qu'il fallait "concevoir leur relation sur le plan d'une

dialectique, accessible seulement à la condition de les avoir, au préalable, réduits l'un et l'autre à leurs éléments structuraux" (Lévi-Strauss 1958 : 267). Il remarqua une série d'oppositions autour de laquelle le récit était construit, fournissant d'autres détails qui ne se trouvaient pas dans son résumé initial. Face aux limites d'une analyse structurale du contenu du mythe, il chercha à élargir sa connaissance en comparant ces éléments au rite pawnee correspondant. Insatisfait du résultat, Lévi-Strauss se tourna vers une analyse des rites d'autres tribus reliées culturellement, géographiquement et historiquement aux Pawnees. Comparant les éléments du mythe en question avec des éléments d'un rite du passage à l'âge adulte chez les Blackfeet et chez d'autres peuples voisins, Lévi-Strauss constate : "Nous retrouvons donc toutes les oppositions déjà analysées sur le plan du mythe, avec inversion des valeurs attribuées à chaque couple" (Lévi-Strauss 1958 : 271).

Lévi-Strauss démontre dans cette analyse un rapport de corrélation et d'opposition entre un mythe pawnee et un rite d'une tribu étrangère. Il développe un rapport entre ce même mythe et un rite encore plus complexe et plus lointain du sens apparent du mythe en question. Au vu du résultat de ses analyses, Lévi-Strauss concluait :

Avec Meillet et Troubetzkoy, Jakobson a d'ailleurs prouvé, à plusieurs reprises, que les phénomènes d'influences réciproques, entre aires linguistiques géographiquement voisines, ne peuvent rester étrangers à l'analyse structurale ; c'est la théorie célèbre des affinités linguistiques. J'ai essayé d'apporter à celle-ci une modeste contribution, appliquée à un autre domaine, en soulignant que l'affinité ne consiste pas seulement dans la diffusion, en dehors de leur aire d'origine, de certaines propriétés structurales ou dans la répulsion qui s'oppose à leur propagation : l'affinité peut aussi procéder par antithèse, et engendrer des structures qui offrent le caractère de réponses, de remèdes, d'excuses ou même de remords. En mythologie comme en linguistique, l'analyse formelle pose immédiatement la question : *sens*. (Lévi-Strauss 1958 : 275)

Cette évocation d'une analyse mythographique menée par Lévi-Strauss n'a pas pour ambition de mener à l'étude de l'analyse elle-même, ou de l'implication de ses conclusions, ce qui imposerait une étude approfondie du texte et des méthodes de l'anthropologie structurale. Mon objectif est uniquement de montrer le riche potentiel analytique de l'anthropologie structurale comme complément de la méthodologie principalement adoptée dans cette thèse. J'espère également avoir posé les bases nécessaires pour dégager les sources issues de Jakobson, communes à la mythographie de Lévi-Strauss et à l'ethnopoétique de Hymes. Nous allons voir maintenant comment

les travaux de Hymes et d'autres folkloristes américains prirent une toute autre forme que celle de ceux de Lévi-Strauss, mais restent opérationnels dans un mode structuraliste.

La théorie du folklore en Amérique du Nord.

L'étude du folklore aux Etats-Unis fut longtemps liée aux études de la littérature amérindienne. Les traditions européennes—les fables d'Esopé, la mythologie grecque et hébraïque, etc.—ont été le sujet d'innombrables études tant pour leurs origines que pour les modifications qu'elles subirent dans la littérature américaine. Mais la découverte du Nouveau Monde, et surtout son occupation, changèrent les points de vue ainsi que les pratiques des traditions orales d'une façon autrement radicale. Cette découverte a d'ailleurs influencé et inspiré les chercheurs de différentes manières. Alors que Lévi-Strauss fera appel à des catégories et à des phénomènes universels pour la description des cultures—tel que le rôle de l'inconscient, de la cuisine et de la parenté—les chercheurs américains développeront une approche pragmatique mettant davantage l'accent sur les différences entre les cultures et sur les faits empiriques.

Cela s'explique en partie par la confrontation d'une altérité radicale qui poussa les Euro-américains à adapter non-seulement leurs comportements et leurs institutions, mais aussi leur vision du monde et de l'humanité, leurs modèles et leurs catégories de réflexion. Cette adaptation s'est manifestée dans les échanges culturels entrepris et dans l'interprétation de ces échanges ; elle est manifeste dans les phénomènes du folklore américain tout comme dans les méthodes américaines employées pour les analyser.

L'Américain blanc s'est déraciné géographiquement, mais aussi culturellement et linguistiquement, de l'Europe, et a été confronté à un contexte multiculturel inattendu et bouleversant. Un grand nombre d'individus et d'institutions ont réagi par une nouvelle forme de racisme s'exprimant par un refus d'accepter leurs différences fondamentales face à une altérité bien trop exotique et menaçante. Le partage culturel présente des systèmes complexes et variables selon les communautés. L'échange culturel entre les Amérindiens et les Euro-américains est une toute autre histoire que celle des relations entre Américains africains et Euro-américains. L'étude formelle du folklore américain—de sa spécificité et de son fonctionnement—se trouve intimement

liée aux études portant sur les traditions orales amérindiennes. Pourtant, le contact entre les individus blancs et indiens fut bien plus limité que celui entre Américains africains et Euro-américains. Les peuples indiens continuèrent de vivre, pour la plupart, indépendamment des communautés blanches, offrant peu d'opportunités d'échanges linguistiques et culturels. Une tradition d'ethnographie s'est développée à partir de ce mince contact entre les Euro-américains et les Amérindiens. On trouve d'abord, dans l'histoire de l'ethnographie américaine, quelques tentatives de réappropriation artistique des phénomènes culturels, distinctes d'une ethnographie en tant que telle, et nous commencerons par celles-ci.

L'art verbal des Amérindiens fut reconnu et décrit dès le dix-huitième siècle, mais le dix-neuvième siècle fut témoin de son influence directe sur la littérature des Blancs, avec notamment un texte qui fait date, "The Song of Hiawatha" de Henry Wadsworth Longfellow, professeur à l'université de Harvard. Ce classique de la culture américaine démontre, en fait, la distance culturelle existant entre "partage" culturel et abstraction de la forme poétique d'une source originale pour en exploiter le contenu. Longfellow s'inspira en effet, non pas des récits des Ojibwas, mais de leur interprétation, fournie par Henry Rowe Schoolcraft dans la première moitié du dix-neuvième siècle. C'est donc l'ethnographe Schoolcraft qui fut en contact direct avec les poètes amérindiens et qui, interprétant les textes transcrits, jeta les bases d'une réappropriation. Bien que ces interprétations aient été faites sur le moule des formes poétiques anglo-saxonnes alors populaires et que leurs symboles aient été reformulés pour satisfaire au système référentiel européen, certains éléments de ces textes furent transmis par leur interprète, et l'art verbal amérindien fut reconnu d'une manière officielle, c'est-à-dire qu'il fut documenté et commenté. Ces initiatives dans l'interprétation de la poésie amérindienne furent suivies par des analyses musicologiques telles que celles de Frances Densmore dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Les tableaux de George Catlin et les photographies d'Edward Curtis offrent par ailleurs des exemples similaires de réappropriation.

Des traces d'interactions culturelles entre les Euro-américains et les Amérindiens se trouvent dans d'autres types d'études ethnographiques : mémoires de témoins directs comme Davy Crockett, William Bent, Frank Hamilton Cushing, et bien d'autres, qui vécurent "en indiens".² Le genre d'ethnographie qui reçut, cependant, le

² Il existe aussi un genre qui s'appelle le "récit de captivité", des individus comme Mary Rowlandson qui furent prisonniers des Indiens et qui décrivirent leurs expériences une fois libérés. Rowlandson fut

plus d'attention critique est l'autobiographie indienne. La transcription de mémoires d'individus de l'Amérique indigène prit différentes formes selon les circonstances et les techniques employées. *For Those Who Came After* de Arnold Krupat fournit une bonne analyse de discours indiens personnels, en tant que discours transcrits et interprétés par des Blancs.³ Le genre même de l'autobiographie indienne exige en fait un tout autre type d'étude, bien mis en œuvre par Krupat et par d'autres chercheurs américains. L'autobiographie indienne offre une nouvelle base pour la méthode ethnographique en ce qu'elle implique un échange dialogique entre des Amérindiens et des Blancs.

L'autobiographie indienne, véhicule de la parole des vaincus, satisfait essentiellement la curiosité des Blancs—l'échange doit cependant être examiné tout autant pour le vécu qu'il transmet que pour sa valeur littéraire et historique. Quels sont les mobiles réels, les moyens de transmission et le contexte de ces "événements de parole" ? Il s'agit d'un échange qui fournit des "vestiges culturels", comme toute ethnographie, mais cette entreprise représente l'interaction d'au moins deux cultures qui vivent l'une à côté de l'autre et qui partagent, à partir d'une certaine date, une même histoire, bien que celle-ci soit antagoniste. Ce n'est pas de l'ethnographie à vocation ethnographique ; c'est une tentative de communication vécue entre deux individus au moins, étrangers l'un à l'autre. Il n'est donc pas étonnant que lorsque le chercheur américain cherche à comprendre la dynamique des cultures et des langues amérindiennes, il s'attache aux faits empiriques et dynamiques.

L'intérêt accordé aux cultures, aux langues et aux littératures amérindiennes a continué à se développer d'une manière académique avec l'arrivée de Franz Boas en Amérique du Nord. Nous séparerons ce mouvement, très important dans les études du folklore, de notre examen de la théorie du folklore pour des raisons toutes simples de gestion de l'information : Boas et ses étudiants ont été les initiateurs d'une école ethnolinguistique dont nous traiterons plus loin. Nous nous contenterons ici de dire que l'ethnographie de Boas et de ses disciples présente une énorme collecte d'informations, dont la valeur n'a toujours pas été mesurée. Nous y trouvons de nombreux exemples de contes, de mythes, de légendes, de musiques, de chansons, de recettes de cuisine,

capturée par des guerriers indiens pendant la guerre entre la nation de "King Philip" et les colons, à la fin du dix-septième siècle. Le récit par Rowlandson de son expérience au sein de cette tribu algonquienne fut notamment une source d'inspiration pour *The Last of the Mohicans* de James Fenimore Cooper et pour *Sanctuary* de William Faulkner, ce qui montre la grande influence de tels témoignages.

³ Parmi les plus célèbres autobiographies indiennes nous avons *Black Hawk*, récits d'un chef guerrier sauk, interprétés par son camarade, LeClair, et transcrits par J.B. Patterson ; *Geronimo's Story of His Life*,

d'anecdotes du quotidien, d'historiques, de descriptions culturelles, etc., dictés et parfois transcrits par des indigènes devenus les collègues des ethnolinguistes. Ce matériel folklorique en langues indigènes fut compilé jusqu'à la fin de la première moitié du vingtième siècle lorsque l'accélération de l'américanisation du pays fit disparaître les langues amérindiennes. Les expériences de travail de terrain et les données empiriques de Boas et de ses étudiants favorisèrent le développement de l'ethnolinguistique et plus tard de l'ethnopoétique.

Passons maintenant aux récents développements américains concernant les études du folklore. Deux mots peuvent expliquer l'approche théorique actuelle du folklore aux Etats-Unis : linguistique et pragmatisme. Nous avons parcouru certaines traditions sociales dans un contexte multiculturel qui caractérise les sociétés américaines ; ces traditions ont également ouvert la voie à des échanges folkloriques entre individus. Tout cela a engendré une sensibilité vis-à-vis des dynamiques sociales en tant que force d'expression dans les études américaines. L'influence de la linguistique s'est exercée sous l'effet de l'ethnolinguistique et d'une tradition de l'étude du langage dans l'anthropologie américaine. S'y ajoute le pragmatisme, philosophie fondée par William James et développée par John Dewey. Il s'agit d'une sorte d'"anti-intellectualisme", certes (Fichou 1987 : 25), mais d'un "anti-intellectualisme scientifique" qui se refuse à recourir aux universaux pour comprendre les phénomènes du monde et qui cherche à analyser les données empiriques selon leurs propriétés et leurs fonctions intrinsèques. Quand on examine les différentes tendances américaines dans l'étude du folklore, il en ressort un fil commun qui serait une focalisation, non seulement sur le texte et son contenu, mais sur l'événement communicatif. Cette focalisation s'est développée et définie souvent en relation avec les autres disciplines—la linguistique, l'anthropologie, et la sociologie—aux côtés desquelles les folkloristes travaillaient. Mais aujourd'hui le folklore est devenu une discipline à part entière, proposant des techniques et des théories originales en vue d'atteindre ses objectifs propres.

Le folkloriste aux Etats-Unis considère que la fonction sociale du folklore est le trait principal de ce phénomène. L'influence de Jakobson, en ce qui concerne la compréhension du folklore comme création collective, mais aussi comme sensibilité aux

réécits du fameux guerrier apache, interprétés par Asa Daklugie et transcrits par Melvil Barrett ; et *Black Elk Speaks*, récits d'un shaman sioux, interprétés par Ben Black Elk et transcrits par John G. Nierdhart.

dynamiques de la parole, a été mise en application très rigoureusement dans la théorie américaine du folklore. Mais les développements les plus importants qui permirent à cette étude de devenir systématique et théorique, résident dans la formulation des concepts de "genre" et de "performance" (Hymes 1974 : 128).

Dans ce bref historique de l'ethnographie américaine, nous avons déjà fait appel à la notion de "genre". Cette notion fournit un système de classification permettant des analyses descriptives et comparatives. Elle facilite la compréhension de caractéristiques distinctives des diverses expressions verbales folkloriques. Les genres les plus connus sont les proverbes, les mythes, les contes, les légendes et les chansons, mais aussi les blagues, les aphorismes, les comptines, les slogans, les graffitis, les prières, etc. Mais la théorie du folklore propose d'autres genres qui permettent aux chercheurs de mieux s'adapter aux différentes formes et fonctions d'expression populaire découvertes sur le terrain. De manière générale, le folkloriste américain cherche à identifier les genres de parole lorsque la parole lie—de la façon la plus systématique—langue et société. Les genres de parole remplacent donc les genres du folklore lorsque le folklore est conçu, non pas comme un produit social, mais comme un acte social identifié à la parole. C'est cette approche qui explique que les développements de l'étude du folklore trouvent des parallèles dans la sociolinguistique.

La deuxième notion essentielle à une compréhension de l'approche américaine du folklore est la notion de "performance". Suivant Jakobson, les chercheurs américains ont compris et appliqué la notion d'art verbal en tant que phénomène dynamique plutôt que statique. Mais pour certains chercheurs, comme Richard Bauman, cette notion est aussi contraignante car elle réduit le phénomène folklorique à sa manifestation strictement textuelle. Bauman propose la notion de "performance verbale artistique" pour faire reconnaître le folklore en tant qu'activité et non en tant que chose. (Parades et Bauman 1972 : 39) C'est ainsi qu'il définit la performance verbale artistique :

...language usage which takes on special significance above and beyond its referential, informational dimension through the systematic elaboration of any component of verbal behavior in such a way that this component calls attention to itself and is perceived as uncommon or special in a particular context. It may validly be argued that all speech has an esthetic dimension, but it is the point at which awareness of the esthetic dimension is achieved, at which the esthetic is invoked and the speech is intended or recognized as special, which holds the key to artistic verbal performance and responses thereto. (Parades et Bauman 1972 : 39)

Bauman mentionne, dans une note de ce passage, l'influence de Bohuslav Havránek et de l'école linguistique de Prague sur ses idées. Il est important de comprendre que cette théorie propose une démarche systématique dans l'étude du folklore, démarche très semblable à la linguistique structurale puisqu'elle propose une élaboration de la performance verbale artistique par l'explication de ses unités et de son fonctionnement. Ce serait pourtant une erreur de croire qu'il y est question de morphèmes, de grammaire et de syntaxe. La découverte des unités et des fonctionnements exige une investigation empirique auprès d'un groupe folklorique, ou d'un "groupe d'identité partagée" (Parades et Bauman 1972 : 32) pour cerner la base sociale et linguistique des phénomènes folkloriques. Un groupe folklorique se distingue par des facteurs de vie en commun tel que la communauté (les membres d'un village), l'activité (des routiers, des potiers), ou une activité récréative (des joueurs de pétanque, des joueurs de bridge). Les individus d'un groupe folklorique partagent un langage et les influences d'une même tradition. Il s'agit des actes, des comportements, des gestes, des codes, des symboles, des règles sociales, etc., qui ont une signification partagée au sein d'un même groupe. Avec ces éléments et ces structures, le folkloriste s'aperçoit que le folklore est une dynamique sociale créative et qu'il ne peut pas être réduit à sa transcription purement linguistique. Peu à peu, une théorie de la performance se constitue dans l'étude du folklore, au niveau de l'élaboration de sa notion de performance. Cette théorie sera étudiée dans la dernière section de notre partie méthodologique.

La singularité des études du folklore aux Etats-Unis est en partie due à un travail de recherche qui a évolué largement en fonction des données empiriques, exigeant régulièrement que soient prises en compte de nouvelles catégories et donc une flexibilité de méthode. Pour citer un exemple, Alan Dundes, dans son article, "Folk Ideas as Units of Worldview", invente le concept des *idées populaires*, faute d'une autre catégorie pour classer des données empiriques regroupées selon une idée force, consciente ou inconsciente, partagée par les membres d'un *groupe populaire*. Les *idées populaires* ne représentent pas, selon Dundes, un genre unique, mais constituent des éléments d'une variété de genres. Dans cette catégorie, Dundes range "the various underlying assumptions held by members of a given culture." (Parades et Bauman 1972 : 96) Ce folkloriste illustre le phénomène des *idées populaires* par cette idée, répandue dans la société américaine, que le bien n'a pas de limite et que tout est possible sans restriction. Une liste de proverbes, d'aphorismes et de vœux est fournie : "The sky's the limit"; "Where there's a will, there's a way"; "Records were made to be

broken." Un jeu d'enfant, des publicités populaires et un système de hiérarchie professionnelle sont également décrits pour illustrer cette idée culturelle. Dundes utilise donc, comme base d'étude, de nombreux exemples empruntés aux différents genres du folklore. Son analyse l'aide à définir la notion d'*idée populaire*, la méthode à employer et les implications de la généralisation de cette idée. Il considère la conscience et l'inconscience de la culture et le risque d'interférence des stéréotypes. Dans sa conclusion, il revient sur "la notion de discipline du folklore" :

If folklorists are interested in collecting and preserving the heirlooms of the past so as to produce a permanent, antiquarian "museum of the mind," then they need not concern themselves with the possibility of studying folk ideas. However, if folklorists view folklore as raw material for the study of human thought, then they might wish to seriously consider adopting this concept or an improved analogous one. (Parades et Bauman 1972 : 103)

A travers son exemple du principe de "bien illimité" dans la société américaine, nous voyons que cette approche du folklore peut offrir, en effet, un double avantage. L'étude systématique du folklore peut expliquer certains phénomènes socio-politiques, économiques et psychologiques, des sociétés. Mais, à l'inverse, certaines études sociologiques, politiques, économiques, et psychologiques peuvent être interprétées comme études du folklore quand elles prennent comme point de départ l'identité partagée d'un groupe.

La linguistique a pris une grande importance dans l'anthropologie américaine avec les travaux de Boas et de Chomsky, ce qui fait aussi la singularité de l'approche américaine du folklore. Les études de folklore aux Etats-Unis se préoccupent largement des dynamiques de la langue et de la communication. Dell Hymes, qui est aussi un novateur en études folkloriques a bien expliqué l'importance de la compréhension de la parole pour une compréhension de la place de la langue et de l'expression folklorique dans les vies et cultures humaines :

Speaking is itself a form of cultural behavior, and language, like any other part of culture, partly shapes the whole; and its expression of the rest of culture is partial, selective. That selective relation, indeed, is what should be interesting to us. Why do some features of a community's life come to be named —overtly expressible in discourse— while others do not? Why do communities differ in the extent to which language, or a language, serves this function of a "metalanguage" to the rest? (Hymes 1974 : 127)

Voici quelques lignes directrices d'une étude qui cherche à comprendre la relation de l'art verbal à la société en examinant la langue—les *lois générales de structure*, comme Jakobson les expose et comme elles se trouveront développées plus tard par les sociolinguistes américains—, la parole, la voix personnelle et le discours humain.

Conclusion.

Dans ce chapitre nous avons tracé les grandes lignes menant à l'étude scientifique du folklore. Les courants examinés ci-dessus ont quelques points essentiels en commun, notamment l'analyse des divers aspects du folklore et un mode d'analyse structuraliste. À partir du travail de Jakobson, les folkloristes américains ont tous adopté un concept élargi de la notion de "culture", et une approche humaniste des questions portant sur le fonctionnement des sociétés. Dans sa discussion sur l'ethnocentrisme, *Race et histoire*, Lévi-Strauss prévient du danger des prénotions établies comme outil d'analyse de cultures inconnues :

Les grandes déclarations des droits de l'homme ont, elles aussi, cette force et cette faiblesse d'énoncer un idéal trop souvent oublié du fait que l'homme ne réalise pas sa nature dans une humanité abstraite, mais dans des cultures traditionnelles où les changements les plus révolutionnaires laissent subsister des pans entiers et s'expliquent eux-mêmes en fonction d'une situation strictement définie dans le temps et dans l'espace. (Lévi-Strauss 1952 : 23)

Il est bien trop facile de discuter des communautés lointaines et de leurs cultures exotiques lorsque nous ne sommes pas obligés de considérer la subjectivité historique des individus sans lesquels ces sociétés n'existeraient pas. Mais à partir du moment où nous reconnaissons l'historicité des phénomènes culturels, nous sommes obligés d'examiner les relations humaines dans un contexte diachronique bien précis. Lorsqu'il s'agit d'expression verbale, Jakobson et tous ceux qui ont suivi, d'une façon ou d'une autre, la voie tracée par lui ont cherché à respecter un certain humanisme existentiel, à différencier de l'ethnocentrisme occidental, dans l'étude de la culture.

L'Ethnolinguistique

Thus it appears that from practical, as well as from theoretical, points of view, the study of language must be considered as one of the most important branches of ethnological study, because, on the one hand, a thorough insight into ethnology can not be gained without practical knowledge of language, and, on the other hand, the fundamental concepts illustrated by human languages are not distinct in kind from ethnological phenomena; and because, further more, the peculiar characteristics of languages are clearly reflected in the views and customs of the peoples of the world.

Franz Boas
Handbook of American Indian Languages

Présentation rapide.

La tradition linguistique dans les études anthropologiques aux Etats-Unis remonte au dix-neuvième siècle. Cette tradition s'est concrétisée dans le *Handbook of American Indians* édité par Hodge (1907), dans lequel se trouve un système de classification des langues amérindiennes formulé par John Wesley Powell. Cette classification fut établie selon l'identification de l'origine des langues des Indiens de l'Amérique du Nord et fournit "the implicit image of a world made up of stable, language-bounded, one language cultural units" (Hymes 1983 : 136). Elle offrit un cadre de référence méthodologique et un modèle de recherche en plus d'une référence dans les études des langues et cultures amérindiennes. En fait, plus que pour le folklore, l'étude des cultures amérindiennes fut la base du développement des études linguistiques aux Etats-Unis.

Franz Boas : le père de l'anthropologie moderne.

Presque un siècle passa entre les premières transcriptions de narrations amérindiennes réalisées par Franz Boas et la publication de *In Vain I Tried to Tell You*,

premières analyses poétiques intégrales de textes de l'Amérique indigène. L'innovation de l'ethnopoétique hymesienne marque un moment révolutionnaire dans l'étude de la littérature indigène et particulièrement dans celle de la littérature de la côte nord-ouest de l'Amérique. Cependant, c'est Franz Boas qui ouvrit la voie à l'approche scientifique des langues et des cultures en établissant des critères de méthodologie et des buts empiriques. Ces objectifs de recherche l'amènèrent, avec ses étudiants, à créer une base de données linguistiques, culturelles et folkloriques, et à mener des analyses approfondies à partir desquelles nous pouvons actuellement travailler. Quelle est la place de Franz Boas dans la connaissance de la littérature amérindienne telle que nous la découvrons aujourd'hui ? Quels sont les grands axes de cette recherche ethnologique et linguistique qui permettent à de plus en plus de critiques littéraires de fournir des explications et des analyses esthétiques sur des récits obscurs pour les occidentaux bien qu'ils soient très riches de par leur style et leur signification ? Un bref aperçu des différentes pistes de travail de Franz Boas nous aidera à mieux situer la méthodologie ethnopoétique et ses questions théoriques dans le domaine des études littéraires.

Le nom de Franz Boas évoque, en premier lieu, celui de l'initiateur d'un mouvement scientifique de la recherche anthropologique culturelle et linguistique. Sans lui, la connaissance occidentale des littératures amérindiennes serait dépourvue d'authenticité et de bases méthodologiques solides. Ceci est vrai sur le plan matériel des textes qui existent, mais aussi sur le plan méthodologique et théorique en ce qui concerne les analyses basées sur les transcriptions et sur les écrits du maître. Pour comprendre l'ampleur de sa contribution à cette recherche, il faut préciser les points clés du travail pratique et théorique de Boas. Une bonne synthèse de ses principales productions et de l'importance de ses recherches jusqu'en 1959 est donnée dans "The Anthropology of Franz Boas", un article rédigé par Melville Jacobs. L'étude du folklore et de la littérature amérindienne a énormément évolué depuis 1959 mais cet article fournit une bonne analyse de la production et de l'influence de Franz Boas au sein de ce mouvement à l'époque de Jacobs. Arnold Krupat a, pour sa part, consacré à Franz Boas un chapitre complet de son *Ethnocriticism*, publié en 1992. Il y tente d'évaluer la contribution du chercheur par rapport aux dernières méthodes d'analyse de la littérature amérindienne. Krupat conclut que "The exact nature of Boas's achievement yet remains to be specified." (Krupat 1992 : 83) A la fin du chapitre, Krupat encourage l'inclusion de Boas dans le projet de l'anthropologie scientifique actuelle.

Pour des raisons de simplification, nous distinguerons deux parties de son travail : ses travaux pratiques—travail de terrain, enseignement ; et ses travaux théoriques—méthodologie et théorie. Bien sûr, ces travaux influèrent les uns sur les autres de telle manière que je serai obligée de conclure sur une synthèse identifiant les contributions les plus imposantes de cet anthropologue.

Un regard sur sa bibliographie indique la grandeur quantitative de sa production. Boas commença son travail de transcription en 1883-84 chez les Eskimos du Canada. En 1888, il édita des mythes des Tlingit et des mythes d'autres peuples de l'Amérique du nord-ouest. Le volume *Chinook Texts*, publié en 1894, représente la première production systématique d'une littérature amérindienne, incluant des textes de mythes et des textes ethnographiques en langue originale ainsi qu'un système phonétique et des traductions en anglais. *Kathlamet Texts* (1901), *Tsimshian Texts* (1902) et *Kwakiutl Texts* (1905, 1906) furent suivis de sept autres volumes de mythes et de contes provenant des peuples de la côte nord-ouest de l'Amérique et d'un volume de mythes laguna et zuni. Les volumes *Chinook Texts* et *Tsimshian Texts* contiennent les narrations de Charles Cultee, textes qui nous ont offerts jusqu'ici les sujets d'analyses les plus riches concernant la littérature de cette région. Boas, éditeur du *Journal of American Folklore* de 1908 à 1924, du *Columbia University Contributions to Anthropology* du 1910 à 1936, et de l'*International Journal of American Linguistics* de 1917 à 1939, initia la publication des contes populaires et des mythes recueillis par de nombreux linguistes et ethnologues qui adhéraient à ses normes descriptivistes, normes que nous examinerons avec ses travaux théoriques.

On compte au nombre de ses disciples Alfred Kroeber, Margaret Mead, Paul Radin, Thelma Adamson, L. J. Frachtenberg, Ruth Benedict, L. Bloomfield, Edward Sapir et Melville Jacobs, dont les deux derniers ont été très influents dans ma prise en compte du travail pratique et théorique de Boas pour cette recherche. Chacun de ces spécialistes a publié, et souvent déterminé certains points essentiels pour sa spécialité. En 1926, tous les départements universitaires d'anthropologie aux Etats-Unis avaient comme directeur un étudiant de Boas. C'est cette combinaison d'enseignement et d'éditions de thèses, d'articles et de monographies qui ont contribué à faire de Boas un grand maître.

Sur le plan méthodologique et théorique, son œuvre représente surtout un ensemble de praxis présentées dans des monographies, des revues, et finalement dans l'édition de *Race, Culture and Language*. Nous y trouvons les débuts de

l'ethnolinguistique, des interprétations de littératures orales, des principes de méthodologies et des visées théoriques. L'ethnologie boasienne peut être perçue comme l'assemblage d'un puzzle. Boas lui-même consacra sa vie à rassembler et à enseigner aux autres comment rassembler les morceaux de puzzle manquants. Le puzzle figure, selon lui, la culture étudiée, et les morceaux représentent les unités ou les éléments nécessaires pour reconstituer la société étudiée, avant que le travail théorique ne devienne possible. Sa méthode fournit des indices des principes de la méthode de travail boasienne et permettent de savoir où chercher les morceaux manquants, et comment les évaluer. Boas, reconstructiviste historique, refusait toute théorie qui ne serait pas induite de l'analyse des faits recueillis. Une théorie valable ne pourrait être issue que de preuves cartographiées et analysées à partir d'un ensemble de phénomènes observés.

A l'époque de Boas, la quantité de preuves réunies était bien trop insuffisante pour développer une théorie valable. En tant que processus essentiellement inductif, cette approche représente le pas le plus important vers une science de l'ethnologie, non pas simplement parce qu'elle est la première, mais parce que ces efforts étaient directement en conflit avec l'idéologie socio-politique du moment, ce que j'examinerai plus tard. Le chemin qui nous intéresse ici, et qui nous permettra d'évaluer et de perfectionner les méthodes du critique littéraire, c'est celui menant de cette étape initiale à la versification des textes telle que Dell Hymes la pratique. C'est donc dans son rapport au domaine du folklore que nous allons maintenant considérer le travail de Boas.

Comme nous l'avons vu, Boas a fourni une vaste compilation de textes en langue originale qui constitue sa principale contribution aux critiques littéraires non-spécialisés en ethnologie ou ethnolinguistique. L'authenticité des textes, qui est une nécessité pour l'examen des critères poétiques et esthétiques, n'en est pas le moindre résultat dans l'étude de la littérature amérindienne. Un critique littéraire pourrait, jusqu'à un certain point, faire abstraction des méthodologies boasiennes qui permirent la "livraison gratuite" du matériel littéraire. L'authenticité des voix retranscrites n'est pas à mettre en doute. Pourtant, une compréhension des principes de méthodes de Boas facilite le bon entendement des méthodes de l'ethnopoétique ; effectivement, l'analyse poétique a pour critère d'analyse approfondie le traitement du récit dans sa langue d'origine. C'est pourquoi ses innovations en regard de la linguistique structurale furent prédominantes dans le traitement de la littérature indigène. Ce sera son étudiant le plus

brillant, Edward Sapir, qui contribuera aux avancées les plus conséquentes dans ce domaine ; mais c'est bien l'accent que Boas a mis sur l'exactitude linguistique d'un texte et sur l'analyse textuelle qui aura déterminé les racines d'un mouvement dont les proportions sont aujourd'hui universelles. Quelle est donc cette exactitude ?

Dans son *Handbook of American Indian Languages*, Boas explique "the purely practical aspect" des études linguistiques dans la démarche ethnologique. Pour éviter les malentendus et faciliter, en particulier, l'expression des idées les plus complexes et des formes poétiques, il nous dit qu'il est essentiel que l'informateur puisse parler dans sa langue maternelle. Bien que cela nous soit évident aujourd'hui, Boas fut le premier à montrer l'influence idéologique que peut exercer l'ethnologue lorsque l'entretien se déroule dans la langue de la culture dominante (euro-américaine). C'est Boas encore qui encouragea initialement l'apprentissage d'un système phonétique par les indigènes dans le but de recueillir des récits et des informations culturelles authentiques. Dans l'étude du folklore et du discours, Boas est catégorique : une connaissance approfondie de la langue reste essentielle à une véritable analyse culturelle ou folkloriste.

When the question arises, for instance, of investigating the poetry of the Indians, no translation can possibly be considered as an adequate substitute for the original. The form of rhythm, the treatment of the language, the adjustment of text to music, the imagery, the use of metaphors, and all the numerous problems involved in any thorough investigation of the style of poetry, can be interpreted only by the investigator who has equal command of the ethnographical traits of the tribe and of their language. . . . The oratory of the Indians, a subject that has received much attention by ethnologists, is not adequately known, because only a very few speeches have been handed down in the original. Here, also, an accurate investigation of the method of composition and of the devices used to reach oratorical effect, requires the preservation of speeches as rendered in the original language. (Boas 1911 : 62)

En 1911, Boas établit la linguistique comme base de l'étude de la littérature et de la culture indigène, et il dirige ses étudiants vers une ethnolinguistique qui influera profondément sur le travail de Sapir et se maintiendra comme critère d'analyse dans l'ethnopoétique. Présentés comme une praxis, les principes linguistiques chez Boas seront appliqués dans le travail de terrain de l'école boasienne et expliquent en partie la réticence théorique que nous trouvons aussi bien dans le travail de Hymes que dans celui de Boas.

En 1938, Franz Boas précise son approche théorique de l'anthropologie culturelle, une approche qui se présente aussi comme une praxis, résultant d'une expérience pratique augmentée au fil du temps.

Culture may be defined as the totality of the mental and physical reactions and activities that characterize the behavior of the individuals composing a social group collectively and individually in relation to their natural environment, to other groups, to members of the group itself and of each individual to himself. It also includes the products of these activities and their role in the life of the groups. The mere enumeration of these various aspects of life, however, does not constitute culture. It is more, for its elements are not independent, they have a structure. (Boas 1938 : 159)

Voilà donc les ingrédients d'une étude systématisée des cultures, conduite sous l'impulsion de Boas. Néanmoins, l'anthropologie culturelle boasienne n'atteint pas le niveau d'un structuralisme qui permettrait une démarche plus théorique et plus méthodique dans son approche. La question se pose : si Boas avait consacré plus de temps au développement théorique, son travail nous serait-il plus profitable aujourd'hui ? Cela me semble peu probable pour deux raisons. D'abord, les principes sur lesquels il basa son travail ont marqué, à son époque, un grand progrès idéologique et méthodologique (et éventuellement dialogique, comme le définit Dennis Tedlock, voir chapitre suivant), et le manque de développement théorique n'empêcha pas, premièrement, une méthodologie et une production ethnographique considérable, deuxièmement, des développements théoriques ultérieurs chez Sapir et d'autres. Son argumentation scientifique contre les évolutionnistes sociaux est centrale dans l'appréciation de son travail. Cultivant sa méthode sur la base des évidences diffusionnistes, Boas démontra que les traits d'une culture non-occidentale ne sont pas en évolution selon des stades universellement relatifs. Il conclut que les traits des cultures se diffusent d'un peuple à un autre par contact humain, social ou institutionnel (tel que le commerce). Les preuves diffusionnistes l'aidèrent à aller encore plus loin dans son approche des littératures amérindiennes. En 1920, Boas commença à encourager la collecte de matériaux d'influences africaine-américaine, franco-canadienne, hispanique et portugaise pour étudier les processus de l'assimilation et de l'adaptation.

Pour revenir à la question initiale d'un manque d'approche théorique dans le travail de Boas, je voudrais souligner son insistance sur l'urgence de la collecte des contes et des mythes dans la région qu'il étudiait, du fait que certaines langues étaient

moribondes. En effet, les informateurs, mais aussi le contexte adapté à une narration traditionnelle, sans parler du financement du travail de terrain, étaient menacés. Jacobs nous dit qu'il n'était pas possible de recueillir plus de vingt textes avec leur traduction dans une période de deux à trois mois (Jacobs 1962 : 120). Il est évident que Boas n'était pas un grand théoricien et que sa production ethnographique aurait été plus riche s'il avait eu les bases sociolinguistiques actuelles ou même celles dont Jacobs disposait. Mais dans ce domaine de recherche, le jour arrivera où de plus en plus d'analystes se plaindront du manque matériel littéraire et ethnographique. Et, j'éprouve, pour ma part, un profond regret quand je lis les chiffres suivants fournis par Melville Jacobs :

In order to contrast what was achieved with what might have been done, I estimate that approximately twenty-five Indian language groups of Oregon each possessed, before the entry of Caucasians, an oral literature of a few hundred myths and tales. A minimum estimate of five thousand myth and tale compositions, with a possible and plausible larger total from twenty thousand to an even bigger sum, must be indicated for the State of Oregon. A similar hypothetical depiction applies to the State of Washington, which also had more than twenty language groups. A smaller estimate may be safe for Idaho. But another considerable total is required as a likely hypothesis for the number of myth and tale compositions that might have been recorded in British Columbia in pre-contact days. (Jacobs 1967 : 17-18)

Face à ces chiffres, il me semble important que Boas ait réagi davantage sur le plan pratique que sur le plan théorique car cela nous aurait sans doute privé d'une bonne part de ses transcriptions, et les questions théoriques furent de toute façon abordées par la suite. Ayant consacré son travail à la collecte du matériel folklorique et ethnographique et au perfectionnement des méthodes appliquées dans ce travail, toute analyse méthodologique et théorique reste attachée chez Boas au domaine ethnologique et linguistique. Mais ce sont ces innovations scientifiques qui rendent l'étude de la littérature amérindienne possible.

L'expérience de Paul Zolbrod à la recherche de textes navajo, expérience de critique littéraire sans formation en ethnologie, présente, plus d'un siècle après les premiers travaux de terrain de Boas, un fort contraste des connaissances en méthodologie qui met en valeur l'unicité, l'innovation et la rigueur du travail de Boas. Zolbrod participe à la traduction de la poétique amérindienne d'un point de vue littéraire, qui permet d'examiner les frontières entre les savoirs ethnologique, linguistique, et littéraire. Ces trois savoirs réunis représentent l'interdisciplinarité nécessaire au travail de l'ethnopoétique. Dans son article "Navajo Poetry in Print and in

the Field: An Experience in Text Retrieval," Zolbrod dévoile le potentiel de son angle d'approche, mais surtout ses limites en tant que littéraire "pur". Tout d'abord, comme il le dit lui-même, "locating material in the field can befuddle someone accustomed only to grappling with a mute, inanimate book that simply awaits the patient reader's mastery" (Zolbrod in Swann 1992 : 245). Les résultats de son travail pratique parmi les Navajo et ceux du travail analytique de cette expérience, examinant les méthodologies, les critères esthétiques, le, ou les sens et le fonctionnement culturel de textes navajos présentent la sensibilité d'un littéraire. C'est à nous de profiter de l'expérience de Zolbrod pour, premièrement, déterminer la place de Boas dans l'évolution de l'ethnopoétique, et, plus tard, définir le rôle du littéraire dans ces recherches.

Expliquant ses frustrations par rapport à l'arrêt brutal d'un conteur engagé dans la transmission du sens d'un texte suite à la visite d'un oiseau descendu par le "smokehole", Zolbrod écrit :

The literary scholar accustomed to the indelible permanence of print does not have to deal with problems like that. Once written down, poetry ceases to register shyness, distrust, cultural ambivalence, or regional idiosyncracies. The printed page does not overlook appointments and is not indifferent to the necessities of scholarship. In the possession of a wary traditionalist or an old shaman who cannot read or write, poetry can be as remote and as unyielding as a hieroglyphic. Or so it would seem to a naive outsider whose ingrained assumptions about the employment of print in the production of poetry seem somehow out of place. (Zolbrod in Swann 1992 : 244-245)

Connaissant diverses approches multiculturelles et références linguistiques, Boas, lui, put focaliser son attention sur la façon de recueillir les textes et l'amélioration des méthodes de terrain. Les concepts et les catégories ethnologiques et linguistiques lui ont également permis, ainsi qu'à ses disciples, de fournir des textes ethnographiques pouvant servir à l'interprétation de textes littéraires. Le travail de la phonologie développe un acquis essentiel à une transcription authentique. Suite à une discussion avec un Navajo qui répétait dans sa langue "je ne comprend pas", Zolbrod s'aperçoit de ce manque : "I knew I had to refine the way I listened to pick up distinctions of tone and length and to increase my inventory of options available to chanters and storytellers seeking to make their speech esthetically effective." (Zolbrod in Swann 1992 : 248). Bien qu'il puisse sembler aberrant qu'un littéraire ne reconnaisse pas la nécessité de la maîtrise d'une langue pour détecter ses outils poétiques, Zolbrod offre tout de même une approche littéraire que Boas n'a pas su intégrer à ses exigences linguistiques non-

dialogiques. Dans l'analyse de son travail pratique, Zolbrod a pu énoncer certains objectifs littéraires qui ont permis de mieux comprendre la littérature orale. Nous pouvons admirer sa persévérance devant les difficultés culturelles et linguistiques, et remarquer que c'est en identifiant ses limites que Zolbrod a pu fournir ses analyses méthodologiques les plus profondes en regard de la recherche sur l'esthétique littéraire chez les Navajos. Il n'est pas étonnant que ce critique littéraire soit finalement retourné à un travail sur des transcriptions et des textes ethnographiques, un travail de philologie, pour développer et approfondir ses analyses poétiques. En revanche, son expérience de terrain lui servit d'une manière qu'il s'explique ainsi :

. . . I became convinced that my work there and the archival work enriched each other. By listening I became familiar with the sound of the language, with the cadence of a storyteller's voice, with the way speech and gesture are orchestrated, with the part that music and dance play in a ceremonial narrative — all of which contributed to my growing sense of what the manuscripts fully implied and of how I could shape a credible idiom as I assembled a written English version. By getting to know Navajo people I found out why storytelling remains an important activity on the reservation; I saw firsthand how values defined by the stories managed to endure considerable cultural change; I gained new insight into the dynamics of oral performance and its esthetics; and I fostered a heightened respect for that kind of discourse. All of that fortified me with a secure understanding of what I could and could not do on the printed page. At its best, my text would stand as just one more performance—albeit written—of a narrative cycle whose poetic strength resides in its elasticity. It lives as art not because one version overshadows or supplants all others, but because it resonates in the daily lives of those who wish to hear it told and retold. My version might reflect the character of an orally transmitted prototype, but by no means could it serve as a definitive text. (Zolbrod in Swann 1983 : 251)

Pour en revenir à Boas, le travail pratique et pédagogique qu'il a fourni, contrebalance largement les incohérences et les faiblesses théoriques qu'on lui a reprochées. Ce travail phénoménal représente une série de praxis qui a, malgré sa confusion méthodologique, établi les bases empiriques fondamentales d'une science de l'anthropologie. En effet, sa recherche ethnographique, méthodologique et théorique représente une source de principes sur lesquels Edward Sapir a pu conduire son travail linguistique et Dell Hymes faire la démarche pratique et finalement méthodologique de l'ethnopoétique.

Edward Sapir : linguiste et théoricien du langage.

Edward Sapir suivit la démarche ethnolinguistique de son professeur Franz Boas et participa lui aussi à la collecte précipitée du matériel folklorique et ethnographique des peuples amérindiens. Il est allé très loin dans ses analyses structuralistes et théoriques, fournissant ainsi des principes théoriques importants pour l'ethnolinguistique et le fondement d'une sociolinguistique. Formé à la philologie indo-européenne, et encouragé par Alfred Kroeber (Bright 1990a : 27), il produisit une classification de six familles linguistiques chez les Indiens de l'Amérique du Nord et du Centre, classification qui reste aujourd'hui une référence. Son travail monumental de thèses, de transcriptions et de monographies regroupe de vastes études culturelles et linguistiques qui eurent par ailleurs une grande influence sur les autres domaines des sciences humaines. La majeure partie de son travail aborde des questions linguistiques et il est connu, avant tout, pour avoir su démontrer les références croisées existant entre culture et langue. Presque tout son travail ethnologique eut pour base les principes d'une linguistique structurale développés grâce à son travail de terrain. Dans la tradition de Boas, Sapir centra ses recherches sur les particularités d'une culture donnée plutôt que sur de possibles généralisations, en appliquant les méthodes descriptives et en insistant sur l'importance des données empiriques. Son livre *Language* (1921) est encore utilisé aujourd'hui comme référence en linguistique, et l'édition de l'ensemble de ses travaux (*The Collected Work*, Bright 1990) ne manquera pas de constituer une source fructueuse de travail pour les américanistes, indianistes, linguistes et ethnologues des années à venir. Dans son introduction aux volumes V et VI de *The Collected Works of Edward Sapir*, William Bright évoque l'influence de Sapir sur ses étudiants : "All these scholars have transmitted to their own students not only an enthusiasm for American Indian linguistics, but, even more important, Sapir's commitment to the study of language within the broadest context of human understanding." (Bright 1990 : 17) Cette citation définit bien les deux apports les plus importants de Sapir pour l'étude de la littérature amérindienne. Le premier réside dans une étude strictement linguistique qui a ouvert la voie à une véritable connaissance de la structure grammaticale nécessaire à la compréhension et à la traduction des textes. La relation entre le langage et les autres domaines de la vie humaine et de la vie d'une société constitue le principe de base du deuxième apport de la linguistique sapirienne. J'examinerai ces deux contributions en

commençant par l'aspect social de la langue et en terminant par la linguistique structurale, en m'arrêtant plus particulièrement sur la linguistique amérindienne.

Sapir suivit donc la voie ouverte par Boas—voie de l'interaction culture / langue—et approfondit les principes de l'ethnolinguistique. Très sensible aux structures des langues, il sut maintenir dans le même temps la perspective théorique du lien langue-individu-société. L'association culture / langue lui aura permis d'enrichir son travail de terrain en regard de ses objectifs et de sa sensibilité propre, ainsi que d'alimenter son travail théorique, comme en témoignent ses thèses principales. Insistant par exemple sur la valeur des modèles de parole naturelle élaborée, Sapir critiqua les méthodes des grammairiens fondées sur des énoncés isolés de leur contexte. Suggérant les concepts sociolinguistiques d'"événement de la parole" et de "compétence de la communication", cette valorisation du récit "cru" amena Sapir à chercher des récits plus authentiques et plus riches en références culturelles.

La maîtrise de la langue d'une culture, Sapir le démontra, est nécessaire pour comprendre la vie sociale d'un peuple et sa vision du monde. Reliant les structures de la langue à des composantes culturelles, Sapir "s'efforça de déceler l'influence des modèles sociaux sur les structures linguistiques, et inversement, celle des catégories grammaticales sur les concepts culturels." (Baylon 1991 : 260). C'était là le début de la sociolinguistique, qui détermine comme principe de l'étude de la communication une connaissance du rôle de la langue dans la société.

Dans son examen des types de structures linguistiques, Sapir commenta les difficultés rencontrées dans la classification des langues, retrouvant un problème qu'avait dénoncé avant lui son professeur, Boas. L'obstacle le plus grand, selon Sapir, "is the evolutionary process which instilled itself into the social sciences towards the middle of the last century and which is only now beginning to abate its tyrannical hold on our mind." (Sapir 1921 : 123). Cette polémique, à laquelle participa Boas, contribua alors à freiner le développement de la linguistique structurale. En dépassant ce blocage théorique, ou plutôt idéologique, Sapir travailla à une méthode de classification des langues amérindiennes et développa la fameuse hypothèse Sapir-Whorf :

Human beings do not live in the objective world alone, nor alone in the world of social activity as ordinarily understood but are very much at the mercy of the particular language which has become the medium of expression for their society. It is an illusion to imagine that one adjusts to reality essentially without the use of language and that language is merely an incidental means of solving

specific problems of communication or reflection. The fact of the matter is that the "real world" is to a large extent built up on the language habits of the group. . . We see and hear and otherwise experience very largely as we do because the language habits of our community predispose certain choices of interpretation. (Sapir 1921 : 207)

La contribution de Sapir consiste à avoir su démontrer que la vision du monde d'une communauté donnée, aussi bien que celle d'un individu, dépend des expressions linguistiques, des concepts et des structures disponibles aux individus pour identifier et s'approprier le monde qui les entoure. Ce relativisme linguistique a influencé le travail de Whorf et celui des sociolinguistes en mettant l'accent, dans le travail de l'ethnographie, sur la "parole" et non sur la "langue" pour utiliser les termes de Saussure. De ce point de vue, les langues du monde ont en commun leur fonctionnement social et culturel alors qu'elles diffèrent dans leurs éléments, dans l'organisation de ces derniers, et selon les développements historiques de chaque peuple. Sapir nous rappelle que "language does not exist apart from culture, that is, from the socially inherited assemblage of practices and beliefs that determines the texture of our lives." (Sapir 1921 : 20). Néanmoins, il prend beaucoup de peine à dissocier le langage de la culture en tant que phénomène parallèle ou lié à une évolution socioculturelle.

La linguistique sapirienne accorde beaucoup d'importance aux aspects humains et culturels et ne peut être comprise sans ces tendances sociolinguistiques. Dans l'introduction de son ouvrage *Language*, notre linguiste définit ainsi le langage : "Language is a purely human and non-instinctive method of communicating ideas, emotions and desires by means of a system of voluntarily produced symbols." (Sapir 1921 : 8) Son approche linguistique permet un examen très approfondi des éléments et des unités d'une langue mais aussi de leurs relations. Le mot, vu comme l'unité de base de la langue, est perçu dans ses fonctions psychologiques, par rapport à la pensée. Une enquête sur ces fonctions décèle que la langue traite, premièrement, du monde de l'image et du concept, et, deuxièmement, de l'expression de la volonté et de l'émotion. Nous invitant à considérer ces différentes fonctions du langage, Sapir précise le rôle de la volonté et de l'émotion dans la langue:

They are, strictly speaking, never absent from normal speech, but their expression is not of a truly linguistic nature. The nuances of emphasis, tone, and phrasing, the varying speed and continuity of utterance, the accompanying bodily movements, all these express something of the inner life of impulse and feeling, but as these means of expression are, at last analysis, but modified forms of the instinctive utterance that man shares with the lower animals, they cannot be considered as forming part of the essential cultural conception of language, however much they

may be inseparable from its actual life. And this instinctive expression of volition and emotion is, for the most part, sufficient, often more than sufficient, for the purposes of communication. (Sapir 1921 : 39)

Ce passage illustre bien le traitement du langage dans son contexte humain. Le critique littéraire peut profiter également de ce point de vue linguistique pour analyser le fonctionnement des mots dans un texte. Ce sera dans les chapitres "Form: Grammatical Concepts" and "Language and Literature" que la linguistique sapirienne sera la plus utile pour analyser la littérature amérindienne.

La difficulté—ou l'impossibilité—de traduire une langue dans une autre réside dans la différence des concepts grammaticaux de chaque langue. Sapir distingue les concepts concrets—c'est à dire les éléments individuels qui expriment ce qui est essentiel à la parole (objets, actions et qualités)—des concepts relationnels—les éléments qui relient les points concrets pour formuler une proposition. Les relations entre les concepts grammaticaux déterminent la syntaxe d'une langue et ne sont pas ambiguës. Ce sont les variations entre les différents systèmes syntaxiques dans leur complexité et l'impossibilité de les traduire qui posent le plus grand problème linguistique aux traducteurs de littérature. En prenant des exemples dans les langues occidentales, asiatiques, amérindiennes et africaines, Sapir constate que la phrase, comme telle, est le produit de forces psychologiques non-raisonnées et non pas d'une organisation logique des éléments de la langue.

La distinction entre l'art poétique spécifiquement linguistique et celui qui est non-linguistique représente la thèse que l'on trouve dans le chapitre "Language and Literature" de *Language*. Sapir explique qu'il existe deux couches dans chaque œuvre littéraire : celle qui exploite la particularité du langage employé et celle qui articule l'intuition de l'expérience humaine. La première n'est pas traduisible d'une langue à l'autre alors que la deuxième peut se traduire sans en perdre trop le sens. Sapir définit la partie intraduisible d'une langue en tant qu'expression d'un art collectif qui peut être identifiée par ses propriétés rythmiques, phonétiques, symboliques et morphologiques, propres à chaque langue. L'art verbal est à l'expression de l'individu ce que la peinture est au peintre. Le moyen, nous dit Sapir, prend la forme de la volonté de l'esprit individuel mais garde en même temps sa propre substance.

Si le langage est un art collectif, et la littérature une expression individuelle, quelle relation existe-t-il entre la langue et la littérature ? Avant de répondre à cette

question, considérons la distinction que fait Sapir entre le rôle culturel de l'art poétique et le potentiel poétique de la langue :

The language is ready, or can be quickly made ready, to define the artist's individuality. If no literary artist appears, it is not essentially because the language is too weak an instrument, it is because the culture of the people is not favorable to the growth of such personality as seeks a truly individual verbal expression. (Sapir 1921 : 231)

L'éducation, les rôles sociaux, l'organisation politique : il existe d'innombrables variations possibles de l'influence culturelle sur l'expression ou la non-expression verbale de l'individu. L'art verbal est donc individuel, mais il n'est pas indépendant de la société qui émet sa propre culture. Le langage, comme matière de l'art verbal, est, comme nous l'avons déjà vu, essentiellement social. Sapir précise : "Language is itself the collective art of expression, a summary of thousands upon thousands of individual intuitions." (Sapir 1921 : 231) Un jeu interactif de la société et de l'individu sert d'axe de rotation au langage, et sa plus haute expression se manifeste dans l'art poétique. Sapir examine cet espace limitrophe entre le matériau linguistique, avec ses composantes esthétiques appartenant à la société, et l'expression artistique intime de l'individu :

Languages are more than systems of thought transference. They are invisible garments that drape themselves about our spirit and give a predetermined form to all its symbolic expression. When the expression is of unusual significance, we call it literature. Art is so personal an expression that we do not like to feel that it is bound to predetermined form of any sort. The possibilities of individual expression are infinite, language in particular is the most fluid of mediums. Yet some limitation there must be to this freedom, some resistance of the medium. In great art there is the illusion of absolute freedom. (Sapir 1921 : 221)

Sapir évoque ici la relation entre le langage et la littérature. Sa distinction entre l'aspect linguistique et l'aspect non-linguistique de la littérature fournit une bonne approche pour le relativisme littéraire sur les mêmes axes que le relativisme linguistique. En ajoutant, d'un point de vue sociolinguistique, l'interdépendance de la langue d'une société et l'expression artistique de ses individus, Sapir aborde le domaine de l'étude de la poésie orale sans en soupçonner les implications et les ressources pour la connaissance de la culture. En effet, Sapir se contentera de démontrer ces distinctions, s'arrêtant aux questions sociales. Nous retrouverons ces formes de pensées lorsque nous examinerons plus profondément la sociolinguistique, l'analyse de la versification et la théorie de la performance.

La Sociolinguistique

Le langage est aussi vieux que la conscience—il est la conscience réelle, pratique, aussi présente pour les autres hommes que pour moi-même, et, comme la conscience, le langage naît du seul besoin, de la nécessité du commerce avec d'autres hommes.

Karl Marx, L'idéologie allemande

Développement historique d'une nouvelle approche de la langue et de la société

Le langage a été durant des siècles un sujet de discussion parmi les philosophes, les philologues et les classicistes, mais ce n'est que depuis Marx qu'il se trouve si fortement lié aux phénomènes sociaux et matériels. Dans la philosophie marxiste, le langage possède un caractère sensuel, provenant de la substance de la vie, dans un monde concret.

La production des idées, des représentations, de la conscience est, de prime abord, directement mêlée à l'activité et au commerce matériels des hommes : elle est le langage de la vie réelle. Ici, la manière d'imaginer et de penser, la commerce intellectuel des hommes apparaissent encore comme l'émanation directe de leur conduite matérielle. Il en va de même de la production intellectuelle, telle qu'elle se manifeste dans le langage de la politique, des lois, de la morale, de la religion, de la métaphysique, etc., d'un peuple. Ce sont les hommes qui sont les producteurs de leurs représentations, de leurs idées, etc., mais ce sont les hommes réels, ouvriers, tels qu'ils sont conditionnés par un développement déterminé de leurs forces productives et du commerce qui leur correspond jusque dans ses formes les plus étendues. La conscience ne peut jamais être autre chose que l'être conscient, et l'être des hommes est leur procès de vie réelle. (Marx 1982 : 1056)

Nous trouvons ici quelques-uns des principes clés de la sociolinguistique, notamment le caractère social et matériel du langage faisant partie du "procès de vie réelle." Marx, véritable philosophe social, crut que l'observation et l'analyse scientifique pourraient lui servir de guide face aux questions sociales complexes. Une des figures fondatrices de la

philosophie sociolinguistique, il passa sa vie à analyser les forces matérielles de la production et de l'économie mais il ignora l'effet inverse que produit le langage en tant que force s'exerçant sur les membres de la société et le monde matériel. Nous reviendrons à l'influence de la philosophie marxiste dans cet examen de la sociolinguistique lorsque nous prendrons en considération les mouvances philosophiques, anthropologiques et linguistiques qui contribuèrent au développement d'une école sociolinguistique élargie.

En 1962, J. L. Austin publia *How to Do Things with Words*. Cet ouvrage révolutionnaire créa une théorie de l'*acte de parole* qui déplaça l'importance du langage de son rôle de porteur de vérité vers une idée de langage compris comme action sociale. Ce courant linguistique dans la philosophie anglo-saxonne analysa la relation entre la langue et la signification en développant l'idée que le sens d'un énoncé se trouve dans l'acte de signifier plutôt que dans une idée signifiée. Austin démontra que si un énoncé transmet une information par son caractère *constatif*, il peut avoir également un caractère *performatif*. Dans ce cas, des énoncés tels que "Pouvez-vous parler plus doucement" ou "J'ai tué le shérif" doivent être traités comme la performance d'un acte : une demande, dans le premier cas, et une confession dans le deuxième. A partir de ce point de vue furent distingués trois aspects d'énoncé qui permirent une analyse communicative de la langue. Ces aspects comprennent 1) la *locution* : l'action de dire quelque chose ; 2) l'*illocution* : l'acte commis par la locution ; 3) la *perlocution* : l'effet secondaire de la locution indirectement lié à l'énoncé. Cette analyse insiste sur l'importance du contexte des énoncés et fournit un modèle interactionnel du discours. En revanche la théorie de l'acte de parole limite son champ d'analyse en créant une relation fermée : locution - illocution d'un énoncé unique. (Levinson 1980)

Malgré certaines limites dans la pratique, cette réflexion philosophique ouvrit la porte aux linguistes, aux anthropologues, et aux folkloristes qui affirmèrent le caractère dynamique des langues. La sociolinguistique, bien ancrée dans les universités américaines à la fin des années soixante, modifia la linguistique en mettant l'accent sur le contexte social et sur l'interaction sociale dans son approche de la langue. Cette interdisciplinarité est l'héritière de plusieurs courants linguistiques et anthropologiques. Les travaux de Sapir en ethnolinguistique montrèrent que la langue ne représente pas simplement un inventaire symbolique de l'environnement social, mais qu'elle agit comme une force déterminante sur le locuteur et la société. Dans son article sur les

catégories conceptuelles, Sapir examina les catégories linguistiques (chiffres, genre, temps, etc.) qui imposent leurs formes sur l'orientation linguistique et conceptuelle des membres d'une société.

L'influence de la langue sur la culture fournit un des premiers thèmes des études linguistiques présentant la langue comme *action sociale*. L'exemple classique de Benjamin Whorf, étudiant puis collègue de Sapir, qui analyse les conceptions hopis du temps et de l'espace, révèle l'effet potentiel de la langue sur la culture. Si toutes les questions ethnolinguistiques concernant les relations entre le langage et la culture ne furent pas résolues par l'hypothèse Sapir-Whorf d'une influence de la langue sur la culture, leurs travaux éclairèrent la compréhension sociolinguistique des divergences linguistiques des locuteurs dans des contextes, voire des cultures différentes.

La linguistique hérita de Malinowski l'idée que la langue est un "mode d'action" contrastant avec l'idée de la langue comme "instrument de réflexion". Malinowski nous dit qu'un énoncé porte une signification sociale ainsi qu'une signification propositionnelle et doit être examiné par rapport à son contexte. Nous devons aussi à Malinowski sa révélation sur l'importance de l'aspect phatique du langage. Cet aspect définit le rôle joué par le langage en tant que mode de contact entre les gens, rôle incité par "le désir d'établir et de maintenir la solidarité intersubjective et, plus généralement, la cohésion sociale" (Greimas et Courtès 1993 : 276). Ceci n'est pas sans rappeler la pensée linguistique socialiste de Marx.

La formulation la plus compréhensive de la fonction phatique se trouve dans la pensée d'un Jakobson inspiré par les travaux de K. Bühler. Celui-ci avait déjà cherché à concilier l'approche de Humboldt de la langue comme mode d'activité de l'intellect humain avec l'approche de Saussure qui s'appuyait sur une analyse de la langue pour aborder la parole. C'est pourquoi il distingue entre l'*action linguistique* ou l'utilisation du langage, et l'*acte linguistique* auquel il attribue l'acte de signifier. Cette analyse est réductionniste lorsqu'elle extrait l'acte linguistique de son contexte et le réduit à une signification abstraite, mais elle fournit néanmoins le début d'une analyse des fonctions de la langue.

Bühler précisa que l'acte linguistique est un signe triple s'orientant dans les trois directions suivantes : il renvoie au contenu qui lui donne une fonction référentielle, au destinataire dans sa fonction conative, et au locuteur dans sa fonction expressive. A ces trois fonctions, Jakobson ajouta la fonction métalinguistique, qui renvoie l'acte linguistique au code du langage, la fonction poétique, qui se trouve à l'intérieur d'un

énoncé référant à sa propre forme en tant que telle, et, pour revenir à notre point de départ, la fonction phatique, qui établit le contact entre les interlocuteurs. Cette approche de la langue du point de vue de ses fonctions fut intégrée à plusieurs domaines de la linguistique, dont l'ethnopoétique et nous y reviendrons plus tard. Ce schéma contribue largement à l'idée de la langue comme mode de vie sociale lorsqu'il prend en compte ces fonctions précitées et les critères qui en découlent pour démontrer la nature interactionnelle de la langue. C'est surtout l'analyse de la fonction phatique qui insiste sur la nécessité de comprendre comme partie intégrante du phénomène du langage le besoin humain d'entrer en communication avec l'autre ou d'établir des relations intersubjectives.

Interprétations de la langue et de la parole dans la sociolinguistique.

Passer d'une recherche de l'homogénéité dans l'étude du langage à une recherche de l'hétérogénéité, c'était franchir un seuil de la linguistique structuraliste traditionnelle et ouvrir à la sociolinguistique. La linguistique traditionnelle étudiait la structure grammaticale insérée, parfois de force, dans un cadre d'uniformité du langage. Une telle approche permet au linguiste d'étudier l'économie communicative d'un peuple en termes de fonction référentielle de la langue. Chomsky identifia les potentialités de la langue lorsqu'elle est isolée de la parole et donc des compétences de ses locuteurs. Elles sont communes à tous les individus parlant une langue, tout en offrant une infinité de structures grammaticales. Bien que son analyse de la langue soit sophistiquée et reste opérationnelle, la linguistique structuraliste traditionnelle est une étude artificielle et réductrice lorsqu'elle fait du statut de la langue une sorte de vestige de l'expression humaine. Ce même défaut de méthode avait été dénoncé par Marx dans son analyse de certaines tendances philosophiques de son époque :

Le grand défaut de tout le matérialisme passé (y compris celui de Feuerbach), c'est que la chose concrète, le réel, le sensible, n'y est saisi que sous la forme de l'*objet* ou de l'*intuition*, non comme activité humaine sensible, comme *pratique* ; non pas subjectivement. (Marx 1982 : 1029)

Si nous remplaçons "matérialisme" par "linguistique", nous pouvons faire le parallèle entre le matérialisme de Feuerbach et la linguistique traditionnelle qui aborde la langue

comme un objet de contemplation et non comme une expérience humaine vécue. C'est la grande perspicacité de la sociolinguistique de ne pas extraire la langue de la parole dans le but d'aboutir à une description intégrale du phénomène du langage.

Bien que le point de vue de la sociolinguistique sur la langue soit une sorte de phénoménologie, cette approche se trouve directement issue de la linguistique structurale. Une des prémisses de la sociolinguistique suppose que la parole soit structurée. Conscient des limites d'une étude de l'homogénéité du langage, le sociolinguiste se donne pour objectif de cerner les phénomènes de diversification dans l'usage de la langue. "The structuring of social life is a product of the interaction of men and their circumstances, of the human mind and human ecology." (Hymes 1984 : 210). Aborder la langue comme activité pratique dans des circonstances humaines changeantes n'est pas chose facile. En tant qu'étude structuraliste, la sociolinguistique se bâtit sur l'idée que l'activité de l'esprit humain est structurée tout comme l'acte de parole dans ses modèles, ses règles, ses objectifs et ses conséquences. A partir de cela, le sociolinguiste cherche à décrire l'interaction des diverses dynamiques entrant dans l'usage de la langue. Hymes propose une redéfinition de la notion de compétence en l'élargissant à celle de *compétence de communication*. Nous verrons dans notre examen de l'ethnographie de la communication comment cette notion a pu inspirer de nouvelles visées linguistiques.

Nous pouvons aisément deviner pourquoi les ethnopoéticiens ont privilégié le côté linguistique de la sociolinguistique, une certaine connaissance des structures grammaticales et sémantiques restant essentielle à toute étude poétique et rendant indispensable la maîtrise des outils de la linguistique traditionnelle. Il faut savoir que la sociolinguistique n'utilise pas seulement les connaissances de la sociologie et celles de la linguistique, mais que comme toute innovation interdisciplinaire, elle modifie le champ d'étude de ses composantes disciplinaires. Ainsi, la linguistique, confrontée aux connaissances de la sociologie, a élaboré des modèles et des concepts nouveaux afin de mieux décrire les phénomènes de la langue.

Nous trouvons d'abord la notion sociolinguistique du langage comme *comportement social*. Pour la sociologie, la notion de comportement social englobe les réponses observables d'un individu en interrelation avec sa société. Cela implique une linguistique interactionnelle et oblige le sociolinguiste à reconnaître les trois fonctions d'un énoncé expliquées par Bühler. De ce point de vue, la communication est abordée par ces références sociales. La notion de *norme* délimite l'ensemble des connaissances

et pratiques linguistiques reconnaissables comme faisant partie intégrante d'une communauté. Une communauté, pour le sociologue, constitue un groupe social dont les membres partagent un cadre de références. Une *communauté linguistique* délimite donc un groupe social qui partage des références communicatives.

D'un certain point de vue, la sociolinguistique intègre les données sociales dans l'interprétation des actes et des variations linguistiques au sein des sociétés. D'autres perspectives de la sociolinguistique ouvrent sur l'exploitation des données linguistiques pour l'interprétation de divers comportements sociaux. Dans les deux cas, il est nécessaire d'identifier les règles de comportement linguistique dans la vie sociale. Celles-ci comprennent l'accord des membres d'une communauté sur : la signification des mots, expressions, gestes, intonations, etc. ; les formes et les styles d'échanges verbaux ; le rôle des interlocuteurs. Les règles d'usage et d'interprétation de la langue sont reconnaissables par les membres de la communauté même si ceux-ci ne peuvent pas les définir de manière abstraite ou simplement articulée.

Le champ des études sociolinguistiques est très vaste et diversifié. Il comprend entre autres les études sur le bilinguisme, sur les pidgins et les créoles, sur la stratification des classes reflétée dans la langue, et sur l'expression poétique d'une société. Toutes ces études prennent pour point de départ la relation entre langue et société et partagent un certain nombre de notions clés. Il est intéressant de noter que toutes les activités humaines se retrouvent exprimées dans la langue, ce qui fait que le travail de l'anthropologie linguistique ne peut pas être exhaustif.

Les ethnopoéticiens peuvent profiter des outils sociolinguistiques pour cerner les valeurs et les significations littéraires d'une société. L'objectif sociolinguistique principal de l'ethnopoétique est la description du langage du point de vue de son véritable fonctionnement littéraire, rhétorique et symbolique. A savoir que ce qui est dit est fonction de comment cela est dit de même que la signification d'un texte se trouve en rapport direct avec sa structure. Il est évident pour le sociolinguiste et pour l'ethnopoéticien que les formes symboliques, des plus subtiles aux plus évidentes, se trouvent dans les codes sociaux de signification et d'application de la langue. L'étude de la poésie orale est un champ fertile pour l'analyse des relations entre les références sociales et linguistiques, mais cette étude exige aussi d'autres perspectives, telle celle offerte par l'ethnographie de la communication.

L'ethnographie de la communication.

L'objectif de l'ethnographie de la communication réside en une description des formes culturelles du discours et des diverses dynamiques de la communication dans une société donnée. Elle consiste en une étude des variations langagières pouvant être prédites par la façon dont les gens utilisent le langage parlé. Il s'agit donc d'une recherche de modèles de parole, culturels ou sous-culturels, dans différents contextes sociaux. Nous avons vu dans notre examen de la sociolinguistique comment la linguistique classique oublie la relation humaine et sociale du langage et comment elle ignore les phénomènes de la langue parlée. L'ethnographie de la communication reconnaît que les propriétés logiques, telles que la syntaxe et la sémantique, servent à conditionner l'expression verbale, mais que la communication n'est pas contrôlée par une telle économie communicative. Il est donc nécessaire, pour comprendre le rôle du langage dans la culture, de percevoir la parole comme un système de comportement culturel et non seulement comme la réflexion d'un système logique abstrait. L'ethnographie de la communication propose une étude systématique des phénomènes sociaux et culturels rattachés à la langue en tant qu'outil de communication.

De nombreux exemples proviennent de recherches sociolinguistiques qui démontrent bien cette nécessité de prendre en compte l'aspect essentiellement social du langage. Les différences langagières de classe, de sexe et d'âge ont été le sujet de nombreuses études conduites par des ethnographes de la communication. Dans son étude du javanais, Clifford Geertz mit en valeur le vocabulaire de trois groupes sociaux distincts—les paysans, les villageois et les aristocrates (Geertz 1960 : 248-260). Son analyse révèle que ces vocabulaires reflètent clairement les différentes positions des membres de chaque groupe. Mary Haas, dans son article, "Men's and Women's Speech in Koasati", analyse la parole des hommes et des femmes dans le Koasati, un langage muskogean du sud-ouest de la Louisiane (Haas 1944 : 142-149). Elle montre les différences langagières entre les hommes et les femmes telles qu'elles sont mises en évidence par les formes indicatives et impératives des verbes. Une autre variation courante du langage, peut-être la plus courante, consiste en un genre de parole infantile que l'on retrouve dans d'innombrables cultures. Ces exemples servent à clarifier le genre d'étude fait par les ethnographes de la communication.

Nous avons compris que l'objectif de l'ethnographie de la communication n'est pas une analyse de la langue, mais une analyse de la parole. C'est plus précisément

l'événement de parole et / ou l'acte de parole qui est à analyser. Un événement de parole consiste obligatoirement en un acte de parole au minimum, et il se déroule dans une communauté linguistique délimitable. L'acte de parole représente l'unité minimale dans le travail de l'ethnographie de la communication. L'usage de la parole dans un événement de parole est gouverné par des règles et des normes identifiables, qui sont influencées par le contexte et la relation des interlocuteurs.¹

Compétence de communication.

L'ethnographie de la communication propose donc une description du savoir nécessaire aux membres d'une communauté pour communiquer verbalement. Ce savoir est une compétence qui regroupe l'application de la grammaire, de la sémantique et de la participation, ou plutôt de l'interaction socioculturelle communicative. La *compétence communicative*, concept inventé par Hymes, est définie par Ducrot et Schaeffer dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* comme "l'ensemble des règles sociales qui permet d'utiliser de façon appropriée la compétence grammaticale". (Ducrot et Schaeffer 1995) Chomsky avait déjà analysé la compétence comme un ensemble de connaissances indépendantes de leur exécution, alors que Hymes considère que la compétence ne se manifeste qu'à travers la parole ou la performance.

C'est donc *l'utilisation, de façon appropriée, des règles sociales* qui distingue la notion chomskienne de compétence de celle de Hymes. Cependant, la notion de compétence communicative est une réponse en quelque sorte à la notion de compétence chez Chomsky, et il est utile de faire la différence entre ces deux conceptions. Chomsky avait séparé la compétence linguistique de la performance pour développer, dans la linguistique générative, une distinction de la langue et de la parole mieux

¹ Imaginons la rencontre de deux individus inconnus dans une région précise de la France comme exemple d'un événement de parole. Deux conversations téléphoniques entre Français, une entre amis intimes et l'autre entre un employé et son employeur, peuvent être comparées comme deux événements de parole. Imaginons que dans chacune de ces deux conversations, l'énoncé "oui, c'est cela" soit prononcé. Cet acte de parole doit être interprété en fonction de son contexte et de la relation de ses interlocuteurs (ainsi que d'autres facteurs que les Français prennent comme sous-entendus). Avec ce même énoncé, le locuteur peut confirmer l'énoncé de l'autre ou, d'une manière sarcastique, l'infirmer. Cet exemple d'analyse d'actes de parole démontre que la signification d'un énoncé ne peut être réduite au sens de ses mots et à l'analyse grammaticale. Il est nécessaire de considérer les traits de l'interaction et du contexte

déterminée que celle de Saussure. La définition d'une conception de la langue mettant en avant les capacités de celle-ci à produire, conception dynamique qui aborde la langue comme un processus et non comme un état stagnant, est l'avancée la plus importante de l'analyse par Chomsky de la compétence linguistique. Hymes explique ainsi la valeur sociolinguistique de cette nouvelle approche : "The goal of linguistic description is thus changed, from an object independent of men, to a human capacity." (Hymes 1974 : 92)

Mais dans une nouvelle approche de la compétence linguistique, Hymes propose une notion plus élaborée de la compétence. La compétence chez Hymes englobe quatre aspects : 1) *le potentiel systématique*—ce qui n'est pas encore réalisé ; 2) *l'appropriété*—ce qui est convenable, efficace, correct ; 3) *l'occurrence*—ce qui est achevé ; et 4) *la faisabilité*—ce qui est possible avec les moyens disponibles (Hymes 1974 : 95). La notion de compétence chomskienne est essentiellement basée sur le premier aspect indiqué par Hymes. Hymes trouve cette approche insuffisante parce qu'elle ignore les variations de la connaissance des locuteurs en fonction de leur environnement et des diverses situations qu'ils rencontrent. La langue est *située* et caractérisée par des variables, insiste-il. Il fait appel à William Labov qui a selon lui montré qu' "une étude systématique des variations quantifiables révèle d'autres types de structures et rend possible l'explication des transformations" (Hymes 1974 : 95 - ma traduction). Il s'agit donc d'un modèle qui prend en compte la langue en action. Hymes critique la notion de compétence chez Chomsky, qui se restreint à la connaissance, et particulièrement à une connaissance de la grammaire. Hymes explique :

One must recognize not only knowledge, but also ability to implement it, with respect to each of these dimensions, as a component of competence in speaking. Especially, one must provide for motivation and value. And as indicated, the competence to be attributed to particular persons and communities is in each case an empirical matter. Transformational theory recognizes that what seems the same sentence may enter into two quite different sets of relations, syntactically; it must recognize the same thing to be true, socially. (Hymes 1974 : 96)

De ce point de vue, la compétence constitue une expérience humaine vécue et ne peut pas être analysée séparément de la parole. L'étude de la compétence communicative vise donc les règles de *l'appropriété* des façons de parler. Celles-ci comprennent les

rattachés à la structure formelle de l'énoncé—la grammaire et la sémantique—pour aboutir à la compréhension intégrale d'un acte de parole.

règles de grammaire et le potentiel conotatif de la langue, mais aussi le potentiel performatif qui se situe dans l'occurrence et dans la faisabilité. Nous retrouvons donc la notion de performance qui permettra les analyses des façons de parler comme une fonction de l'organisation sociale de la communication. La compétence communicative définit la performance comme l'usage de la langue dans un événement communicatif accompli.

Hymes fit progresser le potentiel analytique de l'ethnographie de la communication dans son article "Breakthrough into Performance" (Hymes 1981 : 79-141), où il examine de plus près les notions de compétence et de performance. Il démontre que différentes sortes de compétence impliquent différentes capacités de performance. Faisant appel à nouveau à Labov, Hymes examina les distinctions opérationnelles par ce que les personnes d'une communauté peuvent communiquer. Labov a distingué entre les comportements socioculturels que les membres d'une communauté peuvent soit 1) interpréter et rapporter ; 2) interpréter mais ne pas rapporter ; soit 3) ne pas interpréter, ne pas rapporter (Labov 1966). A ces potentiels Hymes en ajoute un quatrième qui fait qu'un membre d'une communauté peut rapporter un comportement mais qu'il peut ne pas savoir l'interpréter. Les capacités à rapporter et à interpréter sont considérées par Hymes comme des dimensions de communication des membres compétents d'une culture ou d'une communauté. A celles-ci, il ajoute une troisième dimension qui est la capacité à *produire* (exprimer, manifester, donner) ou à *reproduire* un comportement culturel. Dans cette capacité à reproduire un acte se trouve une polarité de compétences qui mesure la capacité d'un individu à accomplir un acte, à le performer. Enfin, Hymes présente une quatrième dimension à prendre en compte dans l'analyse des comportements culturels : l'acceptabilité, ou l'*appropriété* comme nous l'avons noté plus haut.

Ce schéma des dimensions de compétence, dans la transposition d'un comportement culturel, des aspects et des degrés de compétence d'un membre d'une communauté à rapporter, interpréter et / ou performer ce comportement permet une analyse systématique des dynamiques complexes et variées d'une culture à l'autre. Ce système d'étude permet à l'ethnographe de la communication de montrer, d'une manière précise, comment un membre d'une communauté transforme la grammaire et la sémantique "en un système normatif et un procès opératoire" (Greimas et Courtès 1993 : 54). Nous revenons à la division chomskienne de la compétence et de la performance, mais en plaçant la compétence plus près de la source de l'énoncé avec un

caractère modalisant, comme l'explique Greimas et Courtès. Ceci nous offre la possibilité de redéfinir les normes linguistiques pour inclure des nuances et des critères le plus souvent implicites. Prenant en compte les différentes dimensions et aspects de la compétence communicative, on décrit la capacité de quelqu'un à interpréter, à rapporter et / ou à reproduire un acte. L'*appropriété* du rapport, de l'interprétation et / ou de la reproduction sera estimée par rapport aux informations que l'ethnolinguistique pourra obtenir, soit par observation, soit par la capacité d'un collègue informateur à la rapporter. Quelques exemples serviront à clarifier cette méthode d'analyse.

Un exemple très complexe de l'analyse des capacités communicatives se trouve dans "Life and Death in the Navajo Coyote Tales" de Barre Toelken (Toelken in Swann et Krupat 1987 : 388-401). Ce texte montre aussi la corrélation entre la capacité communicative à rapporter un comportement culturel et le statut du linguiste et/ou les objectifs de son investigation. L'étude de Toelken représente vingt-cinq ans de travail de terrain dans le cadre d'une recherche sur la signification culturelle des histoires navajos.

Tout se passait bien dans la relation entre Toelken et les membres de la communauté, ainsi que dans sa recherche, jusqu'au jour où il se trouva confronté à des phénomènes culturels de "sorcellerie" qui menaçaient sa famille et son code déontologique. Certaines des informations et des fonctions des histoires qu'il étudiait faisaient partie de croyances métaphysiques qui requéraient quelques connaissances en sorcellerie. Toelken courait le risque 1) d'être pris pour un sorcier (ou de devenir un sorcier au regard des Navajo), 2) de profaner des éléments sacrés de la vie navajo. Examinons cette situation.

Ayant compris deux des quatre niveaux de signification dans un récit navajo ayant pour sujet la figure mythique du coyote, Toelken fut invité par un homme-médecine à participer à son exposé sur l'importance de ces histoires dans la religion navajo. En évitant les sujets secrets de cet exposé, Toelken en résume ainsi le contenu :

The stories about Coyote are themselves considered so powerful, their articulation so magical, their recitation in winter so deeply connected to the normal powers of natural cycles, their episodes so reminiscent of central myths, their imagery so tightly connected with reality, that elliptical reference to them in a ritual can invoke all the powers inherent in their original dramatic constellations. In a ritual, an allusion to a well-known line, or speech, or action of Coyote will summon forth the power of the entire tale and apply it to the healing process under way. (Toelken in Swann et Krupat 1987 : 390)

Suite à cette séance qui regroupait uniquement des Navajos et Toelken, celui-ci conclut : "Les Navajos croient que le langage ne décrit pas simplement la réalité ; il la crée." (Les sociolinguistes ne manqueront pas de faire preuve d'humilité face à la perspicacité linguistique navajo, mais ne nous perdons pas dans les considérations annexes de cette étude.) Toelken avait alors compris trois des niveaux de signification des histoires sur Coyote. Le Niveau I est celui de l'histoire en tant que distraction dans laquelle un désordre est résolu selon les valeurs de la communauté. Au Niveau II, il s'agit de la vision morale du monde, d'une vision culturelle basée sur un ordre physique et métaphysique. Le Niveau III, rapporté et interprété dans le discours de Little John Benally, est celui de la fonction médicinale des histoires.

Un quatrième niveau fut rapporté et interprété pour Toelken par un chanteur navajo, suite à une longue session de "storytelling" durant l'hiver 1982. Ce niveau présente l'usage potentiel du récit comme une forme de sorcellerie, c'est-à-dire une destruction rituelle qui fait écho à un certain désordre, mais est contraire aux valeurs communautaires. Selon l'interprétation du chanteur, le fonctionnement de l'histoire comme sorcellerie est semblable au fonctionnement médicinal. Le rapport et l'interprétation d'un quatrième niveau de signification dans les récits navajos de Coyote fut en effet un avertissement que le chanteur donnait à Toelken. Si Toelken cherchait plus loin les significations potentielles de la narration des histoires de Coyote, il obtiendrait les pouvoirs d'un sorcier et / ou il serait soupçonné de posséder les pouvoirs d'un sorcier. Dans les deux cas, un membre de sa famille, d'après le chanteur, serait tué par un membre de la communauté.

La distinction entre les capacités à rapporter et à interpréter se clarifie dans l'histoire de Toelken. Le chanteur lui permit de déceler plusieurs aspects de la culture en rapport direct avec le sujet sur lequel il avait travaillé pendant une grande partie de sa vie professionnelle. La pratique de la sorcellerie chez les Navajo n'était pas une nouveauté pour Toelken, qui est marié avec une Navajo, mais la proximité de la sorcellerie et de la matière de son étude lui était jusque là restée inconnue. Avec ses techniques analytiques, il aurait peut-être découvert par lui-même ce niveau de signification. Le chanteur lui dit que le développement de la capacité à rapporter et à interpréter un comportement culturel exceptionnel lui donnerait éventuellement la capacité de la présenter à son tour en performance. Ceci montre que les barrières entre les différentes compétences ne sont pas toujours clairement délimitées au sein de la communauté même si, dans notre démarche analytique, il y a une distinction.

Il est tout de même important, pour les membres de la communauté, de distinguer entre les personnes qui ont une telle connaissance, et qui ont donc une compétence de performance, et celles qui ne l'ont pas. Toelken avait déjà travaillé avec plusieurs informateurs qui avaient la capacité de lui rapporter cet usage des histoires de Coyote, mais il n'était évidemment pas approprié pour eux de le rapporter. Quels membres de la communauté ont la capacité à l'interpréter ? Quels membres de la communauté ont la compétence de performance ? Voilà des questions qui devenaient essentielles, et pour des raisons de méthode, et pour des raisons d'éthique. La décision de Toelken de ne pas poursuivre sa recherche à ce niveau (ni au troisième niveau de signification) était motivée par un principe éthique rattaché à ces questions :

Even if I reject their warning that there is danger in deeper inquiry into the stories, for me to actually do further work would necessitate a repudiation of Navajo beliefs and values — treasures that I feel ought to be strengthened and nurtured by folklore scholarship, not weakened, denigrated, or given away to curious onlookers. (Toelken in Swann et Krupat 1987 : 399-400)

L'anthropologie dialogique

Nous reviendrons sur l'expérience de travail de terrain de Toelken dans l'explication d'une autre tendance sociolinguistique prometteuse pour l'ethnographie. Il s'agit de l'aspect dialogique à la base du travail de l'anthropologue fait avec ses informateurs, et qui se trouve également dans son analyse des discours recueillis sur le terrain. Je voudrais ajouter à cette théorie anthropologique développée par Dennis Tedlock, que si l'on applique le même principe de la dialogique à l'ethnographie déjà existante, cela peut constituer une véritable avancée analytique. Je proposerai ici une analyse dialogique de l'ethnographie qui fait appel à des techniques proposées dans l'analyse du discours. Quel est donc ce principe dialogique et quelles en sont les implications dans le travail de l'ethnographie et son interprétation ?

Pour Tedlock, le dialogue est la source première de l'anthropologie. C'est le discours interactif entre l'anthropologue et l'informateur dans un contexte précis. L'intersubjectivité de ces deux personnes implique tout d'abord deux points de vue culturels différents. Le terrain est un carrefour d'échanges qui sont, d'une certaine

façon, choisis et dictés par les méthodes et les objectifs des deux interlocuteurs. L'un influe sur l'autre et vice versa, et il serait futile de chercher à effacer ou à dissimuler les outils de travail de l'ethnographie. Être conscient de l'influence de sa présence fait partie intégrante du travail de terrain de l'anthropologue, mais aussi de son travail d'analyse. Tedlock préconise le dialogue comme mode (et non pas comme 'méthode') de terrain mais aussi comme mode de travail personnel lorsque l'anthropologue se trouve seul à analyser les données recueillies sur le terrain.

Pour Tedlock, l'ethnographie de la communication est l'exemple d'un effort fait par l'anthropologue pour relever des données culturelles sans laisser de trace de sa science. Prenant note de la description par Johannes Fabian de l'ethnographie de parole comme une anthropologie linguistique qui "repose sur 'le fondement de l'intersubjectivité humaine'", Tedlock conçoit que toute "anthropologie *analogique*" (Tedlock 1983 : 323) omet le dialogue, et donc la subjectivité de l'anthropologue et de son collègue informateur, source première de toute information. Sorte de "eavesdropping" (écoute indiscreète), le discours analogique, de presque toute ethnographie, présente une fausse objectivité, derrière laquelle l'anthropologue cherche à dissimuler son ethnocentrisme. Tedlock propose une anthropologie dialogique qui "crée un monde, ou une compréhension de la différence entre deux mondes, qui existe entre des personnes qui sont de façon indéterminée éloignées, dans de nombreux aspects, quand ils démarrent une conversation" (Tedlock 1983 : 323). Tedlock critique l'objectivité irréaliste recherchée par les sciences humaines qui se pose comme la simple subjectivité de l'observateur remplaçant le discours de terrain par son discours "scientifique". Ce discours monologique, nous dit Tedlock, ne peut pas présenter le processus et le changement de langage que recherche l'ethnographie de la communication. Celui-ci incite trop en effet à la présentation de ce que le collègue informateur raconte comme un produit ou comme un résultat.

Pourtant, Tedlock ne propose pas le dialogue comme une forme exclusive d'ethnographie. La dialogique est un phénomène du processus ethnographique qui doit être reconnu et analysé. La présence de l'ethnographe joue un rôle, en partie déterminant, dans le processus ethnographique, et doit être incluse dans son analyse. Dans "L'Ethnographie comme interaction" (Tedlock 1983 : 285-301), Tedlock expose l'influence de sa présence sur un acte de narration spontané. Heureux de cette improvisation, due à l'initiative d'enfants hopis et non à la sienne cette fois, Tedlock s'est trouvé tout de même en position de choisir l'histoire qui serait racontée par son

informateur de longue date, Andrew Peynetsa. Celui-ci raconta l'histoire choisie en hopi, en présence de ses enfants, de ses petits enfants, et de Tedlock qui était curieux de savoir si la narration de cette histoire dévierait énormément de celle de l'année précédente où le conteur était mandaté par l'ethnologue. Tedlock fut surpris de noter quelques différences pertinentes dans son analyse dialogique. Premièrement, Peynetsa était moins prude à propos des éléments relatifs à la sexualité quand l'ethnologue n'utilisait pas son magnétophone et cela malgré la présence des enfants.

La deuxième différence consistait en un développement plus important concernant la signification culturelle du sexe de la femme dans cette histoire. Tedlock avait mal compris cet élément clé de l'histoire dans la narration précédente. Cette élaboration était, de par l'improvisation de l'événement, intelligemment et spontanément intégrée pour satisfaire les auditeurs adultes, autant que Tedlock. Ces deux différences narratives étaient, selon ce dernier, en rapport direct avec la présence de l'anthropologue, mais Tedlock n'a pas manqué de noter certaines différences interactionnelles en relation avec les autres membres participants de l'auditoire. L'anthropologue prit bonne note des contours de la narration inspirés, à un moment donné, par le déplacement d'un de ces membres. Ce genre d'adaptation, Tedlock le confirme, est en harmonie avec l'intégralité de la narration et participe du même rythme qu'elle quant à la signification particulière du récit.

Pour faire profiter à d'autres des expériences il est nécessaire d'étendre le principe de la dialogique à l'analyse secondaire de l'ethnographie. De cette façon, le lecteur doit pouvoir identifier les voix et les points de vue des individus directement impliqués dans l'expérience, mais aussi le point de vue de l'auditoire, lorsque l'anthropologue se fait écrivain et s'adresse à des tierces personnes. Il est évidemment plus difficile pour ces personnes d'identifier les données complexes—les idéologies, les motivations, les attentes, les objectifs, les sentiments, etc.—des interlocuteurs sur le terrain lorsque leurs discours sont présentés dans un texte écrit et une forme indirecte (donc analogique). Ces expériences sont narrées en quelque sorte par un des deux (ou plusieurs) participants. Mais, il est possible de distinguer les différents rôles et les intentions des divers participants quand l'anthropologue nous fournit les informations socioculturelles essentielles à la compréhension de certaines références, notamment de celles qui ont trait à ces rôles et intentions.

Exemple d'analyse dialogique.

Passons maintenant à l'exemple d'une analyse ethnographique dialogique. J'ai choisi comme exemple relativement récent le texte de Toelken. En appliquant une analyse dialogique au discours ethnographique que nous trouvons dans "La vie et la mort dans les contes navajos de Coyote" de Toelken, l'on est d'abord frappé par l'absence des voix des Navajos. Ce texte présente en effet le *résultat* des découvertes, explicites et implicites, de l'anthropologue après vingt-cinq ans de travail de terrain. Très peu de place est accordée dans cet article au discours de Little John Benally et au chanteur, et leurs points de vue sont rapportés à la forme indirecte. Toelken présente ses conclusions elles-mêmes comme un produit, décelant très peu des effets de l'interactivité entre lui et les Navajos, alors que ceux-ci auraient sans doute servi à clarifier les confusions et à minimiser les frustrations culturelles qu'il exprime à travers son discours analogique. Le lecteur sera encore plus déçu lorsqu'il aura lu ici le rapport d'un rapport, deux fois déplacé, du dialogue, ou des dialogues originaux. Ce que l'on retient, similairement, de l'argumentation de Tedlock, ce sont ses sentiments de déception et d'insatisfaction, propres à tout humaniste s'attendant à un contact plus direct avec ces autres citoyens du monde qui se sont montrés prêts à partager les connaissances qu'ils ont de leur culture.

En revanche, si Tedlock reproche à certains anthropologues de chercher à dissimuler leurs différences culturelles, Toelken, lui, enregistre la subjectivité de son vécu d'une manière qui les démontre. Il emploie souvent la première personne et n'hésite pas à introduire ses phrases par "Je pense" ou "Je sens". Il évoque, au début de son article, une erreur de son propre système d'analyse qui lui aura fait reconnaître le rôle de sa subjectivité dans son travail, et le fait que la méthode était pour lui davantage un processus qu'une formule. D'un point de vue dialogique, Toelken se révèle écrivain-anthropologue, faisant connaître sa présence dans l'analyse ethnographique d'une manière qui révèle la profondeur de sa compréhension, sans toujours l'expliquer clairement. Il montre bien en tout cas son implication personnelle.

Since my questions had been selective and analytical, since I was clearly trying to find out what was powerful about Coyote stories, since I stood to gain by this knowledge, the old singer wanted to warn me of two possible dangers: If I became a witch, I would lose someone from my family; if others *thought* I was a witch, someone might try to kill someone in my family. In either case, Navajo informants would assume that my detailed knowledge indicated witchcraft, and no one would

be willing to tell me stories anymore. (Toelken in Swann et Krupat 1987 : 396-397)

Toelken ne cherche à cacher ni ses motivations, ni sa vulnérabilité en tant que participant d'un système complexe de communication interculturelle.

Il est important de noter qu'ici Toelken ne réagit pas d'abord aux menaces faites à sa famille, mais plutôt aux conséquences que la situation pourrait avoir sur son travail. S'il ne sait pas répondre aux croyances culturelles qui l'impliquent subjectivement dans la sorcellerie — comme un sorcier, lui, saurait répondre —, il ne peut oser ignorer un tel avertissement. Ce qui est étonnant, c'est qu'il juxtapose la possibilité que plus aucun Navajo ne lui raconte d'histoire à celle de la mort d'un de ses proches. Cette juxtaposition pourrait faire penser que la menace à sa famille est prise quelque peu à la légère ; en tout cas, elle suggère que le possible refus des conteurs de lui raconter des histoires est envisagé par lui comme quelque chose qui serait destructeur pour lui. Par cette juxtaposition, Toelken montre bien à quel point il se sent menacé devant cette situation.

La dernière phrase renvoie au phénomène du ragot chez les Navajos et à l'ambiguïté du rôle du chanteur dans ces événements de communication. Le silence de l'anthropologue au sujet de la réputation du chanteur semble s'imposer, et il commence aussitôt un nouveau paragraphe sur le thème du système des quatre niveaux des histoires de Coyote. En bref, ces trois phrases exposent les différentes motivations de Toelken, et les ambiguïtés inhérentes à la différence culturelle des deux interlocuteurs, qui posent le besoin de le besoin de repenser la déontologie face à une culture possédant des valeurs et des croyances différentes.

Conclusion.

L'ethnographie de la communication permet des analyses multidimensionnelles de textes littéraires indigènes lorsqu'elle ouvre le chemin à une connaissance du rôle de la parole dans une société, de son code moral et idéologique, des genres de la parole, des formes esthétiques et rhétoriques traditionnelles, etc. Tous ces facteurs jouent un rôle déterminant dans la signification poétique des mythes et des contes traditionnels. En effet, l'analyse des littératures indigènes a contribué à l'approche sociolinguistique

du langage dans sa quête de ce type de connaissances, et c'est ainsi que l'ethnographie de la parole se qualifie comme praxis linguistique. L'activité d'analyse a engendré en elle-même ses propres buts lorsque la logique des langues étudiées, ne se trouvant ni documentée, ni psychologiquement ancrée chez les ethnolinguistes, n'était entièrement compréhensible qu'à travers une prise en considération approfondie du comportement culturel des locuteurs et de leurs auditeurs. L'approche phénoménologique de la langue a contribué à exposer les dimensions sociales déterminant les significations et les épistèmes les plus implicites dans le discours. Face à des cultures foncièrement différentes de celle de l'Occident, les linguistes tels que Boas, Sapir, Jacobs, Hymes et Tedlock furent donc obligés de reconstruire leurs modèles et leurs concepts de réflexion. Pour l'ethnographe de la parole, les formes socioculturelles de la langue ne sont plus des produits, mais des processus qui relient moyens linguistiques et significations sociales.

Dans "The Status of Linguistics as a Science" (Hymes 1974), Hymes établit un parallèle entre la linguistique traditionnelle et la "fétichisme de la marchandise" ("fetishism of commodities" - ma traduction) tel que Marx l'analyse. Il écrit :

On this view, language and linguistics often stand to human life in a relation parallel to that of goods and economics, as analysed in the first book of *Das Kapital*. Marx's comments on "fetishism of commodities," analysis of a human power and creation made to stand over against man, and understood in categories divorcing it from its roots in social life, could be applied *mutatis mutandi*, to language. (Hymes 1974 : 85)

Dans cette courte application de la pensée marxiste, Hymes examine "les instruments de l'hégémonie culturelle" qui font que le linguiste vise une expression linguistique idéale "libre de toute limite par l'usage réel." Le résultat de cette visée consiste en l'adoption officieuse d'un canon littéraire qui exclut certaines formes de parole de la communauté et qui isole la littérature dite classique de ses racines sociales et culturelles. Une excellente critique théorique du canon littéraire se trouve dans l'ouvrage d'Arnold Krupat *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon*.² Dans ce livre, Krupat propose une analyse conceptuelle et idéologique du canon littéraire et de la littérature, faisant appel à des écrivains aussi variés que Jameson et Derrida, pour conclure que les critères du canon littéraire de l'Occident ne sont pas forcément

"consistent with the fullest conceptions of human possibility." (Krupat 1989 : 23) Il considère ensuite les différentes techniques linguistiques et philosophiques qui permettrait une réévaluation des textes faisant "autorité".

Pour revenir à l'analogie entre la linguistique traditionnelle et l'économie capitaliste, nous trouvons une même sorte d'aliénation humaine engendrée par le produit linguistique, comme par le produit consommable qui obscurcit, dans les deux cas, les forces et les potentiels humains de production. L'aliénation de l'homme dans un langage déterminé par son contexte social et sa fonction n'implique pas une erreur morale comme celle de l'aliénation du travailleur dans le labeur, telle qu'elle est analysée chez Marx : elle implique une erreur intellectuelle et méthodologique. Les conséquences de cette erreur peuvent être idéologiques et reprises dans la pédagogie ; elles restent néanmoins, dans l'esprit des chercheurs, contraires aux forces matérielles de la société capitaliste qui dominent les conditions de la vie humaine.

Cependant, la correction de cette erreur (intellectuelle et méthodologique) ouvre bien la voie d'une approche plus humaniste de l'étude du langage. Après correction, les divers locuteurs et diverses communautés linguistiques ne représentent plus l'échantillon idéalisé d'une production linguistique abstraite, mais sont reconnus comme des personnes et des cultures particulières qui tiennent la clé de leurs propres valeurs d'usage du langage. La nécessité d'étudier le langage dans son fonctionnement nous incite à prendre connaissance de qualités inhérentes à la communication humaine tels que les sous-entendus, les objectifs, les motivations, les potentiels, les codes idéologiques, etc. Ces qualités caractérisent la compétence et la valeur d'utilité de l'acte de parole. Le langage en usage se révèle être, comme le labeur utile dans sa définition marxiste, une activité productive d'une sorte définie, et exercée dans un but défini. Il s'agit de la langue en tant que phénomène utile et satisfaisant pour l'être humain ; l'un des objectifs de l'ethnologue de la communication est de cerner les paramètres de cette utilité et de cette satisfaction humaine par rapport aux compétences acquises et exécutées par les membres d'une communauté.

L'anthropologie dialogique, poussée à une certaine extrémité, peut se présenter sous la forme d'entretiens en direct, ou de performances retranscrites, et se contenter de remarques d'ordre phénoménologique. Elle ouvrira la porte à d'autres dialogues

² La problématique américaine du "canon" concerne la sélection des œuvres et des écrivains retenus par les autorités académiques. Dans un pays multiracial et multiculturel les différents minorités (y compris les féministes) revendiquent la reconnaissance de leurs écrivains.

transculturels quand ses textes pourront être exploités par les deux cultures représentées. Hymes remarque lui-même qu'une grande quantité de ses textes sur le sujet des littératures amérindiennes n'est pas accessible à des audiences non-spécialistes en linguistique, et même en une certaine école de linguistique. Cela exclut donc la majorité des amérindiens eux-mêmes. (Hymes in Swann et Krupat 1987 : 45) L'anthropologie dialogique telle que la pratique Tedlock expose les barrières idéologiques au lieu de les renforcer par le silence. Un dialogue ouvert ne peut certes pas rassembler toutes les forces humanistes nécessaires au détournement des idéologies de l'impérialisme culturel, si profondément enraciné dans les systèmes politiques et économiques, mais il permet une certaine franchise et une certaine honnêteté envers nous-mêmes face aux artistes et autres représentants des cultures venus de cultures qui nous fascinent.

Cette méthode, ou plutôt ce mode dialogique implique plusieurs facteurs et objectifs—devrions-nous dire plusieurs choix ? D'abord, comme le fait remarquer Tedlock à plusieurs reprises, il est très souvent difficile de persuader les éditeurs de publier les discours directs des informateurs (encore plus difficile lorsque la transcription est en vers et non pas en prose, ce qui prend plus de place). Dans "Life and Death", Toelken arrive à synthétiser des connaissances authentiques sur la culture et la littérature navajo en direction d'un lectorat mixte. A des degrés différents selon les lecteurs, cet article sert à mieux faire connaître la culture et la littérature navajo, mais aussi le vécu de l'anthropologue sur le terrain. La problématique des informations secrètes mise à part, la transcription directe, même d'un minimum de dialogues qui rendrait perceptible le vécu de Toelken et celui d'autres anthropologues, exigerait une quantité de publications que nous ne pouvons pas espérer voir éditées aujourd'hui.

Par conséquent, les anthropologues et les linguistes sont obligés de faire des choix et la dialogique inscrite dans l'analyse en est un. Les ethnolinguistes, les sociolinguistes et les ethnopoéticiens, sensibles aux difficultés de ces choix, ont cherché à être le plus intègre possible dans leur relation avec l'informateur collègue et dans la description de sa culture. Leur approche s'est traduite peu à peu par un effort de démanteler les barrières de l'ethnocentrisme et de rester fidèle aux principes d'un humanisme qui peut se dire marxiste, mais qui, dans la plupart des cas, se définit sur le terrain, et qui n'a que peu de rapport avec ce concept dans la bouche des philosophes européens. L'ethnographie de la communication et l'anthropologie dialogique sont des

conceptions issues de recherches sur le terrain dont le but est de définir un processus humaniste interculturel pour l'étude des cultures du monde que nous habitons.

Un dialogue ouvert ne pourrait pas rassembler toutes les forces humanistes nécessaires pour détourner les idéologies de l'impérialisme culturel si profondément enraciné dans les systèmes politiques et économiques, mais elle nous permet une certaine franchise et honnêteté avec nous-mêmes, face aux artistes et aux diplomates venus de cultures qui nous fascinent.

Cette méthode, ou plutôt ce mode de dialogique implique plusieurs facteurs et objectifs, ou devons-nous dire plusieurs choix ? D'abord, comme remarque Tedlock à plusieurs reprises, il est très souvent difficile de persuader les éditeurs de publier les discours directs des informateurs (encore plus difficile lorsque la transcription est en vers et non pas en prose, ce qui utiliserait plus de place). Dans "Life and Death", Toelken arrive à synthétiser des connaissances authentiques sur la culture et la littérature navajo en direction d'une audience mixte. A des degrés différents selon les lecteurs, cet article sert à faire connaître la culture et la littérature navajo mais aussi le vécu de l'anthropologue sur le terrain. La problématique des informations secrètes mise à côté, la transcription directe, même d'un minimum de dialogues qui rendrait perceptible le vécu de Toelken et celui d'autres anthropologues, exigerait une quantité de publications que nous ne pouvons pas espérer aujourd'hui.

Alors, les anthropologues et les linguistes sont obligés de faire des choix et la dialogique du fauteuil en est un. Les ethnoлингuistes, les sociolinguisistes et les ethnopoéticiens, sensibles aux difficultés de ces choix, ont cherché à être le plus intègre possible dans la relation avec l'informateur collègue et dans la description de sa culture. Leur approche se traduit peu à peu en un effort de démanteler les barrières de l'ethnocentrisme et d'être fidèle aux principes d'un humanisme qui peut se dire marxiste, mais dans la plupart des cas, il s'agit d'un humanisme qui se définit sur le terrain, loin des oreilles des philosophes européens. L'ethnographie de la communication et l'anthropologie dialogique sont des notions issues des travaux de terrain afin de définir un processus humaniste interculturel dans l'étude des cultures mondiales.

L'analyse de la versification : découverte et méthode de Dell Hymes

*Lay down these words
Before your mind like rocks.
 placed solid, by hands
In choice of place, set
Before the body of the mind
 in space and time

Gary Snyder, "Riprap"*

Les objectifs.

La transcription d'un récit réduit une *expérience* culturelle ou interculturelle à un *texte* immuable. Elle ne récupère qu'une partie de la stratégie signifiante du récit oral mais une partie essentielle et palpable : la langue. La théorie de la performance examine la violence faite au récit à travers les processus de décontextualisation et de recontextualisation du récit oral. L'analyse de la versification a pour objet principal les problèmes de mise en page du récit et s'appuie pour les résoudre sur une connaissance du contexte et de la tradition desquelles le texte est issu, c'est-à-dire, sans ignorer la "performativité" du texte. La narration orale est la présentation d'un récit. La transcription du récit en est sa représentation et ne peut prétendre reconstituer toutes les dynamiques de sa présentation. Mais rien ne nous empêche de rassembler un maximum de connaissances concernant les traditions et la performance d'un texte pour identifier le pouvoir significatif du récit.

La textualisation fournie par la transcription de la poésie orale permet principalement une réflexion sur l'organisation et la forme des différentes composantes d'un mythe, d'un conte, etc. Le premier principe de l'ethnopoétique consiste en l'identification du récit oral en tant que forme de poésie par son organisation en lignes et en groupes de lignes. Comme la sociolinguistique, l'analyse poétique montre que la signification de ce que l'on dit est déterminée par la façon dont cela est dit. En

ethnopoétique, ce principe est appelé *co-variation de la forme et du sens*, et sert de guide dans l'analyse de la versification. La question de savoir si un récit oral est organisé en lignes et en vers ne se pose plus vraiment, il s'agit plutôt de trouver les meilleures techniques pour identifier les différentes parties d'un texte. Nous retiendrons donc la méthode suivante par son efficacité : déterminer le groupement des lignes et des vers en des parties cohérentes et révélatrices de la logique du récit.¹ Les critères du sens poétique variant de culture à culture, il est nécessaire, bien entendu, de traiter chaque langue et même chaque texte comme un cas isolé.

Nous trouverions absurde d'analyser la poésie de Paul Verlaine selon les critères de la poésie métaphysique du Moyen Age bien que nous puissions identifier des traces culturelles et linguistiques communes à ces deux formes de poésie. Il serait donc plus absurde encore de vouloir analyser la poésie chippewa selon des critères anglo-saxons. Lorsque Schoolcraft transpose un poème chippewa en un poème de six couplets, il convainc peut-être ses compatriotes que le vers chippewa est comparable au vers de Shakespeare et de Donne, mais il perd la séquence des éléments poétiques et la simplicité des syntagmes du poème chippewa, et pas seulement cela : l'ethnographe, animé des meilleures intentions, a surtout sacrifié la relation existant entre éléments sémiotiques et éléments poétiques.² Dans cet exemple, Schoolcraft aura mis l'accent sur l'accessibilité du spectrum accessibilité–authenticité. Son interprétation de "Chant to the Fire Fly" apparaît davantage comme un poème à part entière inspiré par le poème chippewa, de même que certaines œuvres de Picasso ou Breton le furent par des œuvres d'art indigènes.

L'analyse de la versification seule, il est vrai, n'est pas non plus la meilleure solution lorsque cette méthode de traduction met l'accent, à l'extrême opposé de notre spectrum accessibilité–authenticité sur la version la plus authentique, c'est-à-dire la forme la plus proche possible de la forme originale. Les littératures orales indigènes sont souvent obscures aux autres cultures du fait de leurs particularités grammaticales / linguistiques, poétiques, et culturelles—qui font, par exemple, que certaines références peuvent être symboliques ou, autrement subtil, déclencher un événement ou une autre référence. Mais la traduction n'est jamais exacte et il faudra toujours plusieurs versions pour transformer la forme, les différents dispositifs rhétoriques et stylistiques, les

¹ Les textes traités dans cette étude étant tous des récits, cette explication de l'analyse de la versification se limitera à la poésie orale narrative.

images, les symboles, etc. en une autre langue. D'autre part, l'étude sérieuse des poésies traditionnelles amérindiennes est limitée dans ses ressources économiques et humaines et nous sommes constamment obligés de peser la validité des approches. Nous allons voir aussi qu'une analyse de la versification est nécessairement accompagnée d'un minimum d'explications destinées à justifier les choix faits lors de l'analyse. Parfois, même après publication, il est nécessaire de repenser ces choix selon de nouveaux critères ou des nouvelles données. Cette nouvelle réflexion ne diffère pas, dans ses objectifs ou dans sa démarche, de toute autre analyse littéraire. Une lettre personnelle ou un texte retrouvé, la reconnaissance de la répétition d'une forme obscure, ou la découverte d'une nouvelle méthode, tout cela peut éclairer l'œuvre d'un écrivain.

La difficulté de l'analyse de la poésie orale réside dans le manque de traces, essentiellement dans le manque de documentation écrite concernant le poète et sa tradition. La transcription d'un récit se réduit parfois à elle-même ; et sans le secours d'une grammaire, il est difficile ou impossible d'identifier le sens d'un texte. Mais avec un minimum de connaissances grammaticales et sémantiques, l'analyse de la versification peut ouvrir le texte à une "interprétabilité" conduisant à d'autres analyses. Ce n'est pas toujours facile : les langues que nous étudions ne sont souvent plus parlées, ou bien les poètes indigènes n'appréhendent pas la recherche du sens poétique de la même manière. Mais quel analyste littéraire ou philosophique n'a pas rêvé, lui aussi, que lui soit accordé un entretien avec un Proust ou un Nietzsche ? Notre travail est de "faire avec" le matériel dont nous disposons, de reconnaître les ambiguïtés et les contradictions, de franchir chaque porte qui s'ouvre à nous.

Pour les analyses proposées dans la deuxième partie de ce travail, nous possédons des atouts non négligeable que nous devons initialement à la conteuse dont nous étudierons les récits. En effet, Victoria Howard fut particulièrement prolifique, possédant de vastes connaissances facilement adaptables au travail du linguiste. Cette informatrice-poétesse nous fournit un corpus de textes riche et diversifié permettant des comparaisons lexicales, stylistiques et informatives. Elle fut également très lucide et coopérative lorsqu'elle se trouva confrontée aux questions de signification et de traduction. Un second atout réside dans la quantité importante des recueils de textes, particulièrement en langues chinooks, provenant de la côte nord-ouest des Etats Unis.

² Pour une comparaison du poème écrit par Schoolcraft et de sa transcription du poème Chippewa, voir Hymes 1981 : 39-42 ; voir aussi Krupat in Swann 1992 : 6-7.

Ceux-ci permettent non seulement des comparaisons linguistiques et littéraires, mais aussi une meilleure compréhension des cultures de cette région. Notre troisième avantage réside dans l'existence d'une grammaire Wishram-Chinook rédigée par Walter Dyk, mais aussi d'une tradition d'étude des langues Chinooks inaugurée par Boas.³ Finalement, l'étude de la poétique de Victoria Howard fut entreprise par Dell Hymes, spécialiste des langues chinooks et novateur en folklore et en sociolinguistique. L'étude des textes de Victoria Howard fut aussi développée par d'autres chercheurs tels que Jerald Ramsey et Frank Kermode. Tous ces avantages ont fait que la documentation sur les langues et les littératures Chinooks est fournie et que Victoria Howard occupe aujourd'hui une place importante parmi les poètes américains renommés.

Je considère l'analyse de la versification de la poésie orale une étape primordiale vers une véritable connaissance de la poétique d'une communauté indigène. Pour comprendre l'analyse de la versification, nous sommes dans l'obligation de l'appliquer.⁴ C'est pour cette raison que j'ai choisi de ne pas limiter mes analyses uniquement aux textes mis en vers par Dell Hymes mais de faire progresser la connaissance de la poétique de Victoria Howard en appliquant l'analyse de la versification à un de ses textes connus mais qui n'a pas été analysé intégralement ainsi qu'à des textes qui n'ont attiré que peu, sinon pas d'attention. Cette démarche se rencontrera surtout dans les chapitres consacrés à *Ourse Noire et Femme Grizzly et leurs fils*, le texte le plus long et le plus complexe que j'aurai mis en vers. Nous verrons dans l'analyse de ce mythe que les complications du traitement de la poétique s'amplifient face aux difficultés pratiques et empiriques de l'étude ethnolinguistique. La démarche dans le traitement de la poéticité chez Howard s'en trouve dès lors modifiée. Il peut s'agir d'un problème de documentation rencontré par un angliciste en pays non-anglophone, mais aussi de problèmes liés aux informations perdues, à la vérification ethnographique, à l'omission d'un mot ou d'une syllabe dans la transcription, etc. ; et bien que tout ne soit pas perdu,

³ Les cinq représentants les plus importants de cette tradition sont Boas, Sapir, Dyk, Hymes et Silverstein.

⁴ Nous pouvons comprendre que la physique nucléaire a permis de fabriquer des bombes atomiques, mais si nous n'appliquons pas ses formules et procédés, nous ne pouvons prétendre savoir démanteler ce puissant arsenal. Cette analogie peut sembler quelque peu disproportionnée mais offre une bonne métaphore pour une discussion sur le procédé linguistique de l'ethnopoétique en tant que science empirique composée de différents éléments et étapes. Cette métaphore est aussi dialectiquement valorisante. Lorsque l'analyse de la versification ouvre le texte à d'autres analyses, elle fait vivre le sens poétique du texte et celui de la voix personnelle du poète. La physique nucléaire est une science possédant un énorme potentiel de destruction. La démarche scientifique est essentiellement praxiologique et l'on est obligé d'opérer des choix d'objectifs à chaque étape.

toutes les implications de ce types de problèmes doivent être pesées et expliquées, parfois sans support et le plus souvent sans précédent. Alors que l'objectif principal de cette thèse reste l'analyse poétique des textes de Victoria Howard, celle-ci n'aurait pas été possible sans que soient résolus les problèmes rencontrés à chaque étape. J'espère que les textes fournis par Melville Jacobs dans *Clackamas Chinook Texts, Part I et Part II*, seront un jour disponibles en vers afin que les analystes littéraires puissent approfondir les connaissances de la poétique de Victoria Howard. Tant qu'ils ne le sont pas, il sera nécessaire que les analystes des littératures orales indigènes expliquent leurs choix techniques, parfois fastidieux.

Malgré le manque de connaissances, les erreurs humaines et la limitation des ressources, qui gênent les avancées, l'analyse de la versification est une méthode riche en potentiel pour déceler les modèles, les paradigmes, les orientations, les relations, etc. qui rendent un texte signifiant. De nombreux chercheurs, aux États-Unis et ailleurs, ont exploité ce potentiel pour faire connaître les littératures orales et les voix personnelles rendues obscures par un manque d'ordre et de forme dans leur transcription.⁵ L'organisation d'un récit en lignes, en vers, en strophes, en scènes, etc., aide ou conduit l'analyste à reconnaître les relations et les paradigmes d'un récit. Ainsi l'on commence à comprendre ce qui importe le plus dans un texte, ce qui importe le moins, et ce qui n'a pas d'importance.

Le remplacement des paragraphes par des unités versifiées dans la transposition de la narration orale fut une étape décisive dans l'appréciation des littératures traditionnelles amérindiennes (entre autres) puisqu'elle permet de reconstituer les relations rhétoriques du texte. Une révélation des modèles et des relations qui participent à la signification dans la langue d'origine se trouve dans l'analyse des syntagmes linéaires comme étant la base essentielle de la textualité. Peut-être plus avantageusement encore, la lecture en lignes permet au lecteur de retrouver quelque chose du rythme et de la cadence de la narration lorsqu'elle ralentit l'œil, incitant une meilleure intégration des images, des événements et des incidents dans l'esprit du lecteur. Ce principe de lignes et de leur organisation met en perspective et en valeur le principe de la *co-variation de la forme et du sens*. La ligne permet une sensibilisation aux séquences et à leur organisation en vers, en scènes et en actes en fonction des modèles employés par le conteur. Hymes explique l'impulsion de cette démarche :

⁵ Voir liste des chercheurs de forme versifiée en poésie orale dans l'annexe.

"One does not fully face the issue posed by the claim that a body of oral narrative is poetic, in the sense of organization into lines, until one goes beyond the existence of lines to principles governing lines and relates such principles to the organization of texts in other respects as well." (Hymes 1981: 318)

La contribution de Jakobson aux études poétiques.

L'école ethnopoétique qui se définit actuellement aura su profiter de la formulation de l'étude linguistique de la poétique formulée par Jakobson. Hymes parle de l'impact que Jakobson laissa lorsqu'il développa en 1958 le rôle de la poétique dans les études linguistiques :

At the conference on style (April 1958) Jakobson delivered a report, published under the title "Linguistics and Poetics," in which he justified linguistic attention to the poetic function, and in which he placed the poetic function in terms of a scheme of general functions of language. Whereas much of previous theory had begun with the linguistic sign but not gotten much beyond it, or had, rather arbitrarily, listed quite general sociological functions, whose relation to the linguistic sign was obscure, Jakobson proposed to begin with an analysis of the speech situation, placing the linguistic sign within it, and deriving an exhaustive typology of functions naturally and logically, by primary focus (*Darstellung*) on each of the constituent factors of the speech situation in turn. (Hymes 1983 : 334)

C'est lors de cette conférence que Jakobson développa la théorie humboldtienne des composantes du langage et de leurs fonctions dans la parole. Dans ce système, rappelons le, la fonction poétique a pour but le message pour le message, dans sa forme. Cette fonction n'est pourtant pas séparée des autres fonctions (référentielle, connotative, émotive, métalinguistique et phatique) nous dit Jakobson, et elle ne peut donc pas être extraite de son intégration dans le message. Le "message poétique" est un message dominé par sa fonction poétique—le message pour le message dans sa forme—mais il exerce d'autres fonctions au sein d'une *situation de parole*. Le signe linguistique se situe dans une complexité de multi-fonctionnalisme, mais une complexité faite de composantes définies de manière exhaustive. De ce point de vue, une étude d'ensemble du langage nécessite l'étude de sa fonction poétique puisque cette fonction participe intégralement de l'acte de signifier de la langue. La définition de la poétique comme fonction et partie intégrante d'une langue conduisit à l'étude linguistique de la poésie

mais aussi à l'étude poétique du langage. Considérons plus en détail l'article de cette conférence.

La fonction poétique, nous dit Jakobson, favorise la "palpabilité des signes". La poétique approfondit la disjonction des signes et des objets, ce qui met en relief le signe même et donc favorise une analyse sémiotique. Une description de la fonction poétique permet ainsi d'expliquer certaines des façons essentielles par lesquelles un message devient signifiant, raison pour laquelle l'étude de la poétique est indispensable aux études du langage. Jakobson démontre aussi que l'enquête linguistique sur la poésie ne peut pas se limiter à sa fonction poétique. Il explique comment, en plus de la fonction poétique, les différents genres de poésies européennes se trouvent en général dominés par une des autres fonctions. Par exemple, l'épopée s'appuie largement sur la fonction référentielle lorsque l'histoire est racontée à la troisième personne, et le lyrique, où s'inscrit la première personne, s'appuie fortement sur la fonction émotive. En 1958, la présentation de Jakobson répondait aux préjugés existant contre la linguistique dans les études de poésie mais aussi à des préjugés contre l'étude de la poétique en linguistique, elle ouvrit de nouveaux champs d'étude en linguistique. Jakobson offrait de nouvelles perspectives, entre autres l'étude du multi-fonctionnalisme du langage. Dans le domaine de l'ethnopoétique, l'aspect multi-fonctionnel de l'art verbal permet aussi d'aborder un texte selon divers angles, à partir des connaissances de la société ou de l'individu, des règles de communication, du contexte de la narration, etc. Jakobson explique que la poétique "may be defined as that part of linguistics which treats the poetic function in its relationship to the other functions of language" (Hymes 1983 : 359), ce qui implique une étude plus intégrante sur la poétique d'un texte.

La prochaine étape dans la description jakobsonnienne de la fonction poétique—le rôle de l'équivalence—laissera un impact déterminant sur la méthodologie de l'ethnopoétique. "What is the empirical critereon of the poetic function? In particular, what is the indispensable feature inherent in any piece of poetry?" demande Jakobson. Ce à quoi il répond :

...we must recall the two basic modes of arrangement used in verbal behavior, *selection* and *combination*. If "child" is the topic of the message, the speaker selects one among the extant, more or less similar, nouns like child, kid, youngster, tot, all of them equivalent in a certain respect, and then, to comment on this topic, he may select one of the semantically cognate verbs — sleeps, dozes, nods, naps. Both chosen words combine in the speech chain. The selection is produced on the base of equivalence, similarity and dissimilarity, synonymy and antonymy,

while the combination, the build of the sequence, is based on contiguity. *The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.* Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence. (Jakobson 1987 : 71)

Jakobson identifie et démontre le principe de l'équivalence dans ce texte, édité pour la première fois par T. A. Sebeok (1960) deux années après la conférence, et il y présente, sans connaître l'ampleur de sa découverte, certains des fondements utiles à l'étude linguistique de la poésie orale. L'acte de signifier pour le poète réside fondamentalement dans le choix des mots et dans celui de leur combinaison, ces choix étant liés par le principe de l'équivalence. Voici la clé, ou l'une des clés de la signification d'un récit.

La distinction entre les différentes composantes et les fonctions du message linguistique ouvre le texte à une analyse grammaticale et stylistique. Le principe de l'équivalence décèle les procédés employés par le poète dans la création de son message. Dans l'acte de création, le poète manipule le sens en manipulant les traits de la grammaire et de la morphologie, mais aussi en maniant les sons de la langue. Jakobson démontre brillamment ce phénomène dans son analyse de textes de Pouchkine, Baudelaire, Shakespeare et Yeats, en plus des extraits de corpus folkloriques, etc. Son article "Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie" fait écho à sa présentation de 1958, tout en offrant une analyse plus approfondie du rôle de la grammaire dans la création poétique :

On peut avancer que dans la poésie la similarité se superpose à la contiguïté, et que par conséquent "l'équivalence est promue au rang de procédé poétique efficace." Toute description non prévenue, attentive, exhaustive, totale de la sélection, de la distribution et de l'inter-relation des diverses classes morphologiques et des diverses constructions syntaxiques dans un poème donné surprend le praticien lui-même par la présence inattendue, frappante de symétries et d'antisymétries, par l'équilibre entre structures, par une accumulation efficace de formes équivalentes et de contrastes saillants, enfin par des restrictions strictes portant sur l'inventaire des éléments morphologiques et syntaxiques auxquels a recours le poème, ces éliminations permettant, en retour, de saisir le jeu parfaitement maîtrisé des éléments effectivement utilisés. (Jakobson 1973 : 225-226).

Ce jeu linguistique qu'évoque Jakobson peut être perçu comme l'artifice poétique qui produit un effet sur le lecteur / auditeur par le biais du code de signification grammatical et sémantique de la langue. L'effet sonore sert également à développer ou intensifier le sens lorsque ses structures binaires se combinent pour exercer un effet directement lié à la sémantique de l'énoncé.

La combinaison des unités grammaticales, sémantiques et phonologiques se fait sur la base d'équivalences, provoquant ainsi une réaction dans l'esprit humain. Jakobson fait un parallèle entre la structuration poétique et le "montage cut" du cinématographe en expliquant que le montage, comme l'arrangement des unités équivalentes en poésie, "juxtapose les prises de vue ou les séquences de façon à faire naître dans l'esprit du spectateur des idées que ces prises de vue ou que ces séquences ne seraient pas susceptibles, par elles-mêmes, de suggérer." (Jakobson 1974 : 226).

Jakobson dans l'ethnopoétique de Hymes.

Appliquant le principe d'équivalence à l'analyse de la versification, le linguiste cherche tout élément morphologique, grammatical, syntactique, thématique, etc. qui (se complète les autres et/ou produit un contraste par rapport aux autres. Mais comme l'explique Hymes, "it is necessary to develop Jakobson's scheme of factors and functions in terms of the diverse relations among means, ends and contexts that inquiry may reveal" (Hymes, colloque Jakobson à Prague, 1996). Hymes présente l'équivalence en tant que matrice et insiste sur le fait que les modèles et les relations établis par équivalence ne sont pas des éléments constants. Il propose de modifier l'idée d'équivalence—de même que le "coercing, determining role it carries to poetry" (Jakobson in Sebeok 1960 : 259)—en développant l'idée de l'équivalence en tant que matrice d'innombrables élaborations locales. Cette distinction entre la fonction poétique en tant que facteur déterminant et en tant que matrice s'impose lorsque l'on interprète les différentes structures et les processus d'un texte. Il ne s'agit pas d'équivalence pour le simple plaisir de noter les équivalences, mais pour accroître notre perception du potentiel sémiotique des sélections et des combinaisons. Jakobson en est conscient lorsqu'il reconnaît le multi-fonctionnalisme du message et lorsqu'il dit : "Any attempt to reduce the sphere of poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be a delusive oversimplification." (Jakobson in Sebeok 1960 : 356). Mais les implications du multi-fonctionnalisme du message poétique ne se manifestent pas avant les grandes découvertes de l'ethnopoétique et de la théorie de la performance, complétées par les avancées de l'ethnographie de la communication. Revenant à l'analyse de la versification, Hymes explique :

Just as all lines in a given meter are not identical, all sequences based in a given kind of relations among lines are not identical. It is these elaborations and choices, local covariations of form and meaning, that most answer to a conception of the patterning as palpable poetic choice. (Hymes in Prague 1996)

Hymes commença à développer ses idées de choix poétique et de voix personnelle surtout après la publication de son ouvrage principal sur l'ethnopoétique, *In Vain I tried to tell you* ; mais dans un article important, "Breakthrough to performance", ré-édité dans cet ouvrage, il formulait déjà ces principes (choix poétique et voix personnelle) et préconisait le développement d'une théorie de la performance.

It should be clear that analyses of the sort attempted in this study—analyses of the conditions and character of events involving known persons, who accept responsibility not only for knowledge but also for performance—entail a thoroughgoing break with any standpoint which divorces the study of tradition from the incursion of time and the consequences of modern history. Such standpoints condemn the study of tradition to parochial irrelevance and deny those who would help to shape history necessary insights into their situation. By bracketing the traditional, and stopping there, such standpoints conceal the need to breakthrough into performance in our own time. The sort of analysis attempted here suggests in a small way some of the considerations that must enter into a study of tradition and cultural hegemony, a study that can transcend a conception of structure either as simply equivalent to conscious rule or as necessarily unconscious, and that can understand structure as sometimes emergent in action. (Hymes 1981 : 134)

L'étude structurale de la tradition doit aller au-delà de l'idée de tradition en tant que connaissances qui informent un récit, pour inclure une conception de la tradition en tant qu'action. Il est nécessaire d'analyser les aspects diachroniques du récit en même temps que ses aspects synchroniques, faute de quoi, le principe de l'équivalence devient une formule mathématique creuse. La structure d'un texte reflète la cohérence et la logique de la perception des événements qui sont par le conteur dans le *montage* du récit. Si le conteur raconte une histoire en deux parties, c'est parce que pour lui, consciemment ou inconsciemment, les événements (et bien d'autres éléments de son histoire) se distinguent et (ou) se complètent selon une logique binaire. Si le conteur adapte la structure d'un récit ailleurs entendu, c'est pour en adapter la signification. Cette adaptation représente le changement de perception de conteur à conteur et elle se manifeste dans l'émergence d'une nouvelle structure du récit.

Recherche de l'organisation narrative : bref historique de la méthode.

Il serait utile dès à présent d'examiner le fonctionnement de l'élaboration des modèles—le "*patterning*" d'un récit—et d'identifier ses processus. Comme nous l'avons dit, les processus narratifs sont propres à chaque corpus et à chaque texte. Il est donc nécessaire de modifier la méthode employée pour chaque forme de texte analysée la forme d'un texte. Il ne suffit pas de savoir que des relations existent, ce qui importe surtout est de connaître le rôle qu'elles jouent sémantiquement. La structure du texte transcrit émane de celle de la langue d'origine et doit servir de guide à sa traduction. Considérant l'élaboration de la signification d'un texte par sa forme, le traducteur doit chercher les relations existant entre les différents segments du texte. Les chercheurs américains utilisent le terme "*patterning*" pour évoquer cette élaboration, terme que nous pouvons traduire par "structuration", "montage", "élaboration en modèles", ou "modelage". Mais la forme même du mot "*patterning*"—gérondif impliquant à la fois l'action de mettre en forme et la forme (ou structure) en soi, évoque peut-être mieux (le procédé d'émergence du récit. Lorsque l'un des autres termes français sera employé, il faudra donc garder en tête cette connotation d'émergence.

Au fur et à mesure des analyses sur les langues et littératures amérindiennes, Hymes surtout et d'autres ont identifié quelques uns des principes organisateurs de cohérence sémantique dans les textes de poésie orale. Ces principes servent de guide lorsque l'on s'intéresse au sens d'un texte. Hymes fut le premier à découvrir l'existence des segments structurels et leurs relations à l'intérieur des textes. Ces segments sont comparables à ce que l'Occident appelle des *vers*. L'expérience de Hymes est relatée ci-dessous dans un style autobiographique, mais avec des précisions techniques qui justifient une longue citation :

The years have seen a step-by-step recognition of the architecture oral narratives can have. There has been a progression from overt markers to implicit patterns, and from cultural uniformity to individual diversity.

(a) Writing in the fall of 1957, I recognized that initial particles had a structural role in Wishram Chinook (Hymes 1958). Commenting on the presentation of my paper in a symposium at the American Anthropological Association meetings that fall, Melville Jacobs declared that it would be impossible to pursue such an approach. In 1971, however, I analyzed one of the myths that Louis Simpson had told in Wishram to Edward Sapir in such terms, "The News

about Coyote" (Hymes 1975). Analysis consisted simply of recognizing initial particle pairs as identifying segments of the text.

(b) In the course of a year's leave in Oregon in 1972-73, thanks to the National Endowment for the Humanities, I convinced myself that there was more than the marking of segments. There was systematic relationship among segments, relationships of a kind involving the Chinookan pattern number (five). At the time Virginia Hymes thought I must be making it up, if not mad, but close analysis of another of Louis Simpson's dictations to Sapir ("The Deserted Boy") showed consistent and telling patterning, not at just level (groups of verses), but at levels beyond that (Hymes 1976). I would now revise the last portion of that analysis, but the difference would not change the general finding, that of pervasive patterning. "The Deserted Boy" remains the first full-scale demonstration.

(c) At this point narrative patterning appeared to have a strict correlation with "sacred," "ceremonial," pattern numbers. It has long been known that in a story with a series of siblings, say, or repeated actions, the number of siblings and actions will accord with such a number. The ethnopoetic discovery showed such accord to exist within the formal organization of narrative itself. Where the pattern number of the culture was five, narrative units would occur in series of five. But narrative proved subtler than a single pattern. In narrative the pattern number was found to have a correlate. Five would have three, and four would have two;

This double correlation has indeed been sustained. Five- and three-part relations go together in all the Chinookan varieties (Wishram-Wasco, Clackamas, Kathlamet, Sahaptin, Chehalis and Cowlitz Salish), and in the Willamette Valley (Kalapuya); in some other Native American traditions (e.g., Coos, Klamath, Tlingit); in Xhosa of southern Africa; and now in Nguna of the Pacific and in much English-language narrative. Two- and four-part relations go together in Coos of the Oregon coast, Takelma of the Rogue River Valley in Oregon, Karok and Hupa of the Klamath River Valley, Zuni, Tonkawa of Texas, and elsewhere. (Swann 1992 : 92-93)

Voilà les trois premières étapes d'une "reconnaissance de l'architecture des récits oraux" telles qu'elles ont été franchies par Hymes. La partie trois de ce texte intitulé "Use All there is" résume sept étapes vers la formulation d'une analyse de la versification systématique, proposée et illustrée dans *In Vain I tried to tell you*. La quatrième étape réside dans l'identification et l'explication des relations entre les vers qu'il serait souhaitable d'examiner de plus près.

Si nous comprenons qu'un récit est construit par des modèles d'élaboration et que ces modèles se regroupent le plus souvent (sinon universellement en segments de trois et cinq ou deux et quatre unités narratives, comme l'explique le texte ci-dessus, les relations dans et entre ces segments seront manifestes. Pour parvenir ces relations, le chercheur peut commencer par repérer le schéma global—les grands thèmes du récit—et passer ensuite aux unités, ou commencer par l'identification des segments, ou "lignes" comme je les dénommerai dans mes analyses—souvent (mais pas toujours) identifiables par la présence d'un prédicat – et passer ensuite aux groupements de ces lignes en vers, en strophes, puis en actes, etc. selon le principe d'équivalence défini par

Jakobson. Lorsque l'on considère les différents choix narratifs impliqués par ces relations, se pose la question des critères de choix. Un conteur doit gérer l'histoire et ses événements parallèlement à la forme stylistique de son récit, mais ses choix ne sont pas arbitraires. Du global au particulier ou du particulier au global, la forme rhétorique est marquée par des parallèles culturellement attendus qui guident l'auditoire vers la satisfaction parallèles attendus entre les incidents relatées et leur forme qui visent à le satisfaire.

Kenneth Burke a également eu une influence importante dans le développement de l'approche ethnopoétique appelée analyse versifiée. Dans *The Philosophy of Literary Form*, il explique :

Now the work of every writer contains a set of implicit equations. He uses "associational clusters." And you may, by examining his work, find "what goes with what" in these clusters—what kinds of acts and images and personalities and situations go with his notions of heroism, villainy, consolation, despair, etc. And though he be perfectly conscious of the act of writing, conscious of selecting a certain kind of imagery to reinforce a certain kind of mood, etc., he can not possibly be conscious of the interrelationships among all these equations. Afterwards, by inspecting his work "statistically," we or he may disclose by objective citation the structure of motivation operating here. There is no need to "supply" motives. The interrelationships themselves are his motives. For they are his situation; and situation is but another word for motives. The motivation out of which he writes is synonymous with the structural way in which he puts events and values together when he writes; and however consciously he may go about such work, there is a kind of generalization about these interrelations that he could not have been conscious of, since the generalization could be made by the kind of inspection that is possible only after the completion of the work. (Burke 1973 : 20)

Un indice de ces "équations" réside dans ce que Kenneth Burke appelle "l'éveil et la satisfaction des attentes". Il s'agit d'un dispositif organisateur des événements du récit. Cette fonction organisatrice est mise en évidence par Burke dans son explication du monologue de Mark Antony dans *Jules Caesar* de William Shakespeare (Burke 1973 : 329-343). Il démontre de quelle façon le poète organise son récit pour susciter des attentes chez le spectateur / lecteur. En effet, dans son adresse à la foule, c'est à ce dernier qu'Antony s'adresse aussi. L'article analyse la manipulation des sentiments et des principes de l'auditoire (occidental et donc chrétien) au point de la pièce où le poète, au travers de la voix d'Antony, prépare celui-ci à la mort de Brutus. La forme du monologue est construite pour provoquer de manière subtile de telles attentes, qui seront

satisfaites à la fin de la pièce. La pratique sémantique de l'éveil et de la satisfaction des attentes spécifique à chaque culture, mais elle est en principe identifiable dans tout récit.

Revenons au groupement des lignes dans une analyse de la versification. Certains ethnopoéticiens ont trouvé le principe d'attente burkien extrêmement fructueux dans l'identification des vers, des strophes, des scènes, etc. N'oublions pas qu'une relation de modèle sur la base de trois et cinq ou de deux et quatre unités narratives a été établie. Pour les textes organisés en groupements de trois et cinq (ce qui est le cas pour la grande partie des textes chinook) les relations d'attente correspondent à trois étapes récurrentes et stables : 1) le départ, 2) le développement, 3) le résultat. Ces étapes ne représentent pas l'organisation de la trame globale du récit en tant que développement, point culminant, dénouement, bien qu'il puisse y avoir un rapport entre les deux. Les relations départ-développement-résultat définissent les relations entre segments/lignes, entre lignes et vers et entre les grandes parties d'un récit, développant aussi des parallèles les unes par rapport aux autres. Il se trouve également des relations de chiffres parmi les éléments de l'histoire tels que le nombre de personnages (cinq frères par exemple) ou le nombre d'occurrences d'un événement.

De plus, il peut y avoir emboîtement d'un modèle d'élaboration en trois étapes dans une structure où les segments sont regroupés par cinq. Dans ce cas, le troisième groupement est généralement un segment charnière représentant le résultat des trois premiers et le départ des trois derniers, liant ainsi les différents éléments d'une histoire découpée en cinq segments.

Un texte organisé autour des modèles deux et quatre peut correspondre à un schéma d'élaboration de type question-réponse, avant-après ou reflétant une relation dialectique. Il peut y avoir des parallèles riches en éléments narratifs dans une relation entre deux individus, comme dans une relation entre contraires. Il serait nécessaire d'entamer une large étude comparative pour identifier les différences fondamentales, si de telles différences existent, entre les textes organisés en groupements de trois et cinq segments et ceux qui le sont en deux et quatre. Il semble aussi que le principe de l'organisation en modèles regroupés en chiffres spécifiques ne soit pas un acte consciemment exécuté par le conteur. Bien qu'il soit conscient de l'emploi de chiffres cérémoniels dans l'exécution des rites, reliés au nombre des personnages ou des événements de l'histoire, le conteur est souvent surpris de remarquer que son récit se trouve organisé en modèles rythmés par ces mêmes chiffres. Pourtant ce phénomène a été reconnu dans d'innombrables cultures et se prête à une étude universelle des poésies

orales. Les analyses narratologiques dans la deuxième partie de cette thèse servent aussi à confirmer ces structures.

Il nous reste à définir ce que nous entendons par "vers". Dans les études poétiques françaises, un vers est une "ligne" de poésie, construite selon des régularités systématiques identifiées, comme la *métrique*. L'ethnopoétique démontre que la poésie narrative indigène est construite plutôt selon des opérations rhétoriques, stylistiques, communicatives et, bien sûr, narratives. Nous entendrons alors par "vers", une unité mesurée selon la structure linguistique et narratologique du texte. Ces mesures constituent en effet la base de travail de l'analyse de la versification, dépendant des relations inhérentes à chaque langue, à chaque tradition et genre, à chaque conteur, et à chaque texte. Chaque ethnopoéticien transpose ces structures à sa façon, l'essentiel étant de définir les segments et de rester constant dans les paramètres de regroupement.

La voix personnelle.

La présence de la voix personnelle comme partie intégrante de la matrice du récit fut identifiée par Hymes dans son article capital "Language, Memory and Selective Performance, Cultee's 'Salmon's Myth' as Twice Told to Boas". (Hymes 1985b). Dans cet article, Hymes examine deux récits du même mythe racontés par Charles Cultee à Franz Boas, l'un en 1891 et l'autre trois ans et demi plus tard en 1894. Ces récits sont étudiés non pour leurs similarités comme les cherchait Boas en les transcrivant, mais pour leurs différences. L'article considère aussi quelques questions méthodologiques et propose une approche ethnographique des mythes, que l'auteur nomme le "structuralisme pratique", approche descriptive des textes. La méthode de l'analyse de la versification y est expliquée ainsi que la nécessité de dégager le profil du texte en réponse à "the linguistic critereon of 'total accountability' at this discourse level." (Hymes 1985 : 400). Le profil d'un texte présente ses différentes dimensions—les parties, actes, scènes, strophes, vers, lignes—par rapport aux incidents et aux indices qui délimitent les segments. Il permet de dégager les relations internes au récit et d'appréhender la différence de proportion de ses parties d'un seul coup d'œil et de comparer ses mêmes aspects d'un texte à l'autre. Hymes propose, avec le "structuralisme pratique" de construire un profil du texte : de "jeter les bases d'une compréhension comparative systématique des récits amérindiens" (Hymes 1985 : 400—

ma traduction) et cet article fait progresser d'une manière significative la recherche entreprise dans *In Vain I tried to tell you*.

Lorsque l'on sait que Hymes travaille à partir de transcriptions et de matériels ethnographiques, l'on peut trouver cela remarquable qu'il puisse saisir et commenter l'unicité d'un récit performé près d'un siècle auparavant. Spécialiste des langues et des littératures chinooks, héritier des traditions et des matériaux ethnoлингuistiques, il a également eu l'occasion de travailler avec Philip Kahclamet, brillant informateur collègue chinook de Sapir, de Dyk et de Silverstein. Boas disposait certes aussi de compétences linguistiques et culturelles, mais ses traductions des récits amérindiens n'étaient pas adéquates à l'approfondissement de la poétique et à la sémantique de ces textes. En fait, l'interprétation fournie par Hymes ne fut rendue possible que par le concours de l'analyse de la versification. A propos des différences fondamentales existant entre les deux versions de "Salmon's Myth" racontées par Cultee, Hymes précise : "There is no evident inconsistency or variation, so far as command of phonology, morphology and syntax is concerned." (421). Une étude phonologique, morphologique et syntactique restant essentielle, ce sont les différences de "compétence narrative" décelées dans la forme poétique du texte et exposées dans son profil qui expliquent la différence de sens de ces deux versions.

Cet article ne fait pas que mettre en valeur la voix personnelle de Charles Cultee, il démontre aussi la valeur de l'analyse de la versification. Par les explications données et la comparaison des textes expliqués, le lecteur comprend l'importance de la philologie dans l'étude de l'ethnopoétique. L'étude sérieuse d'une langue doit être rattachée à une étude sérieuse des textes et vice versa. L'expression linguistique et le texte sont tous deux situés dans l'histoire. La philologie propose une exégèse des textes pour aboutir à la sémantique d'une langue. Elle traite aussi l'histoire de la langue et des textes. L'étude des langues et des littératures chinook dépend des transcriptions des ethnoлингuistes qui ont passé leurs vies professionnelles à approfondir leurs connaissances grammaticales, morphologiques et phonologiques, mais aussi celles des mythes, des contes et des récits ethnographiques de première main. Sans la transcription des récits traditionnels, il aurait été plus difficile de relier leurs éléments linguistiques à leur signification et, ce que l'on commence à prouver, leur sens fondamentalement humain, les grammaires, les morphologies et les phonologies restent des formules abstraites.

Si nous comprenons que la langue manifeste son pouvoir le plus signifiant dans la mise en récit, nous pouvons démontrer que le récit est situé dans la voix personnelle du conteur, elle-même effectivement située dans l'histoire. Dans l'article cité ici, ce raisonnement est implicite. C'est aussi le raisonnement des classicistes qui étudient l'histoire des langues et des littératures latines et grecques. Sans la prise en compte des phénomènes humains et historiques qui rattachent les classiques à nos vies psychiques, linguistiques et littéraires, l'étude classique n'aurait aucun intérêt. Il est évident qu'une étude stylistique et rhétorique exige une étude philologique approfondie. Une référence constante à tous les niveaux de la langue et des textes s'avère nécessaire pour que l'on puisse identifier et commencer à saisir les éléments, les procédés et les effets stylistiques et rhétoriques.

Questions de méthode.

A un autre niveau de la sémantique humaine⁶ et par une autre approche des mythes de la côte du Nord-Ouest de l'Amérique (mais aussi d'autres régions), Lévi-Strauss décela divers éléments, procédés et effets socioculturels présents dans les textes transcrits par les ethnolinguistes américains. La grande sensibilité de Lévi-Strauss aux détails, aux particularités des cultures, aux nuances et aux fibres du contenu des mythes, l'aura conduit à une compréhension anthropologique des relations de transformations historiques et culturelles. L'approche structuraliste chez Hymes exige une même sensibilité aux détails et aux nuances, mais lorsque Lévi-Strauss cherche "l'économie générale d'une pensée mythique", Hymes cherche l'économie linguistique d'un discours mythique. Comme le dit Lévi-Strauss, "si différentes qu'elles soient, ces deux approches peuvent se recouper et s'éclairer l'une l'autre." (Lévi-Strauss 1987 : 131). Ce qui me semble plus pertinent encore que l'échange de données entre ces deux écoles structuralistes, ou même les points critiques sur lesquels ces deux chercheurs s'accordent, c'est ce même objectif qu'ils ont eu de décrire la richesse et la complexité des relations et des expressions humaines parmi les communautés indigènes de la côte

⁶ Par "sémantique humaine", j'entends l'activité des individus et des communautés consistant à se définir, explicitement ou implicitement, en tant que phénomène humain, phénomènes de dénotation, d'illustration,

nord-ouest de l'Amérique du Nord, et le potentiel méthodologique que cela offrait pour l'étude d'autres communautés indigènes. Ces descriptions, par le biais de la philologie ou de l'anthropologie sociale, témoignent des voix personnelles et des partages socioculturels qui furent trop souvent subitement anéantis par l'ethnocentrisme et l'égoïsme européen et euroaméricain. L'ethnopoétique propose, par une étude poétique de la voix personnelle des conteurs-poètes, de réintégrer quelques unes de ces voix textualisées dans une étude historique de l'humanité.

Ce serait donc une erreur de croire que l'objectif final serait de dévoiler la seule poétique du texte. A partir d'une certaine accumulation d'explications de textes, il devient évident que les textes de conteurs tels que Charles Cultee et Victoria Howard, représentent des formes poétiques correspondant aux critères chinooks, mais reconnaissables à partir de critères occidentaux. Il serait d'ailleurs souhaitable que ces poètes reçoivent la reconnaissance littéraire qu'ils méritent ! Mais il est tout aussi évident, dans la recherche du sens des messages ethnographiques enfouis dans un récit obscur, que les procédés rhétoriques et stylistiques permettent de dégager la sémantique culturelle et historique des textes. C'est là une conséquence de la *co-variation de la forme et du sens*. Une répétition, une formule rhétorique ou une forme syntactique exceptionnelles se manifestent parfois avant que le chercheur ne saisisse le sens du texte. Dans ce cas, la poétique rend c'est la poétique, à l'évidence, qui dévoile la signification du récit. La voix personnelle et la performativité se découvrent aussi dans la fibre rhétorique et poétique du récit permettant, dans l'étude philologique, de situer le texte dans l'histoire de l'humanité.

Conclusion.

Je souhaiterais conclure sur un point qui a retenu mon attention à chaque étape de mes analyses de versification. Il est nécessaire pour bien apprécier la pertinence de cette méthode de comprendre que ce procédé n'est pas mécanique et que chaque texte possède ses propres règles. La forme d'un texte ne correspond pas seulement à des structures stables : elle dépend aussi de processus qui forment ses modèles

et de création même des effets, impulsions, sentiments, et enjeux qui montrent, de manière diégétique ou mimétique, ce qu'est la condition humaine, ou tout simplement, l'être humain.

d'élaboration, d'emphase, de proportion, de cadence, etc. et font que le texte communique sa propre cohérence. La *cohérence communicative* d'un texte poétique n'est pas du tout fixe malgré la fixité de la transcription. Par *cohérence communicative*, j'entends le pouvoir sémiotique d'un texte à communiquer avec l'auditeur / lecteur, pouvoir qui, dans sa réception, se nomme l'*interprétation*. Chaque auditeur / lecteur sera attiré par un texte ou par un corpus de textes pour des raisons ou même des sentiments variables. Cette force d'attraction servira de guide au chercheur, consciemment ou inconsciemment, lorsqu'il progressera dans son étude. L'inspiration initiale n'empêche pas non plus que le chercheur soit motivé par d'autres forces d'attraction au cours de son étude. Ces différents mobiles se manifestent dans les approches diverses des écoles d'analyse et de théorie littéraire. Un chercheur peut s'intéresser aux qualités archétypales d'un personnage, un autre aux processus signifiants des symboles ; mais derrière ces démarches objectives et sophistiquées, je soupçonne une motivation subjective née de l'échange entre le texte — ou sur un plan plus humain, et à mon avis plus précis, entre la voix du poète — et l'auditeur / lecteur. A ma connaissance, cet échange n'a pas été étudié, mais lorsque les ethnopoéticiens comparent leurs interprétations d'un texte exotique, nous nous apercevons que nous abordons, non pas une cohérence, mais plusieurs cohérences, tout texte comportant différents niveaux, auxquels les chercheurs, selon leurs affinités propres, attribuent plus ou moins d'importance. Néanmoins, on peut identifier une cohérence plus large dans l'acte symbolique du texte, sa capacité à *communiquer sémiotiquement*.

L'oralité et les traits paralinguistiques de l'art verbal

Many dimensions of voice constitute the Oral Tradition, but its essence is its sense of a person speaking a certain way to certain people; thus the sense of those people, the hearers, is mingled with the speaker's lyric voice. There is a sense of an occasion, the moment and the situation of the telling; and, whatever is being presented, the reader of a poem or other written work deriving out of the Oral Tradition should get a sense of being located in an occasion of utterance and hearing and feeling shared.

*Ralph Salisbury
"Between Lightning and Thunder"¹*

Présentation rapide.

Dans son article, "The Alphabetic Mind: A Gift of Greece to the Modern World," Eric Havelock explique la transformation du langage strictement parlé et de sa pensée telle qu'elle fut engendrée par l'invention du mot écrit en Occident. Il retrace le développement de l'emploi de l'alphabet et de ses conséquences humaines à partir de 700 av. J.-C. jusqu'à environ 300 à 400 ans après cette période. L'intérêt de cet article consiste pour nous en la compréhension de la différence entre l'esprit et le langage des traditions orales et ceux des cultures qui exploitent l'outil alphabétique depuis des siècles. Sachant que le corpus de recherche sur les poésies orales est issu de ces derniers, nous ne pouvons pas nous mettre à la place des auditeurs intégrés aux traditions que nous étudions. D'un autre côté, les travaux de penseurs occidentaux tels que Dell Hymes, Dennis Tedlock et Paul Zumthor, entre autres, nous ont permis d'améliorer notre approche pratique et théorique afin de transcender la barrière entre esprit oral et esprit alphabétique et mieux comprendre le fonctionnement et la valeur de la poésie orale sans nier ou refuser notre tradition académique. Dans cet exposé sur le

¹ Swann et Krupat 1987b : 22.

rôle de l'oralité et de la paralinguistique du récit traditionnel nous ferons appel aux travaux et aux trouvailles de Dennis Tedlock et d'Andrew Wiget.

La partition de Dennis Tedlock.

Comment rendre *visible* le texte *audible* sans perdre complètement la force, la texture, la couleur, la musique de la voix ? C'est la tâche que Dennis Tedlock s'est fixé qui guide l'impulsion de son travail d'ethnographe, ou pour utiliser sa dénomination, son travail de *mythographe*. L'étude des dynamiques et des éléments vocaux, corporels, linguistiques et paralinguistiques ainsi que des solutions graphiques pour rendre lisible ces aspects de l'art verbal est l'une des contributions majeures de ce linguiste aux études ethnopoétiques. Son travail en collaboration avec Walter Sanchez et Joseph Peynetsa sur la langue zuni fournit une base de travail ethnographique et linguistique à l'étude approfondie des dynamiques interactives de la mythologie, mais aussi à la prescription d'une certaine méthode pour l'étude de l'oralité et de son rôle dans la forme poétique. Tedlock insiste sur l'importance des performances enregistrées et privilégie donc le magnétophone pour le travail de terrain. Cet outil libère les mains et la concentration de l'ethnographe et lui permet en effet une participation plus authentique, surtout plus active, à l'événement de la performance. Nous examinerons ici la description tedlockienne des phénomènes oraux qui servent à construire le récit oral et nous servent à identifier sa structure. Ensuite nous passerons à un examen des techniques que Tedlock propose pour rendre ces phénomènes visuellement intelligibles.

Dans l'introduction à son œuvre majeure *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, Tedlock établit une distinction entre l'analyse de la poésie écrite et celle de la poésie orale :

At a scale below that of whole words and phrases, the internal rhythms of lines in an audible text will vary every time there are major shifts in wording or syntax. The measuring out of long runs of lines with equal numbers of syllables, moras, or feet does not occur in audible texts from cultures whose verbal arts are not under the direct influence of literary traditions. In most languages, such fine-grained metrical schemes require an atomization of speech sounds that is precisely the forte of alphabetic and syllabic writing systems. (Tedlock 1983 : 8)

De même, Tedlock considère que le rôle du conteur est du même ordre que celui de l'acteur.

Tedlock critique la description linguistique de la fonction poétique faite par Jakobson et argumente que les terminologies et les catégories descriptives de la poésie orale proviennent plus des besoins conceptuels des linguistes que d'une observation des phénomènes réels de cette tradition. Il explique que cette approche "contains, sui generis, an aesthetic that values a recurrent 'figure of sound' (in Jakobson's phrase) over what we might call a 'recurrent figure of meaning' " (217). Tedlock revendique une exploration de l' "imagination matérielle" de la linguistique structurale. Ses recherches sur la matérialité de la voix comme projection de la matérialité de l'imagination, et donc du sens, a des implications analytiques et théoriques pour l'ethnopoétique descriptive et dialectique. L'innovation peut-être la plus féconde de ce mythographe a été de démontrer que le sens de la poésie orale en contexte ne se transmet pas par des signes abstraits mais par des références culturelles qui ont leur origine dans l'imagination des individus et qui passent par les contours de la voix. Tedlock critique l' "isolationisme phonétique" que Jakobson lui-même reconnaît sans résoudre. Dans "The Forms of Mayan Verse" (Tedlock 1983 : 216-230), notre ethnopoéticien propose une approche qui accorde l'importance aux aspects matériels dans l'effort plus général d'identification et de traduction des mécanismes poétiques de la poésie orale. "It is in combined syntactic and semantic parallelism that the dialectic between the formal and material aspects of poetics comes somewhere near a balance" (Tedlock 1983 : 218).

Sans ignorer l'importance du parallélisme tel qu'il est mis en valeur par Jakobson, Tedlock place au centre de son investigation la forme orale de l'expression poétique comme manifestation matérielle de l'imagination référentielle. Le ton, le rythme, le volume, la cadence, la modulation, en bref tous les éléments sonores qu'utilise la voix dans la formation des phonèmes, des syllabes, etc. du récit, font l'objet de l'étude ethnopoétique tedlockienne. La description de la poétique orale maya que Tedlock nous fournit rend compte de la relation serrée entre le sens poétique et référentiel et la manipulation de la voix comme point de départ du texte. A partir de cette étude, il conclut :

If we may speak of rhythm in Mayan poetics, it is a rhythm whose formal dimension stays close to its material (or referential) dimension. A major change of

sense on the material side, requiring a new syntactical construction, is likely to establish a fresh sound pattern on the formal side, one that will be repeated only by a further and parallelistic development of the sense. (229)

La citation ci-dessus examine le rôle d'un des pouvoirs de la voix, notamment le rythme, dans la détermination de la forme grammaticale et poétique transmettant le sens ultime. Une compréhension intégrale de la fertilité de cette approche analytique nous conduirait à sortir des bornes de notre étude.² Nous nous contenterons donc ici d'une brève explication du cadre de référence de cette technique et de la description de quelques uns de ses outils de base. Une illustration analytique de l'application de la méthode de Tedlock par Wiget aidera à confirmer la richesse d'un travail de longue haleine méritant beaucoup plus d'attention qu'il ne nous est permis.

Dans sa tentative de dépeindre la transmission orale de l'imagination référentielle du conteur, Tedlock tient compte, bien entendu, du contexte et de l'influence du public. N'oublions pas l'étude et l'élaboration de l'*anthropologie dialogique* que propose Tedlock (Voir chapitre sur la sociolinguistique). Sa haute sensibilité linguistique, phonologique, et humaine, à la construction verbale et socioculturelle d'un événement de parole lui permet une perspicacité dont son travail d'interprétation est empreint à tous les niveaux. Les catégories et les dynamiques de sa description de la poétique verbale, comme pour tout chercheur, reflètent son objet d'étude, et, contrairement à certains, il élargit son expérience d'ethnographe pour saisir les impulsions les plus profondes dans l'acte verbal de création du sens. S'il a réorienté sa recherche vers l'imagination référentielle et vers la voix comme porteur de sens, il a aussi su décrire les choix disponibles aux conteurs, les effets voulus et produits et, le cas échéant, les implications de telles trouvailles pour la poétique en général.

Son chapitre intitulé "The Poetics of Verisimilitude" (Tedlock 1983 : 159-177) dénote le processus de mise en œuvre des différents niveaux de réalité dans un récit selon son genre (mythe, légende, anecdote moderne) et selon les choix individuels du conteur. En faisant appel au paralogisme d'Aristote, Tedlock démontre l'utilisation d'éléments explicatifs dans un conte fantastique destinée à rendre les événements crédibles. Il s'agit d'un dispositif courant dans les mythes, que l'on retrouve dans les formules du type : "C'est pour cela que les pies sont noires et blanches." A partir de sa

démonstration, Tedlock cherche à définir les différents ressources de la parole pouvant induire la crédibilité de l'impossible. Les outils les plus courants qu'il dégage sont le geste, la citation d'un personnage, l'onomatopée, la référence à l'environnement et la sélection lexicale. Ces dispositifs créent des effets dramatiques contribuant à leurrer le public et à l'attirer dans le monde de l'histoire.

Une distinction entre les langages moderne et archaïque, par exemple, peut permettre au conteur d'entraîner son public hors du monde réel dans le monde fictif. Mais dans presque tous les cas, la "réalité narrée" est encadrée par toutes sortes de mécanismes, y compris des formules d'ouverture et de clôture, le choix de l'endroit et du moment de la narration, et bien sûr les modulations de la voix, qui la différencient de la "réalité vécue". L'emploi des outils permettant de lier ces deux mondes ne brise que rarement ce cadre. Les dispositifs de verisimilitude considérés dans cet article créent un mouvement imaginaire et paralogique entre les deux formes de réalité (narrative et vécue) qui rapproche l'auditeur du sens du texte

Examinons maintenant la partition "musicale" proposée par Tedlock pour préserver quelque chose de l'audible dans la transcription, et pour produire un "texte performable". Son livre, souvent consulté et cité, *Finding the Center* (1972) présente dix récits zuni transcrits avec un maximum de signes et d'indications visant à reproduire les effets oraux poétiques. Comme Hymes, Tedlock insiste sur la transcription des textes en vers et non pas en paragraphe, mais le marqueur de ligne dans un texte n'est pas pour lui la particule, ou un autre indicateur rhétorique comme chez Hymes. Tedlock relie la segmentation en lignes aux pauses vocales du conteur. Il nous informe qu'une pause entre deux lignes dure au moins une demi seconde et il utilise un point foncé pour marquer les pauses plus importantes. La pause est en fait un silence, un effet dramatique et donc poétique du récit, et le travail de Tedlock a montré l'importance de cet élément dans le *montage* du récit.

En plus des pauses, Tedlock indique le volume, employant des majuscules pour une voix forte et un caractère plus petit pour une voix douce. Un changement de ton est indiqué par des caractères en dessous ou au-dessus de la ligne horizontale. Un effet *glissando* est reproduit par des caractères ascendants ou descendants par rapport à la

² Les textes qui sont l'objet, dans la deuxième partie de cette thèse, d'une application des méthodes de l'ethnopoétique ne sont pas enregistrés, et l'application des techniques de Tedlock n'a donc qu'une importance minime.

ligne du texte. Un effet de chant est reproduit avec des mots entiers placés au-dessus de la ligne. Tedlock indique les changements de tons jusqu'à à peu près trois demi-tons sur la hauteur des lignes du texte. Certains sons des mots peuvent être retenus et cet effet sonore est indiqué par un tiret plus ou moins long pour les voyelles, et par la répétition des lettres pour les consonnes. Pour les autres effets de tonalité, de gestes ou les réponses de l'auditoire, notre ethnographe ajoute des explications entre parenthèses. Le "texte performable" produit à l'aide de ces signes, ouvre la voie à une véritable interprétation auditive de la poésie orale.

La kinesthésie et le magnétoscope.

Si Dennis Tedlock a révolutionné l'analyse ethnopoétique par son utilisation du magnétophone, Larry Evers et Andrew Wiget, entre autres, ont montré, eux, le potentiel analytique du magnétoscope. Combinant les techniques de transcription de Tedlock et la reproduction de photos d'images vidéos, Wiget identifie un réseau de traits et de tropes qui se complètent dans son analyse d'une performance hopi. Cette analyse fait appel également à des concepts et des techniques examinés dans l'exposé sur la théorie et l'analyse de la performance. Nous nous contenterons ici d'examiner l'importance du travail de Wiget pour une meilleure appréciation et une meilleure compréhension des aspects oraux et paralinguistiques de l'événement de la narration. Ce chercheur, comme bien d'autres, confirme et élargit le champ d'étude qu'a ouvert Tedlock. Nous examinerons ici sa contribution à une meilleure compréhension du rôle narratif de l'expression corporelle du conteur dans sa performance.

Une série d'enregistrements vidéos de performances navajos, hopis et apaches, intitulée *Words and Places: Native Literature from the American Southwest*, fut réalisée par Larry Evers de l'Université d'Arizona et produit par Clearwater Publishing Company. Wiget exploite cette source de documentation dans son article "Telling the Tale: A Performance Analysis of Hopi Coyote Story" (Swann et Krupat 1987 : 297-336). La conteuse de la performance analysée s'appelle Helen Sekaquaptewa, mère d'Emory Sekaquaptewa, également de l'Université d'Arizona. Mme Sekaquaptewa raconte pour un petit auditoire d'enfants, d'adultes, et pour les spectateurs potentiels de la vidéo, une histoire où Coyote se fait avoir par les oiseaux qu'il voulait manger. En

correspondance avec cette histoire pleine d'action et de suspense, les traits paralinguistiques de la narration induisent effectivement le sens dramatique et tragico-comique de la chute de ce "*trickster*" fameux. Il s'agit d'une chute dans tous les sens du terme, d'ailleurs, car Coyote, ayant demandé une plume à chaque oiseau, se croit capable de voler une fois couvert de ces cadeaux-plumes. Mais une fois qu'il est dans l'air, les oiseaux se précipitent vers lui pour lui enlever la plume pour lui reprendre la plume qu'il lui a donnée. Voici un extrait du texte traduit en anglais tel que Wiget le transcrit :

*And then, the birds gathered all together,
saying, "Let's begin! Now's the time" and so
saying,*
[180] *then they closed in on him, and that which was
his own, each
there he **PLUCKED** off <21>*

*whichever father he had given that he
PLUCKED off <21>*

TAIL feathers

DOWNY feathers

(7:00) *ALL of them they plucked off*

*THEN poor l'isau, down he **CAME**,
22> TUMbling over and over like so, and
landed somewhere <22*

*below ie
and the poor thing [tensile voice] di ed.*

[giggles all around] (Wiget in Swann et Krupat 1987a : 306)

Le lecteur remarque quelques signes empruntés à Tedlock : les caractères gras, les majuscules, les lettres au-dessus de la ligne, et bien sûr, les coupures entre les lignes qui indiquent les pauses vocales. En plus de ces signes, Wiget marque la participation de l'audience ("giggles all around"), l'heure, et des chiffres entre parenthèses qui indiquent certains des mouvements kinesthésiques effectués par la conteuse pour rehausser la qualité expressive, mais aussi renforcer la crédibilité de son récit mythologique. Nous examinerons l'analyse que fait Wiget de quelques uns des traits kinesthésiques pour mieux apprécier la valeur de ceux-ci et l'attention qu'il leur accorde.

Cet anthropologue-linguiste note que les gestes peuvent être méta-narratifs, c'est-à-dire simplement appuyer le choix d'un mot. D'autres peuvent être iconiques, ayant pour objectif de dramatiser l'action de l'histoire. Sekaquaptewa se sert de tels gestes pour les oiseaux qui volent. Ces gestes servent aussi à guider l'attention de l'auditoire dans l'espace narratif de l'histoire. Il ne sera pas question ici des divers paramètres complexes que présentent les mouvements kinesthésiques. Il est néanmoins intéressant de considérer l'analyse faite par Wiget des gestes du conteur lorsqu'il va jusqu'à toucher les membres de l'auditoire, en gardant à l'esprit notre réflexion sur l'encadrement de l'histoire telle que Tedlock a su l'expliquer. Il arrive quelquefois que Sekaquaptewa touche les individus qui l'entourent à l'occasion de l'événement narratif auquel elle se livre, Wiget commente :

The third and most "engrossing" movements are those which reach into what is exclusively audience space, including actually touching the audience. These actions, for example the plucking and placing of the feathers, transform the audience into characters, so that in an undeniable way they become part of the story. This is extremely dangerous for storytellers. Such a sudden "upkeying" from spectator to participant can collapse the frame and effectively terminate the performance in embarrassed laughter. Helen Sekaquaptewa's intuitive skill here is remarkable in this regard. Observe that she works up to this most dangerous form of gesture by first testing the audience space with less dangerous intrusions. She leans forward to ask a question. This is metanarrative; she is back in her social role and the children never have to leave their social role to answer. She then enters audience space again, this time in her narrated role, playing the birds who look around the group seeking approval. More dangerous than the first, this is nevertheless not as harmful as physical contact with the audience. Only when the audience is fully caught in the tale, only when the frame is at its strongest, does she risk touching them, transforming them into characters. (Swann et Krupat 1987a : 323-324)

Ce passage dépeint un savoir-faire de notre conteuse hopi qui peut servir de critère de talent du conteur en général : la capacité à impliquer les personnes de l'auditoire en les identifiant aux personnages de l'histoire. Faire coopérer spontanément un autre individu à sa conception narrative exige une concentration importante sur les dynamiques complexes et diverses qui se jouent entre la réalité de l'histoire et la situation vécue, entre le développement du personnage et la psychologie de l'auditeur. Le pouvoir, que possède le récit, de jouer sur l'esprit des autres, déterminera la capacité à faire participer l'auditoire ; c'est ce qui fait la force du bon conteur.

Conclusion.

Ce court examen du rôle de l'oralité et de la paralinguistique dans l'événement narratif nous a permis de mieux situer l'impulsion de la narration au niveau de la voix et des gestes du poète, ainsi que de mettre en relief l'interaction entre le conteur et son auditoire. L'étude de la phonologie et des aspects paralinguistiques offre bien des outils à la recherche en poésie orale. Les connaissances des musiciens et celles des musicologues pourraient également s'avérer fécondes, offrant une meilleure compréhension des dynamiques sonores et corporelles qui donnent naissance à la poésie orale.³ Nous conclurons cette étude des connaissances et des techniques de l'oralité et de la paralinguistique qui informent la méthodologie de l'ethnopoétique par une réflexion de Paul Zumthor sur la "fonction incantatoire" du langage :

C'est une voix qui parle — non cette langue, qui n'en est que l'épiphanie : énergie sans figure, résonance intermédiaire, lieu fugace où la parole instable s'ancre dans la stabilité du corps. Autour du poème qui se fait, tourbillonne une nébuleuse à peine extraite du chaos. Soudain un rythme surgit, revêtu de lambeaux de verbe, vertigineux, vertical, jet de lumière : tout s'y révèle et se forme. Tout : à la fois ce qui parle, ce dont on parle et à qui l'on s'adresse. (Zumthor 1983 : 159)

³ Je fais la différence évidemment entre la sensibilité artistique et acoustique d'un musicien et les connaissances d'un musicologue. La combinaison des deux compétences est rare, mais créerait une capacité énorme pour une appréciation des formes et des opérations des poésies orales.

Narratologie structurale

... place an object as close to the eye as you like, there is always something in it which you cannot see, except in the hinted and mysterious manner above described. You can see the texture of a piece of dress, but you cannot see the individual threads which compose it, though they are all felt, and have each of them influence on the eye. Secondly, place an object as far from the eye as you like, and until it becomes itself a mere spot, there is always something in it which you can see, though only in the hinted manner above described. Its shadows and lines and local colours are not lost sight of as it retires; they get mixed and indistinguishable, but they are still there, and there is a difference always perceivable between an object possessing such details and a flat or vacant space. The grass blades of a meadow a mile off, are so far discernible that there will be a marked difference between its appearance and that of a piece of wood painted green. And thus nature is never distinct and never vacant, she is always mysterious, but always abundant; you always see something, but you never see all.

John Ruskin, Modern Painters

Présentation rapide.

Les méthodes narratologiques étant grandement développées et appliquées par les Français, il suffira de préciser ici les lignes importantes concernant leur application dans cette thèse. J'avertis le lecteur que les techniques employées sont celles qui font couramment partie des études littéraires en France de nos jours. Il s'agit surtout de la méthode de Gérard Genette présentée dans *Figures III*, mais nous examinerons aussi le système d'analyse de Boris Uspenski. La notion d'événement telle qu'elle est avancée par Richard Bauman dans *Story, Performance and Event* nous permettra d'établir une relation analytique, avec la promesse d'en développer d'autres, entre la narratologie et l'analyse de la performance. La notion de récit poétique de Tadié et les notions de temps et récits de Paul Ricœur, qui exercent une influence analytique et théorique importante sur les analyses narratives de la deuxième partie de cette thèse, ne seront pas ici prises en compte pour des raisons matérielles d'espace. Ces travaux impliquent une étude plus approfondie de leur impact sur la narratologie structurale et sur les analyses ethnopoétiques avant de pouvoir les intégrer formellement à notre

méthodologie. La narratologie structurale est en fait la seule méthode d'analyse qui n'a jamais été mise formellement en pratique dans les études ethnopoétiques.

Gérard Genette et la réalité narrative.

La contribution de Gérard Genette aux études littéraires est remarquable à plusieurs niveaux. Non seulement Genette a ouvert le texte narratif à une analyse structurale approfondie, permettant une meilleure connaissance des œuvres et une comparaison intertextuelle plus précise, mais son analyse propose une observation fine de la construction de la réalité narrative par rapport à la voix et au temps vécu de l'être humain, entraînant ainsi une meilleure compréhension de la relation existant entre ces phénomènes et le récit.

Cette ouverture est surtout rendue possible par la notion d'instance narrative, qui se rapproche, sans l'atteindre pour autant, de la constitution pragmatique du récit. Sachant que Genette propose une technique basée sur des analyses d'œuvres littéraires écrites, l'on ne doit pas s'étonner que manque chez lui une description du contexte qui encadre le récit et influe sur l'élaboration du texte. Il se montre pourtant conscient du manque d'attention accordée à l'acte de parole qu'est aussi le récit lorsqu'il dit que "la linguistique a mis quelque temps à entreprendre de rendre compte de ce que Benveniste a nommé la *subjectivité dans le langage*" et que "la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de *narration*" (Genette 1972 : 226). La réalité narrative de Genette est donc, véritable fiction, système dont les bornes sont bien délimitées, sans références extérieures autres que la voix, le mode et le temps humains, qui restent, dans ses analyses, des catégories abstraites.

Ces références nous offrent néanmoins des indices, des mesures et des descriptions d'une grande richesse pour l'analyse détaillée de la sémantique narrative d'un texte. Les trois aspects de la réalité narrative décrits par Genette (récit, histoire et narration) permettent une observation fine du fonctionnement narratif du temps, du mode et de la voix. Nous examinerons d'abord sa description du temps narratif. Genette mesure le temps d'un récit et le temps des événements de l'histoire à l'aune de leur agencement, et en se fondant sur leur durée. Il établit ensuite une comparaison entre l'ordre et la durée des événements de l'histoire et ceux des événements du récit. Un récit peut dissimuler ou exagérer des informations par des équations temporelles ; il

peut également déformer ou être plus ou moins précis dans ses descriptions événementielles selon les mesures du temps. Les mesures temporelles nous donnent ainsi des références et un cadre tangibles pour analyser le système diégétique que crée le récit.

Dans le temps humain, la succession des événements établit une chronologie nette entre un *avant* et un *après*. Pour suivre sa logique, une histoire se construit en principe en fonction de cette chronologie calculée par rapport soit au soleil, aux heures de la pendule, soit aux jours du calendrier. En revanche, l'ordre des événements de l'histoire n'est pas forcément celui du récit qui peut, selon sa propre logique, relater d'abord ce qui s'est passé en dernier et ensuite les événements antérieurs. Il est donc intéressant de comparer la chronologie logique de l'histoire avec la "chronologie narrative" qui structure le récit.¹ Une *analepse* est définie par Genette comme "tout ordre après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve" et une *prolepse* comme "toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur," (Genette 1972 : 82). Une prolepse a l'effet d'une anticipation et une analepse celui d'une rétrospection, tous deux créant des rapports syntaxiques entre les segments narratifs. Les jeux narratifs d'anticipation et de rétrospection supposent un moment où le récit et l'histoire coïncident avec ce que Genette nomme le point zéro, point plus hypothétique que réel mais tout aussi efficace pour une mise en relation des deux niveaux d'ordre temporel. Le système d'analyse de Genette rend possible l'articulation des subordinations et des coordinations entre les différents segments, permettant comme il le fait d'identifier leurs relations et leurs emboîtements.

Considérons maintenant la mesure temporelle narrative que constitue la durée. Imaginons qu'un narrateur concentre son attention sur un événement d'une durée de cinq minutes, selon la mesure mécanique du temps, et lui accorde vingt des quarante pages composant son récit, ce dernier relatant une histoire de quelques jours. Il est évident qu'il attribue ainsi un rôle conséquent à cet événement dans le déroulement de l'histoire et le sens du récit. La durée d'un événement narré n'est pas l'unique procédé temporel

¹ Ceci dit, le récit traditionnel ou folklorique est plutôt fidèle à la chronologie dans la présentation des événements. Les anachronismes sont rares, qu'il s'agisse d'*analepses* ou de *prolepses*. Certes cette rareté ne leur donne que plus de valeur.

disponible au conteur pour mettre celui-ci en valeur. Genette explique que la durée narrative se mesure à sa *constance*, ou à son inconstance *de vitesse* :

La vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages. Le récit isochrone, notre hypothétique degré zéro de référence, serait donc ici un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée d'histoire / longueur de récit resterait toujours constant. (Genette 1972 : 123)

La seule constance, précise notre méthodologue des études narratives, est que la vitesse narrative n'est jamais constante par rapport à celle de l'histoire et que l'étude de la durée ne trouve "quelque pertinence qu'au niveau macroscopique, celui des grandes unités narratives, étant admis que pour chaque unité la mesure ne recouvre qu'une approximation statistique" (Genette 1972 : 124). Des changements de vitesse apparaissent, tout comme en musique existent des changements de rythmes. Genette décrit une gradation qui va de la "vitesse infinie" que représente une ellipse entre l'histoire et le récit à la "pause descriptive, où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée nulle." Il s'agit surtout dans ce dernier changement de rythme de description physique, psychologique, situationnelle ou graphique, sans action (Genette 1972 : 128). Entre ces deux extrêmes, de la description sans action (pause) au temps qui passe sans description narrative (ellipse), se trouve la "scène" où le temps du récit est presque égal au temps de l'histoire, dont l'exemple le plus représentatif est le dialogue. Le "sommaire", terme emprunté à la critique littéraire de langue anglaise, constitue une "forme à mouvement variable (...) qui couvre, avec une grande souplesse de régime, tout le champ compris entre la scène et l'ellipse" (Genette 1972 : 129). La forme manquante de ce système temporel est celle qui dessine un temps de récit plus large que le temps de l'histoire, relation désignée par Genette comme "scène ralentie".

Une troisième mesure de temps narratif décrite dans *Figures III*, celle qui, des trois types de mesures temporelles, est le plus couramment manipulée dans le récit traditionnel, est la *fréquence*. Il s'agit plutôt d'une description d'aspect prenant en compte toute sorte d'itération ou de répétition d'un événement ou d'un énoncé. Toujours en comparant les deux niveaux temporels que constituent le récit et l'histoire, une répétition peut prendre la forme d'un énoncé ou d'un événement. Mettant d'abord en question l'identité des occurrences en employant l'analogie saussurienne du train "Genève-Paris de 8h 45", Genette précise que les événements ou les énoncés sont

reconnus "identiques" quand il s'agit d'"une série de plusieurs événements semblables et considérés dans leur seule ressemblance" (Genette 1972 : 145).² L'effet d'une itération varie de texte en texte, portant de façon plus ou moins marquée sur le récit ou sur l'histoire. Genette reconnaît l'importance structurale de cette différence dans son schéma des quatre types de répétitions résumés ci-dessous :

- 1) Raconter une fois ce qui s'est passé une fois.
- 2) Raconter *n* fois ce qui s'est passé une fois.
- 3) Raconter une fois ce qui s'est passé *n* fois.
- 4) Raconter *n* fois ce qui s'est passé *n* fois. (Genette 1972 : 145-149)

Ces formules ne nécessitent pas de relation formelle pré-établie entre l'événement et l'énoncé. Genette décrit néanmoins divers rapports de subordination en illustrant à l'aide d'exemples romanesques, plus particulièrement empruntés à Proust, qui fournit l'outil principal de travail de *Figures III* et se révèle très riche en itération. De nombreux effets sont démontrés : le récit récurrent d'un même événement peut suggérer la routine, traduire la nostalgie ou se révéler l'expression de la "mémoire involontaire" de phénomènes autrement psychologiques. Au niveau méthodologique, Genette fait la déduction suivante :

... le seul fait de la récurrence ne définit pas l'itération sous sa forme la plus rigoureuse, et, apparemment, la plus satisfaisante pour l'esprit — ou la plus apaisante pour la sensibilité proustienne : il faut encore que la répétition soit régulière, qu'elle obéisse à une loi de fréquence, et que cette loi soit décelable et formulable, et donc prévisible en ses effets. (Genette 1972 : 154)

La technique d'analyse narrative de la fréquence consiste à découvrir cette régularité par le biais de la mise à jour de séries d'événements. La production et la reproduction des événements, nous dit Genette, constituent une "série itérative composée d'un certain nombre d'unités singulières" (157). La série se conforme à des limites diachroniques qu'il appelle *détermination* et à un rythme de récurrence de ses unités constitutives appelé *spécification*. L'*extension* pose "l'amplitude diachronique de

² Dans le chapitre 3 de ses *Cours de linguistique générale*, Saussure écrit : "Le mécanisme linguistique roule tout entier sur des identités et des différences, celles-ci n'étant que la contre-partie de celles-là. Le problème des identités se retrouve donc partout ; mais d'autre part, il se confond en partie avec celui des entités et des unités, dont il n'est qu'une complication, d'ailleurs féconde. Ce caractère ressort bien de la comparaison avec quelques faits pris en dehors du langage. Ainsi nous parlons d'identité à propos de deux express "Genève-Paris 8 h. 45 du soir" qui partent à vingt-quatre heures d'intervalle. A nos yeux, c'est le même express, et pourtant probablement locomotive, wagons, personnel, tout est différent." (de Saussure 1985 : 151)

chacune des unités constitutives, et par conséquent de l'unité synthétique constituée" (157). Ces catégories servent à identifier le fonctionnement des diverses unités narratives individuellement et entre elles. La *détermination* de la série (de la succession) des événements fournit une démarcation interne qui se définit par la *spécification* et l'*extension* de l'itération. Par exemple : "Un homme se berce tous les jours entre 5h et 6h dans son fauteuil à bascule sur le perron de sa maison". La *détermination* est ici indéfinie mais elle pourrait se définir au sens du récit en intégrant une référence aux années, à l'âge du personnage ou par l'utilisation d'autres marqueurs temporels. La *spécification* est "tous les jours" et l'*extension* de la récurrence est d'une heure (entre 5h et 6h). Toutes ces mesures impliquent des relations diachroniques internes à l'unité narrative. Nous pouvons également décrire une diachronie externe.

La diachronie externe aux unités itératives marque le temps qui sépare ces dernières. Cette diachronie "réelle" intègre donc les unités à une progression temporelle génératrice de transformations. Chaque œuvre détermine la relation entre la diachronie interne et externe de l'itération, certaines, selon Genette, n'ayant pas de relation transformationnelle entre les spécifications internes des unités itératives. En ce qui concerne les récits constituant une relation entre les deux, *A la recherche du temps perdu* fournit un bon exemple de la complexité et de la richesse de l'itération transformationnelle. Écoutons Genette à ce sujet :

L'itératif est ici, plus que de l'habitude, le mode (l'aspect) temporel de cette sorte d'oubli perpétuel, d'incapacité foncière du héros proustien (Swann toujours, Marcel avant la révélation) à percevoir la continuité de sa vie, et donc la relation d'un "temps" à l'autre. Quand Gilberte, dont il est devenu l'inséparable et le "grand favori", lui montre quels ont été les progrès de leur amitié depuis l'époque des jeux de barre aux Champs-Élysées, Marcel, faute de pouvoir reconstituer en lui une situation maintenant passée, et donc anéantie, est aussi incapable de mesurer cette distance qu'il le sera plus tard de concevoir comment il a pu un jour aimer Gilberte, et imaginer si différent de ce qu'il serait en fait le temps où il ne l'aimerait plus : "...elle parlait d'un changement que j'étais bien obligé de constater du dehors, mais que je ne possédais pas intérieurement, car il se composait de deux états que je ne pouvais, sans qu'ils cessassent d'être distincts l'un de l'autre, réussir à penser à la fois". Penser deux moments à la fois, c'est presque toujours, pour l'être proustien, les identifier et les confondre : cette étrange équation est la loi même de l'itératif. (Genette 1972 : 169)

C'est durant son étude de l'œuvre monumentale de Proust que Genette découvre les subtilités et les complexités de l'itération narrative. À mon avis, il n'est pas nécessaire de débattre de la validité de la loi de Genette concernant l'itératif telle

qu'elle est présentée dans la citation ci-dessus. Le double moment que présente l'itération fournit effectivement un point de départ significatif à l'analyse de cette figure dans le discours narratif en général. Les variations de structures des divers récits manifestent néanmoins des relations diverses entre les unités singulatives et les unités itératives, mais aussi entre les diachronies internes et externes. Le travail de Genette identifie un modèle d'alternance de l'itératif et du singulatif caractéristique de l'œuvre de Proust. Cette analyse l'amène à identifier le rôle joué par la grammaire française dans les formes itératives et singulatives ainsi que dans les segments neutres qui servent de transition entre celles-ci. En ce qui concerne l'analyse narrative de l'œuvre de Proust proposée dans *Figures III*, c'est ce rapport du "jeu formidable [que Proust] fait avec le Temps" qui me semble être le plus intéressant des exposés. Pour l'ethnopoétique, la forme itérative se rencontre dans de nombreux récits car elle est caractéristique des traditions orales. Je reste persuadée que nous ne faisons que commencer à comprendre la valeur et le fonctionnement de cette figure dans la poésie orale.

Examinons maintenant la technique d'analyse que *Figures III* propose concernant le mode narratif dans *A la recherche du temps perdu*. En précisant que le discours narratif s'articule au mode indicatif, Genette stipule qu'il peut y avoir "des différences de degré dans l'affirmation, et que ces différences s'expriment couramment par des variations modales" (Genette 1972 : 183). Une élaboration du fonctionnement du mode dans le récit est ainsi exprimée :

On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue*; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vit notre catégorie du *mode narratif*: la "représentation", ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi (pour reprendre une métaphore spatiale courante et commode, à condition de ne pas la prendre à la lettre) se tenir à plus ou moins grande *distance* de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la "vision" ou le "point de vue", semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective*. "Distance" et "perspective", ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran. (Genette 1972 : 184)

La distance et la perspective comme régularisatrices d'information sont deux notions fécondes dans la recherche de la sémantique narrative. Genette démontre comment les catégories de mimésis et de diégésis, proposées par Platon et exploitées par bien des critiques, correspondent à des récits plus ou moins directs dans leur représentation de l'histoire. Genette résout pourtant rapidement l'opposition *showing / telling* (montrer / dire) établie par Henry James en remarquant que tout phénomène de *mimésis* est une illusion que crée le récit. A partir de là, Genette nous dirige vers la source de la sémantique narrative qu'est le langage :

... aucun récit ne peut "montrer" ou "imiter" l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, "vivante", et donner par là plus ou moins l'illusion de *mimésis* qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter. (Genette 1972 : 185)

L'illusion de mimésis correspond en principe au pouvoir que possède la langue d'effacer au maximum la présence du narrateur pour présenter les informations. La diégèse, par contraste, maintient la présence du narrateur en réduisant au minimum les informations. Une telle gestion de l'information conduit, bien entendu, à une manipulation des unités temporelles : "La quantité d'information est massivement en raison inverse de la vitesse du récit" (187). Cependant, *A la recherche du temps perdu* démontre, dans l'analyse de Genette, "une transgression décisive, un refus pur et simple—et en acte—de l'opposition millénaire entre *diégésis* et *mimésis*". C'est à nouveau à travers son outil de travail que Genette développe sa méthodologie narratologique. Chez Proust, il démontre la présence de manipulations du récit des événements et des paroles, de la perspective et de la polymodalité qui permettent à cet artiste du verbe de maintenir au maximum la présence du narrateur et de fournir à la fois un maximum d'informations. Un examen de toutes ces techniques n'est évidemment pas possible dans les limites de cette étude. Je voudrais tout de même considérer quelques aspects du récit des paroles, de la perspective et de la focalisation, aspects qui nous seront utiles pour l'analyse des textes de Victoria Howard.

Genette décrit trois états de récits de paroles qui vont du plus "éloigné" au plus proche de l'événement de parole. Le premier état, le plus éloigné, est le discours narrativisé ou raconté. Cet état réduit le discours à un minimum d'informations alors que le récit relate plutôt le résultat ou l'effet du discours en tant qu'acte. "Il a présenté ses excuses" sert d'exemple à ce type de parole narrativisé. Le "discours *transposé*"

équivalait au discours indirect où la parole d'un personnage est interprétée dans la syntaxe et le style du narrateur. Le dernier état de discours, celui qui se rapproche le plus de l'énoncé du personnage, se définit chez Genette comme le "discours *rapporté*" où le narrateur est censé retransmettre les paroles exactes des locuteurs. Genette examine certaines variations du discours rapporté et de sa contrepartie, le discours immédiat, ce second discours se trouvant caractérisé par l'absence de marqueurs de discours permettant en quelque sorte le remplacement de la voix du narrateur par celle du personnage :

On voit ici la différence capitale entre monologue immédiat et style indirect libre, que l'on a parfois le tort de confondre, ou de rapprocher indûment : dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues* ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui. (Genette 1972 : 194)

A la recherche du temps perdu fournit une base fructueuse à l'étude du récit de paroles et montre la richesse et la subtilité du potentiel que possède le discours rapporté dans l'orientation du discours narratif. Sans nous lancer dans une explication qui nous éloignerait trop de nos objectifs, il sera utile de considérer un des traits du récit de paroles chez Proust qui expose ce qui me semble être l'inévitable retour à l'instance narrative du récit. Genette décrit les façons de parler, ou bien le style des personnages dans l'œuvre de Proust, qui atteint "la forme extrême de la mimésis du discours, où l'auteur "imite" son personnage non seulement dans la teneur de ses propos, mais dans cette littéralité hyperbolique qui est celle du pastiche, toujours un peu plus idiolecte que le texte authentique, comme l' "imitation" est toujours une *charge*, par accumulation et accentuation des traits spécifiques" (Genette 1972 : 202). Il enchaîne :

Aussi Legrandin ou Charlus donnent-ils toujours l'impression de s'imiter, et finalement de se caricaturer eux-mêmes. L'effet mimétique est donc ici à son comble, ou plus exactement à sa limite : au point où l'extrême du "réalisme" touche à l'irréalité pure. L'infaillible grand-mère du narrateur dit bien que Legrandin parle "un peu trop comme un livre" : en un sens plus large, ce risque pèse sur toute mimésis de langage trop parfaite, qui finit par s'annuler dans la circularité, déjà notée par Platon, du rapport au double : Legrandin parle comme Legrandin, c'est-à-dire comme Proust imitant Legrandin, et le discours, finalement, renvoie au texte qui le "cite", c'est-à-dire en fait le constitue. (Genette 1972 : 202)

L'illusion de mimésis : ne s'agit-il pas en fait d'une exagération ("littéralité hyperbolique") chez Proust pour suggérer que l'imitation reste illusion, pour rappeler au lecteur que l'instance narrative reste le seul moment auquel on peut se référer alors que tout autre temps se fond dans la diachronie essentielle de l'histoire et du récit ? Les paroles qui semblent remplacer la narration créent alors l'effet recherché par un auteur jouant le rôle du narrateur. Je ne prétends pas comprendre cela dans le texte de Genette, mais la "circularité" qu'il remarque dans le récit de Proust ne me semble rien d'autre que la circularité narrative qui reflète le trajet circulaire de l'imagination artistique, socioculturellement spécifique.

Or, Genette remarque à un autre moment de ses commentaires sur le récit de paroles que ces questions conduisent bien à celle de la voix narrative (194). Nous les examinerons plus loin. La présentation qui suit celle du récit de paroles dans *Figures III* examine le rôle de la *perspective*, "mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un "point de vue restrictif"". Comprendre les divers types de fonctionnements potentiels nous aide également à comprendre l'unicité du rôle de la *voix* et donc de l'instance narrative. Au début de son exposé, Genette traite d'une confusion courante, dans les études narratives, du *mode* et de la *voix*. En examinant diverses propositions de relations entre la voix et le point de vue, Genette s'accorde sur la position de Todorov en adoptant un schéma établissant trois sortes de "situations narratives" qui prennent en compte ces deux dimensions qui fondent le récit. Son schéma, sous la forme d'équations empruntées à Todorov, est le suivant :

- 1) Narrateur > Personnage
 - 2) Narrateur = Personnage
 - 3) Narrateur < Personnage
- (Genette 1972 : 206)

Genette propose de substituer le terme de "focalisation" à celui de "point de vue" pour mieux définir ces approches :

- 1) Récit non-focalisé
 - 2) Focalisation interne
 - 3) Focalisation externe
- (Genette 1972 :206)

Chacune de ces formes permet une gestion des informations explicites et implicites, que nous ne pourrions pas ici définir en détail. Je préciserai seulement les deux altérations

de focalisation que Genette définit. Par altération, on entend les "infractions isolées" qui créent une sorte de dissonance ou de modulation de la forme. La première est appelée *paralipse* et désigne l'omission d'informations en principe nécessaires selon le code de focalisation du récit. Genette baptise *paralepse* le fait de donner plus d'informations que ne devrait le permettre la focalisation choisie. La *paralipse* et la *paralepse* sont des indices utiles et parfois nécessaires pour décoder le sens d'un discours narratif.

Le mode narratif, en général, nous aide à préciser la valeur des diverses informations et de leurs relations internes. Nous nous référerons à la citation de Ruskin présentée en exergue à ces commentaires sur la narratologie. La vision globale que constate Ruskin concernant la visualisation de la nature est aussi valable pour la focalisation du récit. Cette description complète bien l'affirmation de Genette selon laquelle "le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais il en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit" (Genette 1972 : 213). Ces réflexions nous ramènent à l'instance narrative qui joue de sa voix sur l'imagination du lecteur / auditeur. Genette est conscient de la responsabilité et du pouvoir du narrateur dans son examen des techniques de mimésis : "Le récit d'événements, pourtant, quel qu'en soit le mode, est toujours récit, c'est-à-dire transcription du (supposé) non-verbal en verbal : sa mimésis ne sera donc jamais qu'une illusion de mimésis, dépendant comme toute illusion d'une relation éminemment variable entre l'émetteur et le récepteur" (186-87). Notre analyste note également l'importance des phénomènes socioculturels dans l'*interprétation* du récit :

Il va de soi, par exemple, que le même texte peut être reçu par tel lecteur comme intensément mimétique, et par tel autre comme une relation fort peu "expressive". L'évolution historique joue ici un rôle décisif, et il est probable que le public des classiques, qui était si sensible à la "figuration racinienne", trouvait plus de mimésis que nous dans l'écriture narrative d'un d'Urfé ou d'un Fénelon ; mais n'aurait sans doute trouvé que prolifération confuse et "fuligineux fouillis" dans les descriptions si riches et circonstanciées du roman naturaliste, et en aurait donc manqué la fonction mimétique. Il faut faire la part de cette relation variable selon les individus, les groupes et les époques, et qui ne dépend donc pas exclusivement du texte narratif. (Genette 1972 : 187)

Bien que l'analyse de Genette soit ancrée dans les traditions littéraires occidentales (des langues écrites et des langues dites "classiques"), ces considérations, plutôt pragmatiques, annoncent son analyse de la *voix* et de l'instance narrative proposée dans le dernier chapitre de *Figures III*.

L'analyse par Genette des dimensions et du fonctionnement de la voix dans la réalité narrative est assurément l'une des plus fécondes pour une approche pragmatique. L'examen des relations entre l'acte de narration et le récit nous oblige à considérer les choix faits par le narrateur / auteur aussi bien que les règles, les contraintes, les repères, etc. qui servent à guider ses choix. Genette concentre ses remarques sur les éléments internes au texte, mais avec une précision linguistique qui nous permet d'appliquer sa méthode à une analyse incluant le contexte. Il explique ainsi les objectifs de son analyse de la *voix* :

Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut *distinguer* qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc. Les nécessités de l'exposition nous contraignent à cette violence *inévitabile* du seul fait que le discours critique, non plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois. Nous considérons donc successivement, ici encore, des éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultané, en les rattachant, pour l'essentiel, aux catégories du *temps de la narration*, du *niveau narratif* et de la "*personne*", c'est-à-dire des relations entre le narrateur — et éventuellement son ou ses narrataires(s) — à l'histoire qu'il raconte. (Genette 1972 : 227)

Ces notions seront régulièrement reprises dans mes analyses des textes de Victoria Howard ainsi qu'explicitées dans leur emploi, ce qui nous libère ici du besoin de les considérer plus en détail.

Nous terminerons notre examen de l'étude du discours narratif dans *Figures III* par quelques réflexions sur la violence inévitablement exercée, selon l'auteur, par le discours critique sur le récit étudié. Toute critique est bien sûr limitée à un point de vue, à une quantité de pages, à un temps de recherche, etc. C'est à cela, entre autres choses, que Genette fait allusion lorsqu'il explique que "le discours critique... ne saurait tout dire à la fois" (Genette 1972 : 227). Cette problématique se complique encore plus lorsque l'on considère la poésie orale, et sera traitée plus explicitement dans l'analyse de la performance. Il n'est donc pas nécessaire d'en dire davantage ici sauf pour souligner que ces remarques de Genette nous aideront plus loin à établir un parallèle entre ces deux branches d'étude que constituent la narratologie et l'analyse de la performance.

Les plans de Boris Uspenski.

Présenter une typologie du point de vue dans l'œuvre littéraire est l'objectif principal de Boris Uspenski dans *A Poetics of Composition*.³ Cette étude fournit une analyse plus complète, tout en restant complémentaire, du phénomène du *mode* tel qu'il est abordé par Genette. Au début de son travail, Uspenski démontre l'importance du rôle joué par le point de vue dans les arts figuratifs. Il décrit ensuite certains des plans qui construisent le sens narratif du point de vue de l'auteur à travers un récit. Un certain plan, selon Uspenski, définit la position à partir de laquelle le narrateur développe sa stratégie de narration. Les plans de point de vue d'un récit varient selon les besoins et l'orientation de l'artiste, mais surtout en fonction de sa stratégie. Chaque plan est calculé pour guider le lecteur / auditeur dans la découverte de l'image, du sentiment, du symbole, de la relation, en bref de tout élément porteur de sens qui entre dans la séquence narrative pour créer un effet. En suivant la configuration des plans indiquant le point de vue, l'analyste peut également déterminer plus finement l'interaction existant entre le narrateur et son public. La méthode d'Uspenski fournit une description du fonctionnement de quatre plans différents—idéologique, phraséologique, spatio-temporel et psychologique—ainsi que de certaines relations existant entre ces différents plans. Il nous montre que l'art verbal, par comparaison avec les autres arts figuratifs, dispose d'une grande richesse potentielle de manipulation du point de vue. Certaines œuvres en démontrent plus que d'autres l'usage, créant des complexités de structure qui ont pu servir d'outils de travail dans *A Poetics of Composition*. Nous allons brièvement considérer ici les plans identifiés par Uspenski sans faire référence aux objets d'étude, tout en sachant que ces mêmes plans se verront modifiés dans l'analyse d'autres structures narratives.

Le premier plan guidant le point de vue, dans le système d'Uspenski, est le plan *idéologique*. Cette perception évaluative est définie comme "a general system of viewing the world conceptually" et le problème s'articule ainsi : "whose point of view does the author assume when he evaluates and perceives ideologically the world which he describes?" Uspenski explique que le récit peut changer de point de vue idéologique

³ *Poëtika Kompozicii* (Uspenski 1970) n'étant pas traduit en langue française, celui-ci sera cité dans sa traduction anglaise (1972). Pour une interprétation critique de cet œuvre, voir Todorov 1972. Voir aussi dans la même édition de *Poétique*, Uspenski 1972.

selon le personnage ou le narrateur qui servent de véhicules à diverses perspectives et à diverses descriptions. Une œuvre polyphonique est effectivement une œuvre présentant divers points de vue au travers des différents personnages, elle n'adhère à aucune position idéologique abstraite et externe aux personnages participant aux événements de l'histoire. Uspenski insiste sur la différence existant entre la position idéologique abstraite et celles qui sont directement issues du point de vue des personnages dans l'histoire. Un récit peut également être dominé par un point de vue idéologique particulier, soit celui du narrateur, soit celui d'un personnage. Un personnage guidant le plan idéologique du récit peut être central à l'action de l'histoire ou marginal. L'effet d'un point de vue marginal crée une sorte de distance ou d'objectivité dans l'évaluation des événements. Uspenski démontre aussi qu'un point de vue idéologique peut être opposé à un autre pour créer divers effets. La caractérisation de la parole d'un personnage peut refléter une idéologie, constituant ainsi une connexion entre les plans idéologique et *phraséologique*. Cette conjonction prend le plus souvent la forme d'un discours direct ou indirect.

Le plan *phraséologique* n'est pas limité aux discours des personnages et du narrateur bien que ceux-ci fournissent un champ fertile à l'analyse. Outre la caractérisation (le style et / ou le point de vue idéologique) d'une parole, son contenu littéral peut aussi réorienter le point de vue narratif. Dans ce cas, rappelons-nous le concept de gestion de l'information dans un récit, technique du *mode* expliquée par Genette. Uspenski fait aussi appel à la "functional sentence perspective" qui identifie le thème et le rhème d'une phrase en tant que principale et nouvelle information donnée ; c'est là que se déploie à la fois le point de vue de l'énonciateur et le contenu littéral du récit. Il nous explique que la nominalisation offre une variété de moyens pour orienter le point de vue narratif. L'emploi de pronoms et de noms propres, de langues étrangères, de titres, et l'établissement de relations entre les sujets sont les formes les plus courantes de nominalisations créatrices d'effet. Enfin, la manipulation phraséologique peut servir à positionner le narrateur à l'intérieur ou à l'extérieur de l'action, ou comme vu lui-même du point de vue d'un personnage. Rien n'empêche non plus que le narrateur ne se conforme pas aux exigences de l'acte de la narration.

La transformation de l'espace multidimensionnel en art verbal "est accomplie", selon Uspenski, "par le biais des relations spatio-temporelles verbalement établies entre le sujet décrivant (l'auteur) et l'événement décrit" (Uspenski 1972 : 57—ma traduction

de l'anglais). Le point de vue spatial de l'auteur / narrateur guide le lecteur / auditeur dans sa perception de l'environnement, des personnages et des événements par le biais d'effets visuels aussi un caractère temporel. La description visuelle d'un événement peut se faire de l'extérieur ou de l'intérieur de la scène, à une distance plus ou moins grande des événements principaux. La portée du point de vue spatial peut être large ou étroite, claire ou floue, statique ou changeante, créant toujours des effets divers sur l'interprétation du public. Le point visuel de cette portée peut également se situer plus ou moins loin des yeux d'un personnage jusqu'à établir une convergence entre les points spatiaux du narrateur et de son personnage. Une telle convergence entraîne souvent des implications au niveau du point de vue psychologique du personnage, dernier plan décrit par Uspenski et examiné plus loin.

Dans sa description des positions temporelles d'un récit, Uspenski examine les phénomènes de synchronisation et de rétrospection. Ces positions narratives situent la narration au sein des événements racontés ou à l'extérieur de ces derniers. Un examen des catégories grammaticales du temps nous éclaire sur le fonctionnement de la langue dans les stratégies narratives. Un exposé sur les degrés de définition des plans spatiaux et temporels dans les autres arts nous offre une meilleure compréhension du fonctionnement de ces phénomènes au sein du récit. Uspenski fait la comparaison suivante :

If pictorial art, by nature, presupposes some spatial concreteness in its transmission of the represented world but allows temporal indefiniteness, then literature (which is essentially related not to space, but to time) insists as a rule on some temporal concreteness, and permits spatial representation to remain completely undefined. In fact, a greater reliance on temporal definition is inherent in natural language, the material from which literature is made, for the difference between language as a system and other semiotic systems is that linguistic expression, generally speaking, translates space into time. (Uspenski 1973 : 76-77)

Plus loin, Uspenski explique la spécificité de la temporalité dans l'art narratif : "The perception of the literary work is closely connected with the processes of memory. In general, the characteristics of human impose a series of circumscriptions on the literary work which condition its perception" (Uspenski 1973: 77). Les conjonctions potentielles entre les plans temporels et psychologiques ne sont pas limitées au rôle que joue la mémoire dans ces deux perspectives. Toute forme de conscience est en effet relative à la séquence et à la durée des événements. Portons maintenant notre attention

sur la description du plan psychologique dans l'œuvre narrative, tel que le présente Uspenski.

Le point de vue, sur le plan psychologique, représente pour Uspenski une description subjective proche de la conscience d'un personnage. A l'extrême, le monologue intérieur présente les sentiments, les pensées et les opinions les plus intimes que le récit puisse permettre. L'art verbal, porteur d'un tel monologue, est selon Uspenski le plus adapté à l'expression du moi. Cette position privilégiée est due pour lui à la flexibilité du temps et de l'espace du récit, éléments plus restreints dans un tableau ou sur une scène. Dans son analyse du plan psychologique dans un récit, Uspenski examine les divers moyens de composition mis à la disposition de l'auteur / conteur pour exposer la subjectivité d'un personnage. En général, lorsque le discours narratif est proche du discours du personnage, cela entraîne un aperçu plus ou moins direct de son état d'esprit ou de sa mentalité subjective. Le contenu du discours du narrateur peut fournir des impressions au lieu de faits, abordant ainsi le psychisme de celui qui est acteur dans l'histoire. Sur le plan phraséologique, le narrateur dispose de plusieurs options : les voix passive et active, les discours direct et indirect, la manipulation du rhème et du thème, entre autres. Uspenski définit également le dispositif qu'il appelle *opérateur*, dispositif permettant au narrateur de décrire d'une manière objective les impressions du personnage. De tels exemples incluent les *verba sentiendi* comme "il pensa", "il sentit", "il reconnut". Les expressions de modalité telles que "il sembla", "évidemment", "apparemment", etc. servent aussi à décrire l'expérience subjective d'un personnage sans que ses paroles ou ses pensées soient transcrites directement. Il n'est pas possible que le narrateur, malgré sa position privilégiée, décrive des processus internes (émotions, impressions, pensées, etc.) sans employer des *opérateurs* ou autres marqueurs délimitant les points de vue narratif et psychologique d'un personnage. Enfin, la technique narrative que choisit un auteur / conteur peut aller du plus subjectif au plus objectif, se situer d'un point fixe ou mobile, selon sa stratégie. Le choix essentiel, bien qu'Uspenski ne l'identifie pas en ces termes, est celui de la voix narrative.

La question ultime dans le cas d'une analyse du point de vue, autrement dit du point de départ même du montage narratif, c'est l'identification de la voix. Les questions de voix sont examinées par Genette dans le cadre de l'instance narrative. La polyphonie, telle qu'elle est définie par Uspenski, est directement liée au point de vue idéologique. L'expression de ces points de vue est rattachée à la manipulation de la

voix narrative et de la narration même dans son fonctionnement pragmatique. La relation entre l'auteur / conteur et les différents personnages est nécessairement déterminée par le phénomène complexe de la voix. Uspenski explique cette relation comme un choix de l'auteur :

When an author constructs his narration, he usually has two options open to him: he may structure the events and characters of the narrative through the deliberately subjective viewpoint of some particular individual's (or individuals') consciousness, or he may describe the events as objectively as possible. In other words, he may use the facts as they are known to him. Different combinations of these two techniques are possible; the author may alternate between them or may combine them in various ways. (Uspenski 1973 : 81)

Liant l'instance narrative au plan psychologique, Uspenski décèle des structures fondamentales de la composition d'un récit. Il dessine des parcours d'orientation du sens, employant efficacement la métaphore spatiale du plan. Mais, comme Genette, il enferme le texte narratif dans ce réseau de perspectives sans même identifier le rôle de la voix qui est essentiel à la réussite de ce système en tant que processus. Dans un effort de prise en compte du niveau pragmatique du discours narratif, Uspenski examine quelques options de composition que l'auteur / conteur peut exploiter au bénéfice de son lecteur / auditeur :

The pragmatics of compositional construction examines the composition of the work in connection with the audience, that is, with the person to whom the text is addressed. The compositional structure of a literary work may specifically foresee some responses on the part of the reader, in such a way that the reader's reactions enter into the author's calculations, as if the author were programming those responses into the work. (Uspenski 1973 : 128)

Les exemples de telles manipulations fournis par Uspenski incitent à une réflexion approfondie quoi que limitée de l'instance narrative comme événement continu. Bien qu'une analyse pragmatique ne soit pas son objectif et qu'il reconnaisse avoir surtout consacré son œuvre à l'aspect syntaxique de la composition, la distinction catégorique qu'il établit entre les structures sémantique, syntaxique et pragmatique m'apparaît un peu artificielle. Intéressons-nous maintenant à une conception pragmatique de l'événement qui relie les structures sémantique et syntaxique à la réalité narrative dans sa globalité, c'est-à-dire qui intègre les trois aspects narratifs définis par Genette : récit, histoire et narration.

L'événement : conception pragmatique de Richard Bauman.

Richard Bauman propose une nouvelle conception de l'événement basée sur dix années d'études ethnographiques qu'il synthétise dans son ouvrage *Story, Performance and Event*. A travers différents genres de récit oral, cet anthropologue explore la relation entre l'événement narré et l'acte de narration. Dans l'introduction de l'ouvrage, il explique :

There has been a widespread tendency to view narratives as icons of events, that is, to consider events as somehow antecedent or logically prior to the narratives that recount them, even, interestingly, in the case of fictional narratives, about events that never "actually occurred". The narratives are signs, the events their external referents.

An alternative view, now beginning to attract more and more proponents, is that events are not external raw materials out of which narratives are constructed, but rather the reverse: Events are abstractions from narrative. It is the structures of signification in narrative that give coherence to events in our understanding, that enable us to construct in the interdependent process of narration and interpretation a coherent set of interrelationships that we call an "event" (e.g., Mink 1978, 1981; Smith 1981). To this view, however, I would want to add—and to demonstrate in the studies that follow—that for all that "narrative is a primary cognitive instrument [for] making the flux of experience comprehensible" as event (Mink 1978: 131), it may also be an instrument for obscuring, hedging, confusing, exploring, or questioning what went on, that is, for keeping the coherence or comprehensibility of narrated events open to question. (Bauman 1986 : 5)

Dans cette approche, la réalité pragmatique de la composition du texte narratif comme processus et non pas comme objet semble évidente. J'ai choisi d'inclure cette analyse à mon exposé sur la narratologie structurale parce que cette conception de l'événement peut nous aider à résoudre le problème préalablement soulevé concernant la description narratologique du récit en tant que système clos, en nous permettant une description plus complète des structures identifiées par Genette et par Uspenski. Bauman se prête effectivement à cette analyse lorsqu'il affirme : "My analytical strategy in tackling these problems is rooted in my systemic conception of oral narrative performance as the indissoluble unity of text [voire *récit*], narrated event [voire *histoire*], and narrative event [voire *narration*]." (Bauman 1986 : 7). Nous nous limiterons ici à deux exemples de ses analyses illustrant la connexion entre la narration en tant qu'acte et les événements narrés. Sachant que les récits examinés par cet analyste proviennent de son travail ethnographique, je conclurai par un bref examen des conséquences de ses découvertes sur l'étude de l'œuvre littéraire en général.

Dans *Story, Performance and Event*, Bauman examine quatre sortes de relation entre les deux formes d'événements, nous en examinerons deux. La première relation est celle qu'il établit entre la fabrication d'un mensonge et la construction d'un récit. En utilisant plusieurs anecdotes relatives au marché des chiens de chasse au Texas, Bauman démontre que l'expressivité du mensonge fournit son contenu narratif à une histoire riche et complexe dans sa valeur rhétorique. Le récit est souvent construit à partir de toutes sortes de négociations concernant la vérité et la fabrication d'une réalité sans que le mensonge ne tombe dans une catégorie distincte de la non-vérité. Dans le *montage* du récit, le conteur négocie "truthfulness and lying as action and evaluation in the conduct of social life." (Bauman 1986 : 32)

Un deuxième exemple de récit en tant que négociation du sens des événements narrés concerne le récit d'expériences personnelles et la manipulation du point de vue qu'il entraîne. Bauman donne à comprendre que la gestion de l'information dans la blague dépend de structures complexes qui créent le suspense, la différenciation, et / ou produit toutes sortes d'impressions sur l'auditoire incitant celui-ci à mieux évaluer les circonstances des événements. Un exemple de ce type démontre que certaines informations non connues du conteur narrateur au moment où les événements narrés se déroulaient dans la réalité, sont néanmoins exposées lorsqu'il les relate. Autrement dit, bien que le narrateur, acteur dans son histoire, n'ait pas eu accès à certaines informations lorsqu'il se trouvait au cœur des événements qu'il raconte bien après, son récit est construit comme si ces informations étaient connues de lui au moment des événements. Dans une telle situation, l'histoire est fabriquée postérieurement aux événements narrés, manipulation narrative sans laquelle l'histoire ne serait pas cohérente. Ce nouvel agencement des informations effectué dans l'acte de narration montre clairement que l'événement narré est déterminé non par rapport aux occurrences d'événements précédents, mais par rapport à l'instance narrative même.

Conclusion.

La spécificité de chacune des trois méthodes considérées dans cette partie est liée à leur objet d'étude : l'œuvre maîtresse de Proust, *A la recherche du temps perdu*, pour Genette; la volonté de comparer les diverses techniques et potentiels d'expression des arts représentatifs, et l'attention particulière accordée aux œuvres narratives de Tolstoï et de Dostoïevski, pour Uspenski ; les récits oraux d'une communauté populaire du Texas, pour Bauman. Dans chaque cas, il est question de l'unicité du discours narratif pour décrire le fonctionnement de cette forme universelle et riche dans sa diversité. Ces analyses nous permettent ainsi de mieux considérer non seulement l'importance d'une approche à la réalité narrative dans son intégralité, mais aussi ce que j'appellerai ici la relativité narrative, ou tout simplement la narrativité.

Si nous prenons en compte ce qu'implique ces trois méthodes, il devient évident qu'une approche intégrale de la structure narrative doit identifier les dynamiques sémantique, syntaxique et pragmatique si l'on veut comprendre la relation existant entre le *montage* de l'auteur / conteur et la structure décodée par le lecteur / auditeur (l'interprète). Uspenski définit cette relation comme une forme de communication et propose de considérer le récit en tant que message envoyé par le narrateur au récepteur qui en est l'interprète (Uspenski 1983 : 129). Genette appelle cet acte communicatif la *narration* et le décrit comme cadré par l'instance, et en particulier la voix narrative qui peut être conçue comme l'émettrice du message. L'approche de Bauman pose l'acte de narration au cœur de son investigation en présentant la réalité narrative comme un processus déterminé par son environnement social, le contexte de cet acte. Les structures syntaxiques, comme le montre Bauman, reflètent la composition active de l'histoire et non pas l'inverse. Cette thèse pragmatique ne réfute en aucune manière les relations sémantiques et syntaxiques des méthodes proposées par Genette et par Uspenski. L'implication à mon avis la plus significative est que l'impulsion du montage narratif se trouve être un phénomène humain inscrit, en tant que tel, dans un contexte socio-historique. Lorsque Bauman démontre que les événements sont à la fois antérieurs au récit qui les relate et constitués par le discours narratif même, selon les choix complexes de l'auteur / conteur, il met en relief l'art verbal en tant qu'usage social du langage.

Pour mener cette discussion sur un plan littéraire, nous ferons appel à Jean Jacques Lecercle qui, dans son article "‘The Turn’ in *Literary Studies*: Anthropology, or Pragmatics, or Both", propose "de passer d'une sémiotique du signifiant à une pragmatique textuelle de l'interpellation" (Lecercle 1996 : 1—ma traduction). Dans l'article en question, il juxtapose l'analyse d'un texte communautaire (une prière) et celle d'un texte littéraire ("A Telephone Call" de Dorothy Parker). Identifiant les divers sujets à l'intérieur et à l'extérieur du texte, cette approche permet une identification des différents niveaux de communication (d' "interpellation"), où le texte reste au cœur de l'expérience narrative, mais où le langage qui le construit est compris comme "un réseau de relations humaines structurées, de conventions", et la forme narrative comme "dépendant de variantes historiques et culturelles" (Lecercle 1996 : 14—ma traduction). Lecercle prône "une anthropologie du texte" et "une anthropologie de la littérature". "The object of this anthropology is the textual construction of identity and otherness, through contracts, compacts and conventions." (Lecercle 1996 : 14). Les analyses fournies dans "‘The Turn’ in *Literary Studies*" démontrent l'importance d'une approche pragmatique dans les études littéraires et ouvrent la voie à une compréhension de l'événement narré comme induit, au moins en partie, par l'acte de narration.

L'ethnographie offre un terrain fertile aux recherches sur la narrativité. Le conteur au sein de son environnement social et institutionnel expose directement le processus narratif comme une négociation continue du sens auprès de son public. L'auteur a affaire à ce processus, mais celui-ci reste le plus souvent invisible : il propose son récit comme un discours fini, aliéné de la réalité de son public. Les évidences apportées par le travail de terrain nous poussent à, ou plutôt nous permettent de repenser les dynamiques humaines, sociales, historiques, institutionnelles de la construction des événements narrés et narratifs comme une relation réciproque, et ouverte à tous moments à d'autres négociations de sens et de forme.

L'art verbal comme performance : méthode et théorie

Certainly all aspects of the narratives can be seen as united under the aegis of performance. One should imagine the narrator as holding together in mind both plot and incident, on the one hand, and presentational form on the other. The aspects of presentational form serve effectiveness and enjoyment, of course — one must never forget that one reason such narratives were perpetuated is that they were enjoyed.

Dell Hymes, In vain I tried to tell you

Introduction.

Hymes affirme que la notion de performance est essentielle à l'étude de la dimension communicationnelle du folklore (1981 : 79), de même que cette notion est au cœur de l'analyse de la littérature orale en tant qu'art verbal. Cette idée, déjà productive chez Roman Jakobson, est développée par Richard Bauman dans plusieurs de ses travaux, notamment dans *Story, performance, and event*. Nous avons vu comment la question de la performance avait été abordée dans le cadre de l'étude du folklore avant d'être appliquée et développée dans l'ethnographie de la communication. Je voudrais maintenant concentrer mon attention sur le potentiel que représente l'analyse de la performance pour l'étude de la littérature orale indigène et le développement de la méthodologie ethnopoétique. Nous constaterons que, comme dans le cas de l'ethnographie de la communication, la théorie de la performance s'avère être une approche praxiologique qui répond aux phénomènes et aux objectifs empiriques permettant une étude intégrante de l'art verbal.

Nous avons déjà constaté l'apport qu'a pu représenter la distinction chomskienne pour la sociolinguistique, distinction inspirées des notions sausuriennes de langue et de parole. La compétence, rappelons-le, consiste en la maîtrise de l'ensemble des éléments grammaticaux, sémantiques et syntaxiques, que les locuteurs d'une même langue partagent et qui leur offre une infinité de possibilités pour la construction et la modulation du sens de leur expression verbale. La performance, quant à elle, consiste

en l'usage de la langue, de la parole, du geste, du regard, etc., dans l'acte d'énonciation, et culmine dans l'occurrence pragmatique de l'expression verbale. Chomsky ayant consacré tout son travail sur la grammaire générative à une analyse de la compétence linguistique, il a reconnu avoir négligé la dimension de la performance (Hymes 1974 : 93). Certaines tendances de l'ethnopoétique et certaines approches des traditions orales ont mis l'accent sur la performance afin de mieux cerner l'émergence dynamique propre à la poésie orale. Ainsi, on a pu mieux reconnaître l'importance de la notion de compétence de la communication. L'ethnographie de Hymes propose une linguistique qui décrit non seulement la structure de la langue, mais aussi sa fonction et son fonctionnement, tout en s'appuyant sur la notion de structure pour décrire les divers aspects de l'activité énonciative. La construction du langage, nous dit-il, transcende les lois de la grammaire et inclut l'utilisation du langage dans la vie sociale. Cette organisation implique une interrelation des dimensions verbale et socioculturelle dans le comportement linguistique (Hymes 1983 : 135-244), interrelation qui entraîne des définitions, catégories et critères nouveaux de la compétence linguistique, et qui donne à ces analyses une coloration nettement pragmatique.

Avant d'examiner les aspects pertinents des recherches et des tentatives théoriques issues de l'étude de la performance, il convient de considérer plusieurs parallèles entre la notion de performance, telle qu'elle se développe aux Etats Unis, et d'autres analyses de l'émergence du texte. Le premier a trait à la notion de *narration* définie par Gérard Genette comme l'un des trois aspects narratifs. Dans son effort de clarification terminologique concernant les divers emplois du mot récit, Genette en vient à définir la *narration* en des termes qui évoquent la notion de performance : "En un troisième sens qui est apparemment le plus ancien, *récit* désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même." (Genette 1972 : 71). De fait, la *narration* telle que la décrit Genette n'est pas sans rapport avec la notion d'émergence textuelle : elle distingue l'action de narrer des événements pour affiner diverses dimensions narratives. La narratologie analyse aussi certaines interrelations entre les trois aspects narratifs, notamment lorsque l'instance narrative fonctionne sur la base de leur combinaison. Toutefois ces analyses n'accèdent pas au stade pragmatique car elle continue de séparer

la réalité narrative de son contexte historique, culturel et interactif, et donc de sa réalité humaine.

Le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, quant à lui, propose plusieurs analogies comparant l'opposition compétence / performance à une série d'autres oppositions de concepts semblables (Ducrot et Schaeffer 1995 : 245-251) : par exemple, l'opposition schéma / usage de Hjelmslev (1968), l'opposition langue / discours de G. Guillaume (1964), et de façon générale, toutes ces oppositions qui, pour faire bref, correspondent à des approches sémantiques ou pragmatiques de la langue. Enfin, la théorie de la communication (Malinowski 1935 ; Sapir 1949 ; Austin 1962 ; Labov 1973 ; Levinson 1980 ; Hymes 1981) et l'analyse du discours (Bühler 1934 ; Labov 1973 ; Brown et Yule 1983) sont deux autres tendances linguistiques qui privilégient l'acte de parole.

L'analyse de la performance constitue une approche à part entière de l'émergence verbale, approche qui se trouve décrite par Richard Bauman et Charles Briggs dans un article intitulé "Poetics and Performance as Critical Perspectives in Language and Social Life", dont je présenterai maintenant les principes essentiels. Je décrirai ensuite certaines innovations plus récentes dans ce domaine, puis, m'attachant au développement de la théorie de la performance, j'en décrirai l'importance pour les études ethnopoétiques.

Ethnographie de la performance.

Commençons par une courte analyse conceptuelle de la performance :

Performance, the enactment of the poetic function, is a highly reflexive mode of communication. As the concept of performance has been developed in linguistic anthropology, performance is seen as a specially marked, artful way of speaking that sets up or represents a special interpretive frame within which the act of speaking is to be understood. Performance puts the act of speaking on display—objectifies it, lifts it to a degree from its interactional setting and opens it to scrutiny by an audience. Performance heightens awareness of the act of speaking and licenses the audience to evaluate the skill and effectiveness of the performer's accomplishment. (Bauman et Briggs 1990 : 73)

Plusieurs points dans cette approche de la performance sont à souligner : 1) l'aspect dynamique de la performance suggéré par l'emploi des mots "enactment" et "function" ; 2) son aspect interactionnel ; 3) sa disposition d'objectification et d'évaluation.

La distinction que Hymes a démontrée entre la transcription d'un acte verbal et sa performance nous aide à mieux définir le fonctionnement de l'art verbal. Le texte comme processus, et non pas comme objet, exige une approche pragmatique de l'événement du discours, mettant au centre de l'investigation la performance. Reconnaissant que la parole est hétérogène et multi-fonctionnelle, l'analyse de la performance s'appuie sur le caractère dynamique du langage. Partant d'une réflexion pragmatiste, elle expose le rôle central que joue la langue dans la construction sociale de la réalité.

Le travail de Bauman et Briggs a comme objectif de définir la notion de performance et d'établir les visées communes d'un vaste corps de recherches sur l'art verbal. Ils précisent que la performance constitue une émergence au sein d'une interaction sociale. Leur recherche, synthétisée dans "Poetics and Performance", démontre également certaines présuppositions dans l'étude de la poétique qui sont basées sur des conceptions spécifiques à la culture et à l'histoire des penseurs. "As many authors have stressed, performances are not simply artful uses of language that stand apart both from day-to-day life and from larger questions of meaning, as a Kantian aesthetics would suggest." (Bauman et Briggs 1990 : 60). Cette réflexion ouvre la voie à une analyse de la performance en tant que partie intégrante des processus communicatifs qui sont liés les uns aux autres au travers les discours continus d'une société donnée. Nos chercheurs proposent finalement une *ethnographie de la performance* qui dépasse la notion de performance en tant qu'objet ancré dans une interaction sociale fermée : "we stress the way poetic patterning extracts discourse from particular speech events and explores its relationship to a diversity of social settings." (Bauman et Briggs 1990 : 61).

La première tâche que Bauman et Briggs se sont fixée a été d'examiner les diverses descriptions de la *force illocutionnaire* qui donne l'impulsion à la performance. Ils étudient certaines analyses qui font appel à la théorie de l'acte de parole (Austin 1962), à l'analyse du discours, au parallélisme dans la construction du discours poétique, à la performativité comme logée dans les grandes unités fonctionnelles, aux genres et aux cadres sémiotiques qui déterminent les relations existant entre les différents discours, écrit ou oral : ces approches, expliquent les auteurs, "have all

contributed to shifting the focus of research from isolated sentences and features to, in Austin's terms, the total speech act." (Bauman et Briggs 1990 : 64). Bauman et Briggs présentent ensuite certaines recherches qui ont pour objet central la performance et qui dépassent les approches précédentes dont la conséquence, malgré l'importance de leurs avancées, a été d'inhiber la compréhension complète du fonctionnement social de la performativité.

Trois problèmes de cet ordre sont examinés. Le premier concerne la relation entre les traits formels et les fonctions communicatives du discours. Certaines recherches, dont celle de Saussure, prise comme exemple, identifient cette relation comme étant une relation entre moyen et fin. Cette approche subordonne la forme du discours à son contenu ou à sa fonction. Bauman et Briggs donnent deux exemples ethnographiques montrant que les aspects sonores du discours peuvent déterminer le modelage linguistique et les relations sociales de la performance, comme preuve que le sens est aussi subordonné à la forme. Cela fait penser à l'exposé novateur de Jakobson "Linguistics and Poetics", où il démontre comment la préférence phonologique des locuteurs influe sur la composition de leurs énoncés : "Why do you always say Joan and Margery, yet never Margery and Joan? Do you prefer Joan to her twin sister?" "Not at all, it just sounds smoother." (Jakobson 1987 : 70). Bauman et Briggs concluent que l'emphase habituellement mise sur la fonction référentielle d'un message ou d'un énoncé empêche une compréhension profonde du discours et de la fonction poétique : "it is apparent that reifying form as a collection of empty containers waiting to receive small dollops of referential content or illocutionary forces impoverishes our understanding of performance and communication." (Baumann et Briggs 1990 : 65).

Un second obstacle à une étude intègre de la performance est l'idée chez Austin que la performance met le discours en relation avec des forces illocutionnaires particulières et avec des effets perlocutionnaires. Plusieurs travaux sont cités par Bauman et Briggs pour leur mise en question de cette relation. Il s'agit d'une mise en question de l'efficacité performative des formes de paroles qui mènent à une négociation du rapport entre les énoncés et les forces illocutionnaires. D'autres évidences démontrent que les formes et les idéologies concurrentes peuvent jouer sur la relation entre la forme et le sens à travers un changement diachronique. D'autre part, la parole rituelle peut créer une forme de signification dans laquelle la distinction entre le signifié et le signifiant s'effacent. La question qui ressort de ces recherches dont le but

est de définir la relation ultime entre l'énoncé et la force performative, est de savoir comment la structure d'un énoncé influence sa signification fonctionnelle.

Le dernier point qui freine l'étude de la performance, c'est l'ethnocentrisme des théories du langage et de l'action sociale. Les auteurs de "Poetics and Performance" se réfèrent à Heidegger et à Derrida qui, grâce à leur intuition, surent démontrer et déconstruire les présuppositions métaphysiques occidentales à la base de ces théories. Ils évoquent aussi l'importance de l'étude des formes de communication non-occidentales et non instituées pour une véritable compréhension de la performance :

The performances of non-Western societies and marginalized sectors of Western industrialized nations provide illuminating settings for furthering this pursuit. Such performances do not simply reveal contrastive forms and functions; basic conceptions of language and social life differ as well. In the case of marginalized groups on the periphery of industrial capitalism, performances are often overtly concerned with deconstructing dominant ideologies and expressive forms. (Bauman et Briggs 1990 : 66)

Une dernière référence de Bauman et Briggs concernant l'ethnocentricité des études sur le langage et l'action sociale est le travail de Rosaldo sur Searle. Dans son article, "The things we do with words: Ilongot speech acts and speech act theory in philosophy", (Rosaldo 1982) cette chercheuse démontre que "Searle's analysis of performative verbs should be read less as universal laws of speech acts than as 'an ethnography—however partial—of contemporary views of human personhood and actions as these are linked to culturally particular modes of speaking" (Rosaldo 1982 : 66)

Considérer le travail d'Austin et celui de Searle en tant qu'ethnographie de la communication occidentale ne dévalue pas, à mon avis, l'importance de leur travail. Cette considération nous permet surtout de mieux ancrer la théorie de l'acte de parole dans le cadre de l'anthropologie et de la sociolinguistique, ayant comme objet d'étude le discours occidental, et non pas le discours universel. Le travail de Rosaldo nous conduit à mettre en perspective les notions, les catégories et les présuppositions de cette théorie, mais aussi à prêter l'attention à des discours issus de cultures diverses.

Texte, contexte et contextualisation.

Quand nous considérons le phénomène du texte extrait de son contexte, deux questions se posent : celle de la relation du texte à son contexte et celle de la possibilité de détacher le texte de son contexte sans trop lui nuire. La première question nous amène à considérer la notion de contextualisation et la deuxième, à considérer celle de décontextualisation. Nous commencerons par la première. Afin de clarifier la relation entre le texte et le contexte, Bauman et Briggs examinent les diverses définitions du contexte pouvant servir aux analystes. Ils critiquent en particulier les approches positivistes pour leur description objectiviste de l'environnement de la performance. Cette approche est fallacieuse, nous disent les théoriciens, du fait qu'il est impossible d'identifier tous les éléments objectifs d'un contexte, et que le chercheur en finit par choisir lui-même ce qui importe et ce qui n'importe pas dans son analyse. La définition positiviste du contexte identifie les éléments qui entourent le discours comme étant présumés et indépendants de la performance, ce qui conduit à une seconde objection à cette approche. Elle suggère avant tout une réification du contexte qui modifie et clarifie, dans le meilleur des cas, le sens de l'énoncé qui, de ce fait, apparaît plutôt comme un contenu propositionnel, à la base indépendant lui aussi du contexte.

Pour éviter ces contresens, certains chercheurs tels que Gumperz (1982) et Goffman (1974) préfèrent utiliser le terme de *contextualisation* pour évoquer la manière qu'ont les locuteurs de construire leur environnement au sein de la collectivité. L'art verbal qui constitue une performance n'est pas un simple miroir de la vie sociale : il transforme aussi la réalité sociale. Il s'agit d'un processus de réciprocité dans lequel tout interlocuteur joue sur la structure et le sens du récit dans une interaction sociale continue. Le contexte n'est pas contraint non plus par la performance. Le contexte n'est pas restreint au contexte directement matériel de la performance. Les événements antérieurs et ultérieurs à celle-ci ont toujours une influence sur le performeur et sur ses auditeurs qui, à leur tour, influencent la performance, si ce n'est que par leur présence. De ce point de vue, l'analyse de la performance prend en compte les fonctionnements métacommunicatifs de l'émergence du texte : sa structure, son expression, sa cohérence ; elle partage ainsi certains des objectifs de l'anthropologie dialogique. Tous ces approches mettent l'accent sur les aspects dynamiques qui font que le texte et le contexte d'une performance peuvent être reconnus comme des processus créatifs.

La deuxième question portant sur le texte et le contexte, concerne la décontextualisation de la performance, celle-ci étant une sorte d'encadrement analytique du texte dans le but de pouvoir l'examiner. Étant donnée l'interdépendance du texte et de son contexte, la légitimité de cet encadrement n'est pas évidente. Bauman et Briggs expliquent la résistance de nombreux chercheurs à la décontextualisation de la performance :

The past work of most investigators of contextualization has thus tended to take the opposite tack from the one on which we will now embark. It has established how performance is *anchored* in and inseparable from its context of use. Such work—on the ties of performance to the competence, expressive agenda, rhetorical strategy, and functional goals of the performer; on the phatic ties of the performer to the audience; on the indexical ties of the performed discourse to its situation surround, the participants, or other dimensions of the performance event; on the structure of the performed text as emergent in performance, and so on—served to establish how and why verbal art should be resistant to decentering, to extraction from context. (Bauman et Briggs 1990 : 72-73)

Sans ignorer les facteurs qui lient le texte à son contexte, nos ethnographes de la performance défendent, mais surtout perfectionnent, la méthode de la décontextualisation dans l'intérêt d'une meilleure appréhension de l'art verbal. Il s'agit pour eux de commencer par une distinction entre discours et texte : "At the heart of the process of decentering discourse is the more fundamental process—*intertextualization*. In simple terms, though it is far from simple, it is the process of rendering discourse extractable, of making a stretch of linguistic production into a unit—a *text*—that can be lifted out of its interactional setting." (Bauman et Briggs 1990 : 73). Le processus d'*intertextualisation* constitue l'encadrement d'une unité linguistique pour en faire un texte. Il existe dans le discours certains traits distinctifs qui déterminent sa *détachabilité* du contexte. L'analyse formaliste est évidemment ici d'un grand secours ; il s'agit avant tout de la structure linguistique, des traits littéraires tels que les procédés rhétoriques et les équivalences entre les différentes parties du discours. La question fondamentale, celle qui guide l'analyse à tout niveau, est de savoir qui rend cette unité discursive cohérente.

La performance n'est qu'un des moyens de l'*intertextualisation*. De plus elle se manifeste sous diverses formes et à des degrés divers. Une performance peut consister en une série de récits ou en un commentaire ponctuel au milieu d'une conversation. L'*intertextualisation* la plus accessible, et celle qui nous intéresse davantage, est celle de l'art verbal. La réflexion suivante de Hymes résume son point de vue sur l'analyse de la

performance, qui relie celle-ci aux études littéraires et poétiques : "The concern is with performance, not as something mechanical or inferior, as in some linguistic discussion, but with performance as something creative, realized, achieved, even transcendent of the ordinary course of events." (Hymes 1981 : 81). Reconnaître le caractère extraordinaire d'un événement linguistique implique évidemment que l'on est capable d'identifier l'ordinaire, y compris la régularité et les règles sous-jacentes de la langue, la compétence linguistique qui fait que la performance est possible et intelligible par les auditeurs. C'est ici que les recherches en sociolinguistique rejoignent celles sur la performance, une conjonction articulée et mise en pratique par Hymes surtout, mais aussi par d'autres spécialistes de la performance (Hymes 1974, 1981, 1985b, 1994 ; Hymes et Gunperz 1972 ; Bauman 1986 ; Bauman et Sherzer 1989 ; Bauman et Briggs 1990).

Décontextualisation et Recontextualisation.

L'intertextualisation du discours permet la décontextualisation qui, à son tour, implique la recontextualisation du texte. Processus de transformation, la recontextualisation donne une forme, une fonction et un sens au texte selon le nouveau contexte qui lui est donné. Sorte de "téléphone arabe", la recontextualisation déforme le discours initial au point de nécessiter toute une reconstruction de son contexte émergent pour soutenir l'analyse. Dans ce cas le texte ne se tient pas seul, des explications étant nécessaires pour établir un sens entre le texte et son contexte originel tout en tenant compte de son nouveau contexte. Bauman et Briggs identifient six éléments qui servent à identifier les transformations inhérentes au processus de recontextualisation. Un examen de ces éléments doit faire partie de l'analyse de la performance puisqu'ils constituent le véritable contexte d'émergence du texte recontextualisé.

Le premier élément identifié par les théoriciens de la performance est l'encadrement du discours qui constitue une sorte de gestion du texte. La forme que prend le texte dans son nouveau contexte et sa nouvelle fonction doivent être identifiées pour reconnaître l'effet transformatif de ce processus. L'assise indexique et la traduction clarifient les problèmes de références, de catégories, de médias, de capacités

sémiotiques, etc. Tous ces éléments aident l'analyste à retracer le parcours menant de l'intextualisation à la décontextualisation et à la recontextualisation.

Il existe également des problématiques bien plus vastes concernant le sens social et culturel des textes aussi bien que les implications sociales et culturelles de la recontextualisation. Le sens social et culturel du texte nécessite une investigation facilitée par les méthodes de la sociolinguistique et de la pragmatique. La philologie peut aussi jouer un rôle important. Quelle que soit la méthode appliquée dans l'étude du sens socioculturel d'un texte, elle est chargée de sens socioculturel qui informe le chercheur et transforme le texte. Ce processus est donc complexe et risqué : complexe du fait que, comme dans la traduction, il faut maîtriser à la fois la langue de départ et la langue d'arrivée ; risqué du fait que les analystes travaillent à partir de connaissances qu'ils considèrent souvent comme étant universelles mais qui sont en fait culturelles. Revenons à Bauman et Briggs en regard de ces considérations :

The decontextualization and recontextualization of performed discourse bear upon the political economy of texts, texts and power. Performance is a mode of social production; specific products include texts, decentered discourse. To decontextualize and recontextualize a text is thus an act of control, and in regard to the differential exercise of such control the issue of social power arises. More specifically, we may recognize differential access to texts, differential legitimacy in claims to and use of texts, differential competence in the use of texts, and differential values attaching to various types of texts. All of these elements, let us emphasize, are culturally constructed, socially constituted, and sustained by ideologies, and they accordingly may vary cross-culturally. None of these factors is a social or cultural given, for each may be subject to negotiation as part of the process of entextualization, decentering, and recentering. (Bauman et Briggs 1990 : 76)

Les quatre facteurs spécifiés ci-dessus (accès, légitimité, compétence et valeurs) représentent des critères d'autorité dans la recontextualisation du texte. La répétition d'un discours est une responsabilité qui implique l'intégrité du locuteur, mais aussi des auditeurs / lecteurs qui font partie de la recontextualisation.

L'analyse de la performance, telle qu'elle est définie par Bauman et Briggs, propose une méthode respectant les diverses dimensions de la transformation d'un texte qui peuvent jouer sur le sens de celui-ci. La performance constitue l'encadrement d'une unité de discours. Les facteurs et les motifs qui amènent un individu à produire effectivement un discours, et l'analyste à encadrer autrement ce discours sont complexes mais déterminants dans l'analyse fondamentale. Tenant compte de ces critères, l'analyse de la performance, affirment Bauman et Briggs, "is well positioned to

continue the critical mission on which it is founded, testing our own conceptions of language and our own scholarly practices as it attempts to comprehend the role of language and poetics in the social life of the world's cultures." (Bauman et Briggs 1990 : 80)

Philologie et performance dans les traditions orales.

Les résultats de l'étude exposée ci-dessus sont issus des expériences et des analyses de l'anthropologie linguistique. Passons maintenant à une application de la théorie de la performance dans les études philologiques des traditions orales. Ici aussi, le travail de Dell Hymes démontre la jonction de ces approches. Cependant, nous commencerons par examiner le travail de John Miles Foley, qui, dans son article "Word-Power, Performance, and Tradition", démontre les parallèles entre l'ethnographie de la communication et de la performance et la théorie de la "formule orale" de Lord et Parry. De ces deux derniers, Foley adopte et adapte l'idée de "multiformité" traditionnelle et le critère d'utilité comme exerçant une sorte de pression formatrice sur la création de la performance. La multiformité, comprenant la phraséologie, les modèles de récits, les thèmes, etc. qui constituent des unités identifiées comme des formules, sert la communication. Les formules choisies le sont en fonction des exigences de la performance, "the synchronic solution to the ongoing challenge of performance" (Foley 1992 : 279). Identifiant l'utilité des formules exploitées et élaborées, l'analyste identifie la connexion entre texte et contexte. Malgré sa tendance à réduire le sens du texte à des mécanismes, la théorie de la formule orale ouvre la voie à une prise en compte du texte en tant que lié à un environnement socioculturel.

En reliant cette théorie à l'ethnopoétique, Foley adapte la notion de performance comme cadre (Bauman 1977), une notion qui comprend la performance non pas dans son sa littéralité, mais dans son caractère interprétatif et dans les transformations qu'elle implique de l'utilisation référentielle de la langue. Foley emploie le terme de "performance arena", *arène de la performance* ainsi définie:

... the place or locus in which some specialized form of communication is uniquely licensed to take place. In such an arena, the linguistic integers—in the case of traditional oral narrative, the various "words" or units of utterance that constitute

the idiom—no longer defer simply to the literal meanings of the everyday language extrinsic to performance, but rather are charged with associative values particular to the event taking place. (Foley 1992 : 283)

Foley développe l'analyse des mots comme essentiellement situés et gouvernés par de nombreuses stratégies textuelles. Citant Hymes à propos du sens constitué par la forme et le contexte, Foley donne ces quelques précisions sur l'acte poétique des récits traditionnels oraux :

Transferring to the performance arena of traditional narrative poetry, we could observe that the interaction of item and context mutes the denotative force of traditional units of utterance and foregrounds the special metonymic, performance-based meaning selected by the situated "words." A prime corollary of Hymes's theorem is that, given the originative importance of context in such a selection, it is incumbent upon the reader or audience receiving the communication to be as aware as possible of what is, by performance fiat, immanent to the linguistic items. Audiences, co-participants in implicitly dialogized speech-acts, will of course vary even for a highly focused traditional genre like the folk epic, and the role of the individual—the single performer or single members of the audience—must always be carefully considered. (Foley 1992 : 284)

Cette explication met en lumière le passage du discours à la performance et le rôle de l'auditoire consistant à créer, et / ou identifier ce passage (le "breakthrough", selon Hymes). Cette identification est fondée au sein de la tradition, nous dit Foley, et le critère d'interprétation vient de cette source vaste et riche.

Appliquant ces théories à l'étude philologique de la littérature orale, Foley nous fait remarquer la nécessité de reconnaître le pouvoir des mots qui trouve ses racines dans la performance comme événement. L'erreur des chercheurs concernant les textes d'Homère et d'autres poètes issus d'une tradition orale a été de substituer leurs propres références sémantiques, métaphoriques et poétiques au lieu de chercher à découvrir "the enabling event" qui constitue l'art verbal comme performance. "Without the event, the special art that requires its contextualization is in effect, disabled, or at least thoroughly changed".

C'est l'erreur qu'a faite Lévi-Strauss, et pour laquelle de nombreux linguistes aux Etats-Unis se méfient de ses analyses. En essayant de justifier son approche non contextuelle, l'anthropologue nous dit que "la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction" (Lévi-Strauss 1958 : 240). Ce malheureux postulat a été l'objet de maintes critiques, certaines constructives, d'autres plutôt dépourvues de précision analytique et théorique. Nous ne nous engagerons pas ici dans la

considération d'une polémique qui exigerait un examen des analyses et des théories mammoths fournies par Lévi-Strauss. Pour faire bref, dans ma lecture de celui-ci, il m'a semblé en effet qu'il ne s'arrête pas au pouvoir des mots tels qu'ils sont historiquement et culturellement situés. Cependant, l'attention qu'il accorde aux détails des événements des histoires, aux éléments constituant la structure des mythes ainsi que leurs relations, aux croyances métaphysiques, aux relations historiques des humains à leur environnement, etc. les écrits de Lévi-Strauss constituent une source riche et non négligeable pour les études philologiques des performances issues des cultures qu'il aura étudiées. Nous reviendrons sur les implications théoriques de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss dans un examen plus approfondi de la théorie de la performance.

En réponse à l'article de Foley (1992), et dans son engagement toujours du côté de l'analyse empirique, Hymes explique dans "Ethnopoetics, Oral-Formulaic Theory and Editing Texts" (1994) que l'analyse de la versification est essentielle à une recherche profonde des contraintes et des critères qui gouvernent la composition du discours oral émergent en situation de performance. La logique interne, comme il le rappelle, émane des attentes, de leur éveil et de leur satisfaction, et des équivalences qui décèlent les relations entre les différentes lignes d'un texte. A travers l'analyse de deux textes, Hymes cherche à résoudre deux problématiques d'ordre méthodologique : les questions d'édition qui mènent à des questions d'intention et de valeur ; et la notion de rapatriement des textes.

La deuxième problématique examinée dans cet article concerne le recouvrement de l'ancien ("recovery of the old") qui constitue l'objectif le plus général de la philologie. Ce type de recherche est souvent limité par rapport à l'analyse de la performance du fait que les textes et les langues étudiées ne sont plus d'actualité. La reconstitution du contexte dépend de sources écrites, de documents ethnographiques et linguistiques, ou dans certains cas heureux, de la mémoire de quelques informateurs. Ce travail est qualifié par Hymes comme une sorte de rapatriement du texte :

For many Native American communities, texts in the traditional languages are no longer told. What remains is what has been written down. Important as it is that Native Americans speak for themselves, texts do not. The relations of form and meaning explored by verse analysis are like other relations of form and meaning in language. Mostly we are not aware of them. Analysis is necessary to make them

explicit. It is a kind of repatriation, then, for those of us fortunate enough to be able to do so to help recover in older texts their lineaments of shaping artistry. (Hymes 1994 : 253-54)

Ce recouvrement doit néanmoins tenir compte des techniques de l'analyse de la performance—de l'intextualisation, de la décontextualisation et de la recontextualisation—qui constitue un système certes plus complexe du fait que décontextualisation et recontextualisation se font à au moins deux reprises. L'éloignement de la performance est temporellement, contextuellement et analytiquement signifiant. Les trous à combler dans nos connaissances comprennent non seulement les références interculturelles, mais aussi interanalytiques, renvoyant à la différence d'objectifs des ethnographes / analystes d'hier et de ceux d'aujourd'hui. Les complexités de la philologie de la performance sont multiples. Cependant, muni des outils linguistiques et ethnographiques adéquats, l'ethnopoéticien devrait pouvoir atteindre un minimum de connaissances et d'évidences lui permettant la découverte des "lineaments of shaping artistry."

Théorie de la performance.

La relation entre la langue et la société a été démontrée à plusieurs reprises dans cet exposé de la méthodologie de l'ethnopoétique. Les divers éléments et dynamiques qui lient le texte à son contexte ont été jusqu'ici l'objet principal de notre examen de l'analyse de la performance. Il reste à préciser la dimension théorique de cette approche de l'expression linguistique. Encore une fois, Hymes nous fournit les lignes directrices d'une définition théorique nourrie de sa longue recherche sur la performance. De nombreux articles de cet ethnopoéticien présentent un point de vue théorique sur les questions concernant le rapport entre la langue et la culture (Hymes 1964 ; 1966 ; 1974 : 125-134 ; 1981 : 79-141). Une autre contribution théorique, celle de Richard Bauman sera également prise en compte pour compléter notre examen de la théorie de la performance. Nous prendrons aussi en considération certaines idées servant à organiser une pensée théorique autour de cette recherche plutôt analytique.

La langue en tant que système fermé mimant des formes normatives semblables aux idées platoniques est un paradigme employé depuis longtemps dans les études sur le langage. Le nom de Leibniz sert souvent de bouc émissaire de ce large mouvement théorique présentant la langue comme une sorte de miroir des intentions métaphysiques.

Sa doctrine pose que les pensées de l'homme sont innées et que la langue est un véhicule qui offre sa voix à l'essence de l'homme liée au dieu chrétien. Toute grammaire générale est basée sur cette présupposition ignorant les pressions sociales et culturelles exercées sur la langue. La théorie de la performance propose un tout autre paradigme du langage qui met en évidence la langue comme action et non comme objet. Approche plutôt phénoménologique, mais aussi structuraliste, elle traite le prédicatif non pas comme contenu dans la substance, comme l'aurait Leibniz, mais comme substance en état de devenir, pour employer les termes de Heidegger. Pourtant, et malgré sa contribution indéniable à la compréhension de l'acte poétique, Heidegger présente le langage comme une force indépendante de l'homme par rapport à une nature primordiale. Un tel point de vue, abstrait et idéaliste, obscurcit le fonctionnement social et culturel de la langue et empêche une analyse approfondie des langues et des pensées issues de cultures non-occidentales.

Ernst Cassirer présente une analyse de la langue par rapport à sa fonction symbolique, constituant ainsi un paradigme fonctionnel de la langue. Ce philosophe anthropologue envisage en effet une unité culturelle à travers son analyse de la fonction symbolique dans ses diverses formes. Pour lui, la langue est partie intégrante de la culture, ayant un rôle actif dans la construction de la culture.

Les méthodes employées par les ethnographes de la communication et de la performance partent de l'idée que la parole, comme la langue, est structurée. Nous avons vu l'adaptation que fait Hymes de la compétence linguistique pour y intégrer les connaissances et les capacités en jeu dans la communication. Approche structuraliste, l'ethnographie que propose ce sociolinguiste réévalue le rôle de la structure par rapport aux outils de travail, c'est-à-dire la langue et la culture, et par rapport à ses propres conceptions. Si Cassirer a perçu les formes symboliques émanant d'une fonction intuitive de l'esprit humain, d'autres conceptions désignaient la structure en tant que force indépendante de la volonté de l'homme. Les deux approches constituent une science de l'homme, la première d'un point de vue plutôt idéaliste où la structure fait de l'homme un être abstrait, et la seconde plutôt matérialiste où l'homme et sa culture deviennent des produits structurés par des forces naturelles. L'ethnographie propose une méthode qui n'est ni matérialiste ni idéaliste, ou bien et matérialiste et idéaliste, alors qu'elle cherche à décrire la langue comme inhérente à la culture, exploitant la structure comme un moyen et non pas une fin.

The practice of linguistic ethnography [...] finds structure in the activity of the human mind, conscious as well as unconscious. It does not justify structure by some one source of data (verbal or nonverbal) and a monopolistic epistemological claim. It does not postulate structure as an end in itself, but as indispensable means. If it places structure at the center of its work, that is because it believes structure—meaningful structure—to be at the center of human life. If the genesis, maintenance, and change of social and cultural order—their acquisition and meaningfulness in personal life—are to be explained, the nature of the order must be known. Those who honor Marx should grant no less. True, some stop short of dynamics and change, from the side of structural analysis, just as some fall short of structure in the study of its conditions. (Hymes 1983 : 211)

Cette dernière réflexion renvoie à certaines erreurs liées à d'autres conceptions et méthodes structuralistes. La première concerne l'approche enfermant la structure dans un réseau de relations d'uniformité, et la seconde consiste à ignorer l'importance de la structure dans l'activité humaine et à s'attacher uniquement à dépeindre les détails, qui sont néanmoins fondamentaux. L'ethnographie de la communication combine les objectifs descriptifs et structuralistes pour mieux définir les éléments constitutifs de la performance.

La notion d'action symbolique de Kenneth Burke a ouvert une voie féconde pour la théorie de la performance. Il s'agit de l'association de tout acte humain à un ensemble d'équations reliant le sens de chaque acte individuel à un système de situations, stratégies, mobiles, scènes, etc. qui détermine sa *fonction*. Dans son article novateur "The Philosophy of Literary Form," Burke démontre une méthode d'analyse qui fait du texte poétique un acte symbolique dont le dessin est fondé sur sa fonction. Le critique établit une corrélation entre l'esprit et le corps humain où le corps répondrait symboliquement aux mêmes impulsions que la pensée abstraite. Il propose par exemple une classification des styles selon les maladies des écrivains, tel l'asthme de Proust, ou la cécité de Milton. Son analyse de l'énoncé comme action prend également en compte l'effet de la phonologie sur le psychique et le physique humains. Il écrit : "Sir Richard Paget's theory of gesture speech gives us inklings of the way in which such enactment might involve even the selection of words themselves on a basis of tonality". La conclusion de ses analyses de l'action symbolique amène à une nouvelle perception de la forme poétique en tant qu'acte physique, sentimental, intellectuel, etc. effectué par le poète dans une structure sociale liée par des formes sociales essentiellement symboliques.

Paul Ricoeur applique cette théorie à son analyse des notions d'idéologie et d'utopie pour définir la cohérence culturelle de ces notions en tant qu'action

symbolique. A cette fin, le philosophe explique la systématisation de l'action symbolique en tant que processus socioculturel :

Tout comme les modèles du langage scientifique nous permettent de voir ce que sont les choses, de les reconnaître comme étant ceci ou cela, de même nos cadres sociaux articulent nos rôles sociaux, notre position dans la société, comme étant ceci ou cela. Et peut-être n'est-il pas possible de remonter en deçà de cette structuration primitive. La flexibilité même de notre existence biologique rend nécessaire un autre type de système informationnel, le système culturel. Parce que nous n'avons pas de système génétique d'information pour le comportement humain, nous avons besoin d'un système culturel. Aucune culture n'existe sans un tel système. L'hypothèse est donc que, là où il y a des êtres humains, on ne peut rencontrer de mode d'existence non symbolique et moins encore d'action non symbolique. L'action est immédiatement réglée par des formes culturelles, qui procurent matrices et cadres pour l'organisation de processus sociaux ou psychologiques, de la même manière peut-être que les codes génétiques — je n'en suis pas certain — procurent de tels cadres pour les processus organiques. De même que notre expérience du monde naturel requiert un cadrage, un cadrage est aussi nécessaire pour notre expérience de la réalité sociale. (Ricœur 1997 : 30-31)

Ces réflexions rappellent la philosophie de Cassirer qui accorde une fonction d'unification culturelle à ses formes symboliques.

Pour revenir à Burke et à son analyse de la poétique comme action symbolique, il est clair que sa pensée a pu faire progresser, de manière significative, l'approche pragmatique. Son œuvre représente une aventure parmi les formes et les opérations de textes littéraires précis, de genres et d'analyses même de poésies. Ce dernier outil d'analyse conduit Burke à mener une méta-analyse exploitant le domaine de la philosophie, pour illustrer et qualifier l'empirisme et la scientificité de ses théories. Voici le paradoxe de la pensée burkéenne, et des pensées pragmatiques en général : la théorie ne s'articule pas sans l'empirique qui, à son tour, modifie la théorie à chaque étape.

Avec un manque frappant d'a priori et de postulats, le phénomène de l'action symbolique est analysé par Burke à travers divers actes poétiques (littéraires surtout, mais aussi folkloriques et quotidiens) dans le but de démontrer l'universalité de son impulsion. Il faudrait une thèse à part entière pour expliquer les nombreuses théories que propose ce philosophe, et une autre pour décortiquer ses analyses, ses métaphores et ses analogies. Tout lecteur de Burke sait que son travail ne se prête pas à la paraphrase ni à l'isolement des différentes branches de sa pensée. Rien de moins qu'une traduction de *The Philosophy of Literary Form* suffirait à démontrer l'impulsion et la base que cet ouvrage a pu fournir aux chercheurs, tels que Hymes et, apparemment, Ricœur, entre

autres. J'ai sélectionné un passage de cet ouvrage qui a à la fois inspiré mon approche des textes de Victoria Howard du point de vue analytique et la théorie sur laquelle l'ethnopoétique peut se fonder. Il s'agit là de questions ayant trait à l'ethnocentricité, à la relativité de la vérité et à la signification socioculturelle de l'action symbolique.

And there is a "collective revelation," a social structure of meanings by which the individual forms himself. Recent emphasis upon the great amount of superstition and error in the beliefs of savages has led us into a false emphasis here. We have tended to feel that a whole collectivity can be "wrong" in its chart of meanings. On the contrary, if a chart of meanings were ever "wrong", it would die in one generation. Even the most superstition-ridden tribe must have had very accurate ways of sizing up real obstacles and opportunities in the world, for otherwise it could not have maintained itself. Charts of meaning are not "right" or "wrong"—they are relative *approximations* to the truth. And only in so far as they contain real ingredients of the truth can the men who hold them perpetuate their progeny. (Burke 1973 : 108)

Sans pouvoir préciser ce que Burke veut dire ou entend par vérité, sa distinction "right" / "wrong" et l'approximité crée un nouveau cadre dans lequel nos analyses se déroule. Les ingrédients qu'il évoque nous permettent une reconstruction de la vérité qui me semble plutôt relative culturellement que prédéterminée. De ce point de vue, Burke nous renvoie à une analyse stratégique de l'acte symbolique :

A ritual dance for promoting the fertility of crops was absurd enough as "science" (although its absurdity was effectively and realistically corrected in so far as the savage, along with the mummery of the rite, planted the seed; and if you do not abstract the rite as the essence of the event, but instead consider the act of planting as also an important ingredient of the total recipe, you see that the chart of meanings contained a very important accuracy). It should also be noted that the rite, considered as "social science," had an accuracy lacking in much of our contemporary action, since it was highly *collective* in its attributes, a *group dance* in which *all* shared, hence an incantatory device that kept alive a much stronger sense of the group's consubstantiality than is stimulated today by the typical acts of private enterprise. (Burke 1973 : 108-9)

La situation indigène n'est bien évidemment pas celle de l'Occident. Nos vérités n'ont pas les mêmes critères, postulats, objectifs ou valeurs que celles d'autres peuples. Il va de soi que le relativisme fait partie de toute anthropologie scientifique. En ce qui concerne l'anthropologie linguistique ou l'ethnopoétique, la relativité aura joué un rôle important, particulièrement enrichissant pour le développement de la théorie de la performance.

En somme, la relation entre le texte et le contexte, le caractère situé des mots et de leurs relations, la compétence communicative, et le sens socioculturel de l'art verbal fournissent des paramètres essentiels à une analyse approfondie de la performance. Le caractère interactif de la performance coïncide avec la description de la poétique en tant qu'acte symbolique. Ces phénomènes font partie de l'universalité du langage comme spécifiquement culturel. La multiformité du langage prend des dimensions importantes, où l'on peut affirmer la relativité linguistique et reconnaître la diversité des formes, et surtout, pour nos objectifs, des fonctions linguistiques. Les études sur le langage ont longtemps cherché l'uniformité d'une langue particulière et les similarités entre les différentes langues. Les analyses ethnolinguistiques et des traditions orales ont fourni la base d'une étude des variations de l'expression individuelle comme universellement parlantes. A travers cette diversité fondamentale, le caractère de l'humanité se définit.

Résumé : La présente thèse explore les diverses méthodologies de l'ethnopoétique développées par les travaux de Dell Hymes et par ceux d'autres linguistes, anthropologues et critiques littéraires américains. Une tentative d'élargissement de cette approche de l'art verbal est proposée en combinant les techniques narratologiques de Gérard Genette et de Boris Uspenski à celles de l'analyse de la versification et aux études du folklore et de la performance. Une application de ces techniques à une étude de l'art verbal de Victoria Howard, poétesse clackamas interviewée par le linguiste, Melville Jacobs, révèle le potentiel analytique de ce genre de recherche mais aussi la complexité et la subtilité de la voix narrative de Howard. Une sélection de textes ethnographiques, de contes des « temps transitionnels » et de récits mythologiques démontre des traits culturels tels que les genres, les formes poétiques et les croyances métaphysiques des Clackamas, mais encore et surtout l'art de la voix personnelle de la poétesse.

Ethnopoetic Methodologies Applied to the Verbal Art of Victoria Howard : The present thesis explores diverse methodologies in ethnopoetics as they have developed in the work of Dell Hymes as well as in those of other American linguists, anthropologists and literary critics. An attempt to expand upon ethnopoetic methodology is proposed in combining the narratological techniques of Gérard Genette and Boris Uspenski to verse analysis and studies in folklore and performance. An application of these techniques in a study of the verbal art of Victoria Howard, Clackamas poet interviewed by linguist, Melville Jacobs, reveals both the analytical potential of this type of research as well as the complexity and subtlety of Howard's narrative voice. A selection of ethnographical texts, tales of "transitional times" and mythological narratives demonstrates cultural traits such as genre, poetic form and metaphysical beliefs of the Clackamas as well as the artistry of the personal voice of the poet.

Discipline : Études anglophones

Mots Clé : analyse de la versification, anthropologie, Clackamas, Chinook, compétence de la communication, conte, ethnographie, ethnolinguistique, ethnopoétique, folklore, sociolinguistique, mythologie, narratologie, oralité, performance, poésie orale, voix culturelle, voix personnelle,

THESE
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Michel de Montaigne
BORDEAUX III

DEUXIÈME PARTIE :

l'art verbal de Victoria Howard

Présentée par : Madame Catharine Mason
Directrice : Madame le Professeur Bernadette Rigal-Cellard

DEUXIÈME PARTIE :

L'art verbal de Victoria Howard

❧ La civilisation chinook ❧

Histoire et culture des Chinooks clackamas

"I should see the garden far better," said Alice to herself, "if I could get to the top of the hill: and here's a path that leads straight to it—at least, no, it doesn't do that---" (after going a few yards along the path, and turning several sharp corners), "but I suppose it will at last. But how curiously it twists! It's more like a corkscrew than a path! Well, this turn goes to the hill, I suppose—no, it doesn't! This goes straight back to the house! Well then, I'll try it the other way."

Lewis Carol
Looking Through the Looking Glass

Introduction.

De nombreuses découvertes nous autorisent à croire que les premiers êtres humains arrivés sur le continent américain empruntèrent le Détroit de Behring. Ces hommes du paléolithique surent s'adapter au froid et aux menaces des grands animaux de l'Alaska. Quand ces premiers *homo sapiens* ont-ils traversé et par quels moyens : à pied par un pont de glace ou par bateau s'engageant dans un périple de six cents à mille cinq cents kilomètres ? Gabriel Camps nous explique que "le passage fut ouvert peu avant -70 000 années, au début du Wisconsin (=Würm) et entre 26 000 et 23 000 avant J.-C, puis au Tardiglaciaire." (Camps 1982 : 336).

Il y a environ 13 000 années, des changements de climat affectèrent l'Amérique du Nord. Les lacs se creusèrent, le passage submergé forma le Détroit de Behring. Pendant cette période, certains grands animaux disparurent. Les hommes durent modifier leurs habitudes alimentaires : ils intégrèrent les noix sèches, les racines, les graines, les poissons, les oiseaux, les œufs, l'élan et le cerf à leurs menus. Selon une hypothèse archéologique, de nouveaux modes de vie, mieux adaptés aux nouveaux environnements, apparurent.¹ A

¹ Les archéologues constatèrent des changements dans la grosseur des pointes de projectiles utilisés avant et après ces changements atmosphériques indiquant que la taille gibier dut se modifier. (Beckham 1977 : 13-27 ; Pettigrew 1991 : 518-529)

l'issue de cette période, de nouvelles cultures américaines virent le jour, identifiées comme Archaïque du désert, Archaïque côtier et Archaïque de l'est.

Ces changements de température entraînèrent la formation de la rivière Columbia et des lacs environnants. Ces lacs s'asséchèrent suite à un réchauffement des températures qui eut lieu entre -5 000 et - 2000 ans, permettant le développement de civilisations dans la Willamette Valley. (Cette vallée reste aujourd'hui le cœur agricole et industriel de l'Etat de l'Oregon, regroupant 80% de la population de l'état). Selon l'hypothèse de Cressman, ces hommes seraient venus de la région des lacs du Grand Bassin de l'Utah et du Nevada. Ces gens cherchaient peut-être à quitter une zone semi-désertique, la présence de glaciers leur ayant interdit le passage par l'ouest du Canada.

Melville Jacobs nous dit dans l'introduction de *The Content and Style of an Oral Literature* que les "Clackamas had a society and culture which cannot now be distinguished from other Chinooks, except for items of linguistic and folkloristic kinds." (1960 : 9). Les seuls traits distinctifs existant entre la culture clackamas et les autres cultures chinooks n'apparaissant qu'après une étude approfondie de la langue et de la littérature clackamas, nous considérerons la culture chinook comme pratiquement semblable à celle des Clackamas. Un des principaux objectifs des analyses textuelles des récits de Howard est d'enrichir notre connaissance du peuple clackamas et de sa culture et particulièrement, en ce qui concerne la pensée ontologique, des croyances métaphysiques, des règles et des codes sociaux qui régissent son mode de vie. Inversement, la connaissance historique et culturelle des Chinooks conduit à une meilleure compréhension des textes de Victoria Howard.

De nombreux caractères communs caractérisent les peuples indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique, de l'Alaska au nord de la Californie, comme par exemple l'habitat en bois, l'art du canotage, l'exploitation des ressources maritimes et fluviales (principalement le saumon) et leur attachement à la fortune.

Les peuples chinooks sont généralement répertoriés en Bas Chinooks et Haut Chinooks, classement qui correspond à l'implantation géographique de villages situés sur la côte ou proches de l'embouchure de la rivière Columbia pour les premiers et aux villages situés plus en amont pour les seconds. Les Chinooks occupèrent les abords de la rivière Columbia de la côte pacifique à la rivière Hood, jusqu'aux Dalles des Cascade Mountains. Dans son *Lower Chinook Ethnographic Notes*, Verne Ray a recensé les noms, les situations géographiques et les populations de trente-deux villages bas chinooks (Ray 1938 : 38-41).

Environnement naturel.

Dans son ouvrage, *The Way to Rainy Mountain*, le romancier et poète, Scott Momaday écrit : "Once in his life a man ought to concentrate his mind upon the remembered earth, I believe. He ought to give himself up to a particular landscape in his experience, to look at it from as many angles as he can, to wonder about it, to dwell upon it" (Momaday 1969 : 83). Ces réflexions poétiques présentent le rapport à la terre comme une force déterminante non seulement de la vie biologique, mais aussi de la vie spirituelle qui caractérisent l'esprit amérindien. Ce pays, précieux pour les Chinooks, était sillonné par les courants de la *Columbia River*, principale source alimentaire de nombreux peuples du Nord-Ouest. La rivière, voie de transport utile et symbole de la relation entre la vie et la mort, tenait une place centrale dans l'esprit des Chinooks. De nombreuses preuves attestent que cette puissante rivière faisait partie de la vie sociale et matérielle des Clackamas. Le pays clackamas semble s'arrêter à Rock Island, 13,5 miles au-dessus des Willamette Falls. Hymes décrit ainsi l'importance géopolitique que les Chinooks attribuaient à la rivière :

Whites and white governments have generally misunderstood the nature of the river. To us it has seemed a boundary. To the Chinookan-speaking peoples, the river was a thoroughfare. The typical pattern of settlements for speakers sharing the same variety of the language was to settle across from each other. Thus the Chinookan proper and the Clatsop were opposite each other at the Pacific mouth of the river ; a little inland the Kathlamet proper were opposite the Wahkiakum. This pattern seems to have been followed farther up the Columbia as well. Presumably it was so for the settlements near where the Willamette enters the Columbia and for the Clackamas and Walamt opposite each other on the Willamette near Oregon City. We know it to have been so for the people opposite each other on the Columbia at the Cascades and those at present Hood River (Oregon) and White Salmon (Washington), closer to the Wishram and Wasco (Curtis 1911 : 180-81) (Hymes 1981 : 18)

La carte de l'Amérique, dessinée entre 1768 et 1780 par Thomas Jefferys (Voir annexe), illustre bien le caractère infranchissable que les explorateurs attribuaient alors à cette rivière. (Portinaro et Knirsch 1987 : 287)

La nature était généreuse. La rivière offrait aux Clackamas de nombreuses espèces de poissons (cinq sortes de saumons, des esturgeons, des truites, des harengs). L'océan fournissait aux peuples de la côte des baleines et des lions de mer. Les forêts étaient denses

(l'Oregon précolombien devait être couvert de forêts) et le gibier ne manquait pas (ours, cervidés, lapins, loutres, écureuils, rats laveurs, oiseaux, etc.), l'utilisation des plantes (racines, baies et des arbres), tout concourrait à répondre généreusement aux besoins matériels des Clackamas.

Vallée au cœur de laquelle la Willamette River déroule son cours sur 306 kilomètres—s'étend en largeur sur une cinquantaine de kilomètres. Elle est située entre les Cascade Mountains et les montagnes de la côte pacifique (du nord au sud, les Cascades Mountains alignent des sommets de plus de 3 000 mètres). Écoutons la description de Palmer :

The Willamette Valley, including the first plateaus of the Cascade and Coast ranges of mountains, may be said to average a width of about 60, and a length of about 200 miles. It is beautifully diversified with timber and prairie. Unlike our great prairies east of the Rocky Mountains, those upon the waters of the Pacific are quite small; instead of dull and sluggish streams to engender miasma to disgust and disease man, those of this valley generally run quite rapidly, freeing the country of such vegetable matter as may fall into them, and are capable of being made subservient to the will and the comfort of the human family in propelling machinery. Their banks are generally lined with fine groves of timber for purposes of utility, and adding much to please the eye. (Palmer 1851 : 199)

La préhistoire et les recherches archéologiques.

Les signes les plus anciens témoignant du peuplement de la côte nord-ouest des États Unis furent découverts par l'équipe d'archéologues du Dr. Luther S. Cressman dans les années 1950. Les fouilles de Five Miles Rapids, près de Celito Falls sur la Columbia River, permirent d'identifier des traces d'activité humaine de plus de 10 000 années. (Beckham 1977 : 20 ; Silverstein 1990). Parmi les restes retrouvés à Fort Rock lors des fouilles de 1938, l'équipe d'archéologues du Dr Cressman retrouva, dans les cendres volcaniques, des sandales de sauge de plus de 9 000 ans et, objets qui font preuve d'une technologie sûrement existante 1 000 années auparavant. Le site de Flanagan témoigne d'une occupation humaine entre 5 000 et 6 000 ans (outils d'os et d'obsidienne pour la chasse et la cuisine). De nombreux sites de la Willamette Valley (Baby Rock Shelter, Cascadia Cave) attestent une activité humaine sédentarisée depuis deux mille ans : les objets découverts sont plus variés (outils de pierre, bâtons à creuser, ornements de coquillages et des perles, etc.).

L'organisation sociale, politique et économique.

Lewis et Clark firent état de la présence d'une douzaine de villages clackamas dont la population globale fut estimée à environ 1 800 personnes. Il n'existait pas de gouvernement centralisé régissant la vie de tous ces villages. La société chinook se divisait en trois classes principales : les nantis, une population intermédiaire et les esclaves. Chaque village avait à sa tête un chef issu d'une famille riche et prestigieuse. La fonction de chef était souvent héréditaire. Chargé du règlement des conflits internes au village mais aussi externes entre villages, il pouvait déclarer la guerre. Il avait l'obligation d'épouser quelqu'un de sa condition, ce qui permettait de maintenir la ségrégation sociale dans une société où le chef utilisait les services d'un orateur pour s'adresser aux pauvres et aux esclaves.

La vie des pauvres était difficile. En temps de guerre, ils risquaient d'être enlevés, réduits en esclavage et utilisés pour les pires travaux domestiques. Les Chinooks échangeaient et achetaient leurs esclaves. La "tête plate" distinguait les hommes libres des esclaves. On marquait ainsi le corps dès le plus jeune âge : le bébé était déposé dans un berceau spécialement conçu pour contraindre la tête à la "bonne forme".

Pour le Chinook polygame, la femme était considérée comme valeur d'échange. Le nombre de femmes et la richesse des familles dont elles étaient issues reflétaient le statut social de l'époux. L'exogamie était de règle. Le premier mariage d'un homme se faisait obligatoirement en dehors de son propre village (Silverstein 1990 : 543 ; Boas 1894 : 248). A l'occasion du mariage, les parents du jeune homme offraient des cadeaux aux parents de la jeune femme. La rencontre du couple se faisait chez les parents de la jeune femme où se préparait une grande fête. La femme et l'homme possédaient des biens propres.

La différence de relation faite entre les membres de la famille et ceux de la belle-famille est clairement exprimée dans les termes distinctifs qui définissent les parentés et les parentés par alliance. (Boas 1901 : 134-135 ; Silverstein 1990 : 543). De nombreux textes de la côte nord-ouest rappellent la séparation catégorique des deux familles d'un couple lorsque se déclenche un conflit. Le plus connu de ces textes est le récit de Howard, *Seal and her younger brother*, dans lequel la femme du frère de Seal, personnage au caractère secret, maintient une distance importante entre elle et sa belle-fille.² L'hostilité s'exprime radicalement dans ce mythe par le meurtre du frère perpétré par cette femme mystérieuse qui disparaît aussitôt. Dans un texte ethnographique, *A shaman doctored me for my eyes*,

² L'analyse du mode narratif dans ce récit mythologique qui se trouve dans cette thèse éclaircira ces éléments.

Howard raconte qu'elle était tombée malade et que sa belle-mère l'incita à se soigner avec de l'eau froide. La chaman qu'elle consulta par la suite, troublée par cette médication, lui dit : " 'After a still longer period, you might then have become blind. Do not again wash your face with cold water. Warm water is the thing with which to wash your face. Possibly your mother-in-law just thought that she would make you blind!' " (CCT2 : 510-511).³

Les tâches étaient réparties comme dans la majorité des cultures indigènes. Les femmes cueillaient les baies et creusaient le sol à la recherche des racines. Les hommes pratiquaient la chasse et la pêche. Le commerce, développé, multipliait les relations économiques et politiques entre villages chinooks mais aussi avec des villages extérieurs (Silverstein 1990 : 536).

Croyances et représentation du monde.

Dans cet espace habité par les mythes, les esprits, gardiens de l'équilibre matériel et spirituel, existaient partout dans la nature. L'enfant chinook devait respecter les règles et les normes édictées par les voix des anciens. L'attention que les adultes portaient aux enfants—en les mettant en garde contre certains comportements sociaux et en les récompensant de leur bonne conduite—assuraient aussi bien la sécurité et la stabilité personnelles que l'équilibre familial et communautaire. L'autorité de la parole des anciens n'était jamais remise en question. Jacobs nous offre cette réflexion à propos de cette perspective holistique.

More important for comprehension of the Clackamas world view than ultimate origins, cosmology, supernaturally potent juveniles, and announcers was the ideology of relationships of people and kin, major artifacts, foods, and spirit powers. These linked a chain welded by intense feelings of mutual belonging. (Jacobs 1959b : 197)

La vision du monde des Chinooks est justement qualifiée d'animiste. Nous remarquons un manque d'éléments cosmologiques dans les récits de Howard. Une valeur sacrée est attachée à la terre et aux phénomènes naturels. Véritable phénoménologie terrestre, la pensée clackamas s'intéresse tout d'abord aux forces de la nature et au bien-être de la société.

³ J'utiliserai les abréviations CCT1 et CCT2 pour renvoyer aux recueils de textes de Victoria Howard, *Clackamas Chinook Texts I & II*.

The Indians of the Northwest Coast did not give importance to beginnings, an overall design to creation, or a feeling of ultimate purpose in life. They saw certain myth ages that had come before the present, but they made no attempt to explain how one age had followed another. They saw time as moving in cycles rather than in a straight line. Dates of events were not important to them; the event itself was what mattered. They did not look for grand designs in nature and the universe. (Beckham 1977 : 82)

Selon ma lecture de la littérature de la côte nord-ouest, les notions du bien et du mal sont appliquées à des actes humains, à des objets, à des endroits, en bref aux phénomènes tangibles et non à une forme purement abstraite. Il n'existe aucune référence, dans les textes de Howard, à une notion abstraite du bien et mal, à une déité ou à un être tout puissant. Les personnages mythiques les plus puissants—Coyote, Saumon et Femme Grizzly—ne sont jamais sans faiblesse ou erreur. Ils ont tous besoin, à un moment ou autre, de l'assistance d'un autre agent. C'est le cas, par exemple quand Femme Grizzly consulte Alouette du pré dans *Grizzly and Black Bear ran away with the two girls* (Jacobs 1959a : 130-141) et quand Coyote consulte ses excréments dans *Black Bear and Grizzly Woman and their sons* (Jacobs 1958a : 143-155). Le Chinook était avant tout fasciné par son environnement qui répondait à tous ses besoins et qui, pour lui, rayonnait de magie. La terre était pleine d'esprits errants qui étaient aux origines des mouvements et des événements non-humains.

La mythologie clackamas, telle qu'elle est présentée par Howard, fournit une description élaborée des fonctionnements du monde naturel et social. Les narrations des mythes et des contes, qui se racontaient en l'hiver, en inculquant aux enfants les croyances et les règles de conduites, formaient leurs attitudes et développaient leur sens critique.

La faiblesse, la perplexité, la peur et l'angoisse trouvaient toujours une solution soit dans l'éthique sociale exprimée dans les mythes et les contes, soit dans la quête de l'esprit. Cette dernière était un rite de passage de l'adolescence à l'âge adulte. Le jeune, —garçon ou fille—quittait son village pour passer plusieurs jours seul(e) à la recherche d'un esprit tutélaire. Cet esprit apparaissait au jeune sous la forme d'un animal, d'un oiseau et d'une autre créature naturelle dans un rêve ou dans une vision. L'esprit tutélaire apprenait au jeune une (parfois plusieurs) chanson(s), l'initiant ainsi aux pouvoirs caractéristiques de son être. L'esprit tutélaire pouvait déterminer le parcours terrestre de son hôte, exercer une influence sur son comportement et ses choix, et / ou lui attribuer des qualités spécifiques physiques ou mentales. Selon la pensée chinook, le pouvoir de l'individu était forcément lié au pouvoir de son esprit tutélaire.

La quête de l'esprit tutélaire, si elle avait été récompensée, était suivie d'une cérémonie de danses et de chansons, animée d'abord par le nouvel initié, reprises ensuite par les membres de la communauté. Ces cérémonies duraient, le plus souvent, cinq jours. Le potlatch clackamas, le *bušksš*, pouvait avoir lieu à la fin d'une danse d'esprit tutélaire.

Après la puberté, les vies des filles et des garçons se différencient, la fille devant respecter les rites et observer les tabous liés à la menstruation, la sexualité et la grossesse. L'adolescente était initiée sur le comportement sexuel par une vieille femme jugée spécialiste en la matière et de ce fait rémunérée pour cette instruction. (CCT2 : 496) Le contenu de cette instruction n'est malheureusement pas précisé. La femme devait se tenir à l'écart des hommes dans une hutte de menstruation pendant quatre ou cinq jours et nuits. La jeune fille était toujours accompagnée d'une femme afin d'empêcher les visites des jeunes hommes. Certaines femmes restaient à la hutte de menstruation pour coudre et pratiquer la vannerie.

Les Chinooks pensaient qu'il existait un Pays des morts situé de l'autre côté de la mer où les âmes des morts séjournent environ une année pour disparaître à jamais. Le deuil était strictement observé chez les Chinooks.

Clackamas decorated with beads the fully dressed corpse of a chief's deceased daughter. Every head hair had a bead threaded on it. Clackamas also buried a deceased chief or his son fully clothed in a buckskin vest, leggings, and the like. These garments were covered with beads, too. Clackamas buried the bodies of well-to-do persons in this manner. (CCT2 : 630)

Beckham parle d'une cérémonie funèbre à la mémoire d'un haut dignitaire durant laquelle les affligés portent des habits spéciaux et poussent des cris et des chants plaintifs. (Beckham 1977) La démonstration d'affliction à la fin de *Seal and her younger brother*, texte examiné dans les derniers chapitres de cette thèse, montre aussi le profond regret qu'éprouvent les gens pour le défunt.

L'esprit tutélaire sentait la tristesse l'envahir lorsque son hôte mourait, il s'échappait dans la montagne y faire son deuil. Si une personne en quête d'esprit passait alentour et chantait le chant esprit du mort, l'esprit tutélaire pouvait avoir une réaction violente à l'encontre du quêteur en le rendant malade ou en le faisant mourir. Le Pays des morts est pourtant souvent décrit dans la littérature de la côte nord-ouest avec humour. Cet endroit est si "animé" qu'un véritable être vivant peut s'y tromper. (Jacobs 1959a : 380-387 ; Voir aussi Kinkade in Swann et Krupat 1987 : 255-296)

Le chamanisme.

Le chaman est un guérisseur spécialisé servant d'intermédiaire entre le monde des esprits et le monde profane. Franz Boas transcrivit l'histoire personnelle d'un Kwakiutl de l'île Vancouver du nom de Quesalid qui restait sceptique face aux pouvoirs chamanistes et avait suivi un stage avec un chaman connu (Boas 1930 : 1-41). Lévi-Strauss, intéressé par la "valeur exceptionnelle" de ce document sur un peuple de la côte nord-ouest de l'Amérique, nous décrit le succès extraordinaire de Quesalid dans son ultime et inattendue carrière de chaman, lauréat des concours de chamans et démasquant les charlatans. Lévi-Strauss nous dit :

L'attitude du début s'est donc sensiblement modifiée : le négativisme radical du libre-penseur a fait place à des sentiments plus nuancés. Il y a des vrais chamans. Et lui-même ? Au terme du récit, on ne sait pas ; mais il est clair qu'il exerce son métier avec conscience, qu'il est fier de ses succès et qu'il défend chaleureusement, contre toutes les écoles rivales, la technique du duvet ensanglanté dont il semble avoir complètement perdu de vue la nature fallacieuse, et dont il s'était tant gaussé au début. (Lévi-Strauss 1958 : 204-205)

Toute personne possédant un pouvoir exceptionnel était susceptible de devenir chaman. Les récits de Howard nous fournissent neuf descriptions des pratiques chamanistes sur la réserve de Grand Ronde. Les croyances, les techniques et les réseaux socio-politiques du chamanisme sont d'une telle complexité que son analyse intégrale reste bien au-delà de mes compétences. En revanche, si nous commençons par considérer les aspects sociaux de ce système médico-spirituel, il est possible de relater les informations fournies par Howard du point de vue pragmatique : elles guident notre recherche. Nous examinerons une expérience vécue par Victoria Howard tirée d'un texte que nous retrouverons dans la biographie de cette poétesse clackamas.

Le premier point qui attire mon attention est le nombre de femmes qui exerçaient la fonction de chaman à l'époque de Howard (Ray 1938 : 88). Dans une note, Jacobs nous explique : "A woman shaman doctored irrespective of the sex or age of the patient" (CCT2 : 652). D'autres références mentionnent le pouvoir chamaniste de la femme chez les Chinooks, et plus particulièrement de la vieille femme. Howard décrit la pratique chamanisme de la tante de son père, Šə'mxn qui avait pour esprit tutélaire le coyote. En plus du fait que cet animal servait plutôt d'esprit tutélaire aux hommes, d'autres traits professionnels caractérisaient cette chamane kalapuya. Howard nous dit que contrairement aux habitudes des autres chamans, cette femme mangeait abondamment avant de traiter le

patient et que sa renommée était en partie basée sur les soins qu'elle prodiguait en faisant brûler de la tourbe.

Culture matérielle.

L'environnement naturel des régions du Nord-Ouest américain permit une vie exceptionnelle par son confort et son abondance à ce peuple de l'Amérique indigène. Les températures modérées, les pluies abondantes encourageaient la densité des forêts qui avec leur végétation et leur faune, les rivières et leurs saumons fournissaient aux Clackamas le gîte, l'habillement et le couvert.

Les Chinooks utilisaient de nombreuses essences de bois, notamment le cèdre, mais aussi le chêne. L'abondance des troncs d'arbres charriés par les rivières favorisa l'ingéniosité architecturale pour laquelle les Chinooks sont réputés. Les troncs de cèdre fournissaient l'ossature de la maison mais aussi les planches dont ils construisaient leurs murs. Cette dernière tâche était accomplie à l'aide de coins et de cales en pierre. Des herminettes, des ciseaux de menuisier en os ou en bois d'if (Beckham 1977 : 69) permettaient aux charpentiers la sculpture des figurines et des bas-reliefs sur les maisons.

Il existait des maisons de différentes tailles qui abritaient de quinze à vingt personnes. La longueur moyenne de ces maisons était de cinquante pieds. En général, plusieurs familles habitaient une maison. Des foyers se trouvaient au centre de la maison afin que chaque famille puisse faire sa cuisine.

Chaque village clackamas possédait un ou deux facteurs de canoë. Six types différents de canoës ont été recensés. Le "Chinook canoe", fabriqué par les Kathlamets, mesurait de vingt à trente cinq pieds de longueur et pouvait embarquer en moyenne douze individus. Le passage suivant, extrait des journaux de Lewis et Clark, expose la valeur de ce canoë :

Drouilliard returned late this evening from the Cathlamahs with our canoe, which Sergeant Pryor had left some days since, and also a canoe which he had purchased from those people. For this canoe he gave my uniform laced coat and nearly half a carrot of tobacco. It seems that nothing except this coat would induce them to dispose of a canoe, which, in their mode of traffic, is an article of the greatest value except a wife, with whom it is nearly equal, and is generally given in exchange to the father of his daughter. I think that the United States are indebted to me another uniform coat for that of which he has disposed of on this occasion. It was but little worn. (Lewis and Clark 295)

Le bateau des Chinooks de la côte pouvait atteindre cinquante pieds de longueur et transporter de vingt à trente personnes. Les pagaies étaient fabriquées de bois d'érable et de frêne. (Ray 1938 : 101-106)

Le bois et son écorce, mais aussi la corne, l'os, le cuir, la fourrure, l'herbe, l'herbe à soie, les pierres et les coquillages entraient dans la fabrication d'objets aussi divers que des boîtes sculptées, des ustensiles de cuisine (assiettes, cuillères), des armes, des aiguilles, des tapis, des vêtements (écorce de cèdre, herbe de soie, cuir, peaux de loutres, de castors, de rats laveurs), des bijoux, des parures de coquillages, de plumes et de perles, des vanneries (racines d'épicéa, écorce de noisetier) décorés d'herbes ("beargrass") et de fougères "maiden hair" noires (Silverstein 1990 : 538-540), des instruments de musique (sifflet en os, flûtes, percussions en bois, les Chinooks frappaient les planches des toits de leur maison à l'aide d'un long bâton. (Beckham 1977 : 75).

Les peuples de la côte nord-ouest de l'Amérique utilisaient une monnaie d'échange : le dentalium, coquillages originaires de l'île de Vancouver d'origine Vancouver Island, enfilés sur une cordelette. La mesure du cordon de dentalium déterminait sa valeur, les grands coquillages étant ceux qui avaient le plus de valeur. (Silverstein 1990 : 537)

La pratique des deux sports suivants est mentionnée dans les textes de Victoria Howard. "Shinney" était un sport qui regroupait plusieurs joueurs, hommes et femmes, et se pratiquait à l'aide de bâtons et d'une balle. La course à pied était destinée uniquement aux hommes. Ils couraient sur une distance de deux à trois miles, la course se terminait au sommet d'une colline. Les spectateurs se postaient à quatre ou cinq endroits du parcours. Les coureurs n'avaient pas de chaussures et étaient seulement vêtus d'un pagne (CCT1 : 290).

L'arrivée des Blancs.

En empruntant les dires de sa belle-mère, Howard nous raconte l'arrivée des Blancs en Oregon :

7. Now it was close to the time when the myth people arrived. The very first ones who came were tall myth people. They spoke of them by their name King George (that is, English people). They came in their wagons, oxen pulled them. 8. They lived there (at and near Oregon City, probably). (For fresh and smoke-dried fish and other Indian products) they traded pans, buckets, (and) various dippers (and cups)

they gave me. I gave them various smoke-dried things. I do not know how long a time after, and then a great many came. (Jacobs 1958b : 539)

Cette description relate l'arrivée des pionniers qui fit suite à une longue période d'échanges commerciaux entre les Européens et les Indiens du Nord-Ouest de l'Amérique. Nous nous intéresserons d'abord aux premières arrivées et à la documentation disponible évoquant ces contacts et puis considérons d'autres témoignages de l'arrivée des pionniers au travers des textes de Howard.

Les premiers contacts documentés avec les Chinooks font suite au voyage de Robert Gray et de John Boit sur la Columbia le 18 mai 1792. Robert Gray et ses "crewmen" mirent le feu à un village à Adventure Cove, détruisant 200 maisons. Plus tard, il fut le premier à descendre la Columbia River pour commercer. Boit rapporte que les Chinooks se montrèrent généreux et industriels. Les descriptions qu'il nous a laissées de leurs maisons nous aident à apprécier la qualité de la civilisation chinook.

En 1810, Nathan Winship construisit un comptoir ("trading post") sur la rive sud de la Columbia. Quand le poste se trouva inondé, il décida d'aller s'installer dans l'arrière pays. Les Clatsops et les Chehalis du Nord-Est l'en empêchèrent afin de protéger leur monopole sur les échanges avec les autres Indiens de la Columbia.

En 1811, Captain Jonathan Thorn naviga sur le *Tonquin* pour la Pacific Fur Company et s'installa à Baker's Bay. Engagé par l'entrepreneur américain John Jacob Astor, cette expédition avait pour objectif la construction d'un comptoir près de la Columbia River pour l'échange de fourrures entre le Nord-Ouest de l'Amérique et la Chine. Deux membres de ce groupe, Duncan McDougall et David Stuart partirent pour explorer les terrains du rive et furent coincés dans une tempête. Le chef Concomly leur proposa alors de construire leur comptoir de l'autre côté de la Columbia de Chinook Point. On l'appela Fort Astoria ; ainsi commencèrent de prodigues échanges entre les Chinooks et les Blancs.

Une preuve que les Chinooks faisaient de leur côté de l'ethnologie se trouve dans l'existence d'appellations différentes pour distinguer les Américains des Britanniques. "Boston Men" devint le terme désignant les Américains et "King George Men" fut employé pour les Anglais (Jacobs 1959a : 539 ; Ruby et Brown 1976 : 52).

George Vancouver débarqua en 1792. Il voulait renforcer l'emprise commerciale des Britanniques dans le Nootka Sound. Il troqua des armes à feu avec les Indiens y compris les Chinooks.

L'expédition des capitaines Merriweather Lewis et William Clark fut lancée par le président Thomas Jefferson ; elle quitta St. Louis au printemps 1803. Ils arrivèrent chez les Chinooks en automne 1805 et nous offrirent les premières descriptions des lieux et les témoignages les plus détaillés de la culture matérielle chinook. Lewis et Clark établirent leur campement à Chinook Village. Les Clatsops les persuadèrent de monter leur camp au sud de la Columbia ; Fort Clatsop fut construit à partir d'une ancienne cabane chinook. Les journaux de Lewis et Clark représentent la documentation la plus fournie qui existe sur les Chinooks en cette première moitié du dix-neuvième siècle. Le 12 décembre 1805, lors de la construction du fort, Lewis écrit :

In the evening two canoes of Clatsops visited us. they brought with them wappato, a black sweet root they call shanataque, and a few small sea-otter skin, all of which we purchased for a few fishing hooks and a small sack of Indian tobacco which was given us by the Snake Indians.

Those Indians appear to be well disposed. We gave a medal to the Principal Chief, named Connyau or Commowol, and treated those with him as much attention as we could. I can readily discover that they are close dealers, and stickle for a very little ; never close a bargain except that they think they have the advantage. Value blue beads highly, white they also prize, but no other color do they value in the least. (Lewis et Clark 285)

Lewis et Clark passèrent l'hiver de 1805 à 1806 chez les Chinooks. Au moment du retour vers l'est, Clark écrit :

At this place we had wintered and remained from the 7th of December, 1805 to this day [23rd March, 1806], and have lived as well as we had any right to expect, and we can say that we were never one day without three meals of some kind a day, either poor elk meat or roots, notwithstanding the repeated fall of rain which has fallen almost constantly, since we passed the long narrow on the... of November last. Indeed, we have had only ... days fair weather since that time.⁴ (298)

Outre les expéditions financées par les gouvernements américains et britanniques, de nombreux commerçants de fourrures entrèrent directement en contact avec les Chinooks. Parmi ceux-ci, Gabriel Franchère (1854, 1967), Alexander Ross (1956) et Ross Cox (1831) ont laissé une documentation de leurs voyages.

Le commerce chinook.

Le commerce chinook fut très actif bien avant le contact avec les Blancs. Les Chinooks servirent d'intermédiaires entre les ceux-ci et les autres Indiens. Dans ces échanges, les Chinooks obtinrent des fusils et de l'alcool, deux choses qui changèrent radicalement leurs vies, et pour le pire.

D'autres aspects de la vie chinook sont à mettre au compte de leurs échanges commerciaux avec les Blancs. Des matériaux tels que le fer, le cuivre, le tissu de coton et de laine, facilitèrent le développement de l'artisanat et permirent de mieux élaborer les techniques de fabrication. Dans un mythe intitulé *They deserted the mean boy* (Jacobs 1959a : 409-417), Howard évoque les phénomènes qui modifièrent le pouvoir d'achat de son peuple. Ce mythe relate l'histoire d'un jeune "voyou" que les autres villageois abandonnent, à cause de sa méchanceté. Celui-ci se décide à travailler et à refaire sa vie. Il atteint un standard de vie élevé lorsqu'un jour, il trouve des objets dans la rivière indiquant une présence humaine. En peu de temps, une femme entre dans sa vie. Une note de ce mythe relate les motivations matérielles de cette arrivée :

The woman who came to him was a type of Myth Age being who lived in the water. The morpheme naming such being is -*č'iXyan*. Some were male, some female. The locale may have been at or near Oswego, which is a modern community between Portland and Oregon City. When the woman saw his quail coat from her residence in the Willamette River, or perhaps from Lake Oswego near the Willamette, she wanted the garment. Like others of her kind, she liked red or spotted things. She was the one who had placed the bucket of huckleberries for him to fish out of the river. Now she metamorphosed the rafters of his house into large beams—of brass, said Mrs. Howard. Possibly the Chinooks fantasied beams of copper, which would symbolize fabulous wealth. She brought with her some especially valuable *iššaXwákšu* or *išixwakšu* 'covers' of tanned mountain goat hide, perhaps—it was from an animal hard to shoot and which lived only in the mountains. She had already appropriated and was wearing his quail jacket or cape. (Jacobs 1959a : 639)

Ce passage nous fait comprendre non seulement l'ambition matérielle qui fut inhérente à la tradition chinook (les couvertures et la veste étant des objets traditionnels), mais aussi l'importance de l'adoption du matériel importé par les Blancs. Les poutres de cuivre représentent peut-être un fantasme non-réaliste, mais l'accès à des matériaux préfabriqués

⁴ Les ellipses marquent des trous existant dans le manuscrit de Clark.

pouvait libérer les Chinooks de certains travaux laborieux pour pratiquer plus luxueusement des artisanats déjà perfectionnés par leur culture.

Concomly fut un grand chef chinook qui monopolisa les échanges entre les Blancs et les Indiens. En 1814, il acheta aux Chinooks leurs premiers chevaux. (Silverstein 1990 : 540). Concomly fit preuve d'autres compétences commerciales et diplomatiques lorsqu'il sauva les voyageurs embarqués sur le *Tonquin*, McDougall et Stuart et employés de John Jacob Astoria. Fort Astoria fut construit et Concomly put maintenir son monopole sur l'échange avec les Indiens de l'arrière pays. Cette situation décrite dans le journal de George Simpson, gouverneur du Hudson's Bay Company Northern Department (arrivé 1824), décrit la fierté et l'ingéniosité avec lesquelles les commerçants chinooks essayaient de conserver leur monopole d'intermédiaires dans les échanges entre les Blancs et les Indiens :

The Chinooks never take the trouble of hunting and rarely employ their Slaves in that way, they are however keen traders and through their hands nearly the whole of our Furs pass, indeed so tenacious are they of this Monopoly that their jealousy would carry them the length of pillaging or even murdering strangers who come to the Establishment [Fort George] if we did not protect them. To the other tribes on the Coast they represent us as Cannibals and every thing that is bad in order to deter them from visiting the Fort; and in order to strengthen their commercial relations men of consequence or extensive traders have sometimes as many as half a Doz[en] Wives selected from among the best Families of the Neighbouring tribes and each of thos is entrusted with a small Outfit and sent on trading excursions to Her Friends and relatives and this is her constant employment. (Simpson 1931 : 98)

Les commerçants d'Astoria finirent par investir l'arrière pays pour échanger directement avec les autres villages. Les tensions alors montèrent. Suite à la guerre de 1812, des commerçants de la North West Company canadienne achetèrent Fort Astoria et changèrent son nom en Fort George. Les Cowlitz se mirent à échanger directement avec Fort George : les conflits intertribaux et contre les Blancs s'aggravèrent. Concomly maria sa fille avec MacDougal dans l'effort de renforcer ses liens avec les Britanniques. Cependant, le 16 mars 1824, Simpson informa Chef Concomly du déplacement de la Hudson's Bay Company au nord de la Columbia River (à Fort Vancouver). Ce changement géopolitique fit que les Chinooks perdirent les privilèges et les profits de leur monopole.

Quelques années après, entre 1830 et 1840, une deuxième vague d'épidémies mortelles anéantit deux tiers de la population chinook. Une description de cette calamité se trouve chez Ruby et Brown :

By 1830 it unleashed its full fury, raging its worst until 1832 but appearing intermittently thereafter through the 1830's. During its worst years, the few surviving natives of the lower river could no longer bury their numerous dead in their usual manner. Corpses, denied canoe interment, piled up along the shores to fatten carrion eaters, and famished dogs wailed pitifully for their dead masters. Surviving natives dared not remove or care for the bodies as they normally so meticulously did. Nor dared they molest markers in the river in fear of more fever. Natives burned their villages attempting to destroy the contamination. For years skeletons of victims would bleach on gaunt and dreary shorelines like so many pieces of driftwood. (Ruby et Brown 1976 : 186-187)

Le Chief Concomly mourut de la variole en 1835.⁵ Le Dr. Meridith Gairdner pilla la tombe de Concomly, lui coupa la tête, ainsi que d'autres parties de son corps pour des raisons "scientifiques". Il envoya la tête de Concomly en Angleterre afin qu'elle puisse y être étudiée.⁶

L'immigration euro-américaine.

Suite aux nombreux rapports concernant la fertilité des terres et les possibilités de trouver de l'or, des fourrures, etc., le gouvernement des États-Unis passa un contrat avec l'United States Exploring Expedition pour que ceux-ci envoient sur place d'autres explorateurs. Des tracts furent émis pour encourager les Américains à s'installer en Oregon. L'immigration commença officiellement en 1834 avec les missionnaires méthodistes, Jason Lee et son neveu, Daniel Lee. Les immigrants empruntèrent le "Oregon Trail", une piste longue de 2 000 miles qui partait d'Independence, dans le Missouri et arrivait à Oregon City, premier village fondé par les Blancs. Un voyage de quatre à six mois fut tenté par environ 14 000 personnes. La population américaine estimée à 150 Blancs en 1840 passa à 1 200 en 1843. Le premier recensement, datant de 1850, dénombrait 13 294 habitants en Oregon. Les tensions entre les Indiens et les Blancs s'accrochèrent et les violences éclatèrent. En 1859, l'Oregon devint un état. La population

⁵ Suite à la mort de Concomly, son frère, Chenamus devint le chef. Tout avait changé pour les Chinooks après les épidémies et la mort de Concomly et ce nouveau chef ne porterait pas le prestige et l'honneur de son frère.

⁶ Les Chinooks ont récupéré la tête de Concomly en 1972 et l'ont enterré au Ilwaco Community Cemetery au sud-ouest d'état de Washington.

atteignait 52 465 individus. En 1880, un nouveau recensement comptait 174 768 personnes. En 1883, la ligne de la Northern Pacific transcontinental desservait l'Oregon.

Les activités commerciales des Chinooks, et la vitesse avec laquelle ils entrèrent en contact avec les Blancs entraînaient ces peuples vers une destinée tragique. Leur contact, presque quotidien, fut la cause de la propagation des maladies qui furent aux sources des épidémies incontrôlables qui décimèrent si rapidement les Indiens.

Dans *Wásusgani and Watcheeno*, Howard décrit les morts tragiques causées par les diverses maladies importées par les Blancs. Les symptômes des maladies, les soins traditionnels qui échouèrent et les détails de la mort des individus lui furent rapportés par sa grand-mère et surtout par sa belle-mère. Ces témoignages personnels font de ce texte un document important pour la connaissance des effets que les maladies européennes produisirent sur les communautés amérindiennes. *Wásusgani and Watcheeno* relate la mort de quatorze individus. L'histoire suivante, racontée à notre poétesse par sa belle-mère, fournit un bon exemple des difficultés vécues par les peuples indigènes face à un peuple envahissant et face à une culture industrielle imposante et destructrice :

56. Now one (Indian) became sick. They (whites) went to get him, they took him with them, they brought him there (to their hospital). They cut his (beautiful long and thick) hair, they shaved it off. One person (an Indian or part Indian) I don't know where he came from, was the one who took care of the sick people. He (probably he was a hospital orderly) said to him, "Be on your guard!" 57. He (the hospital orderly) gave him a hankerchief. He told him, "He (the doctor) will give you medicine. Do not swallow it. Spit it out. Here is a hankerchief. Wipe your mouth. He will try to give you water. Do not drink it." "Yes", he said to him. 58. Soon now the shaman (doctor) came, some medicine he brought to him. He said to him, "drink the medicine now." He gave it to him, he held his hankerchief, he poured it into his mouth, he hurried and wiped it (out from inside his mouth), he spit out the medicine. He said to him, "Here is water. Drink it!" He said to him, "No." Where the medicine ran out (from his lips), his mouth was all burned. They (his relatives) went to see him. He said to them, "Come get me quickly!" They went to get him, they took him to their house. He told them about it. 60. He said to them, "Had not that person seen me, I should now be long since dead. The shaman is giving bad medicine to the people (Indian patients), they are dying (because of that)." The shaman (the white doctor) fled that very night I don't know where to. He was gone. They never saw him again anywhere. 61. That is what she used to tell. He must have come to live here just in order to kill the (Indian) people. That is what she used to say, "The myth (white) people just fixed up this disease for us. They wanted this land of ours." (Jacobs 1959 : 548-549)

Nous remarquons la simplicité de l'accusation de génocide se trouvant dans les deux dernières phrases de ce texte. Howard se contente de raconter les événements tels qu'ils lui avaient été présentés, mais l'analyse des intentions et des motivations n'est pas ambiguë.

Vie intercommunale entre Chinooks et Euro-Américains.

La destinée des hommes et des femmes chinooks fut différente. On sait que le mode de vie des Indiens des Plaines se trouva bouleversé par le massacre des bisons. La chasse ayant été l'occupation principale de ces hommes, ceux-ci furent touchés plus profondément que les femmes qui continuèrent à s'occuper de la vie domestique de leurs familles. De même, la fin du commerce et le monopole de l'industrie américaine sur l'exploitation des saumons interrompirent un mode de vie qui perdurait depuis des siècles pour ces peuples de la côte.

Les Chinooks, qui furent en contact direct avec les hommes Blancs à travers les échanges commerciaux, rencontrèrent rapidement des difficultés pour s'adapter à leur mode de vie, et comme on l'a vu, contractèrent des maladies et durent supporter les relations difficiles que les Blancs instaurèrent. Comme en témoigne le texte suivant, et malgré les efforts d'un homme tel que Concomly qui tenta de prohiber son usage, l'alcool causa de terribles ravages :

9. Now I do not know where they began to make whisky and they gave it to the (Indian) men. Pretty soon then they became drunk. They paid for it (purchased the liquor) with their personal property (such as) woven flat bags of grass, small soft cattail mats for floor and mealtime uses), large stiff reed mats for walls and bed-platforms). They purchased their whisky (with such personal effects and things). (Jacobs 1958b : 539)

Bien que les femmes aient aussi été confrontées à des changements radicaux qui dérangerent leur mode de vie, le texte suivant nous montre comment le contact entre des femmes indiennes (l'une d'elle était la belle-mère de Victoria Howard) et une femme blanche put faciliter cette transition imposée aux Chinooks. Nous y comprenons que la nourriture comme trace de culture et celle utilisée pour la subsistance des individus n'ont pas la même provenance. Ce texte nous explique les efforts que cette femme indienne accepte de faire pour adopter et s'adapter à la nourriture des Blancs et je ne pense pas être loin de la vérité en disant que ce sont ces efforts et cet intérêt pour la culture de l'autre qui permirent à certains Indiens de survivre.

We baked potatoes in ashes, and they popped (in the fire). We said, "Oh dear! "These potatoes are a different sort of thing!" We laughed at them. That is what they did. Some people would not eat these potatoes, but there were others who ate them forthwith.

We did not know how they made this white bread. One Boston woman showed me how they made wheat bread. I showed it to them, the very first time that I made it. We laughed at my wheat bread. I learned all sorts of things from that Boston woman there. Her name was Barclay, a good Boston woman. (Jacobs 1959b : 541)

Le déplacement des Clackamas et la conquête de Willamette Valley par les Blancs.

Le texte ethnographique *Wásusgani and Watcheeno* décrit le déplacement des Clackamas de leurs terres natales vers la réserve. L'amie américaine de Wásusgani l'informa de l'imminence de cette déportation des Indiens de la Willamette Valley. Elle lui dit qu'ils reviendraient pour la remontée du saumon et qu'ils devaient laisser leur canoë et leur matériel de pêche sur place en prévision de ce retour. La question de la sincérité de cette femme américaine peut se poser et il apparaît clairement que Wásusgani et Watcheeno ne furent pas dupes de cette promesse d'un éventuel retour au pays. Dans le texte ci-dessous, Watcheeno détruit, à l'encontre des conseils donnés, son canote :

Now I do not know how long after then, they took (the Indian) people away (to Grand Ronde Reservation). She went to see the (American) woman (friend, just before departure time), she said to her, "Now they are already taking the people from various places." she went back home, she got to there. 65. Her old man (her husband Watcheeno) had already broken up their canoe. She tied up everything (of their personal possessions), and then on the following day they took them (south on the Willamette River) in a steamboat. One that was just flat (a barge) they put some of them on it (to transport them as far as Dayton, on the Yamhill River). (CCT2 : 550)

Les Clackamas restèrent à Dayton sous des tentes fournies par le gouvernement. Les hommes clackamas partirent en compagnie des hommes Blancs à la recherche de nouvelles terres pour leur peuple. Howard décrit la création de la réserve Grand Ronde, s'exprimant en utilisant la voix directe de sa belle-mère :

They took them farther (some miles to the west of there), where we (most of us) are living now (at Grand Ronde Reservation). They (the Indian men) said, this is a good district here. The mountains are fine for hunting. They also saw camas, wild celery, (another type of) wild celery (that resembles rhubarb), lots of various things that were (familiar) for us to eat. So then they chose this place here where we (most of us) are living. The Upper Umpquas, the Shastas, the Rogue River Indians, the Kalapuyas (from the Tualatins and Yamhills south to the Yonkallas), the Yonkallas, they brought all of them to this place here. (CCT2 : 552)

Selon le "Resource Directory" des tribus confédérées de la Grand Ronde (voir annexe), des membres des groupes tillamooks, salmon river et nestucca furent aussi parmi ceux qui furent installés à Grand Ronde. Le traité créant la Réserve de Grand Ronde fut négocié et signé en 1854. L'ordre exécutif entra en application le 30 juin 1857. La réserve s'étendait sur 60 000 acres de terrain sur le versant est des montagnes côtières.⁷

Entre 1850 et 1860 naquirent des compagnies huîtrières. Indiens et Blancs se concurrencèrent pour les sites de pêche. Des "Cannery sites" : des usines pour mettre le saumon en boîte, s'ouvrirent à Chinook Village, Point Oak, Point Ellice, and Tansey Point. Quarante usines de ce type existaient en 1880, des travailleurs immigrés chinois vinrent y travailler. Cette industrie choqua les Chinooks qui estimaient que le saumon était un animal sacré.

Le General Allotment Act de 1887 (le "Dawes Act") fit éclater en petites parcelles les terres des réserves et les distribua aux Chinooks afin qu'ils les occupent non plus collectivement mais de manière individuelle. En 1920, il restait seulement 3 familles chinooks à Shoalwater Bay.

Conclusion : larmes et rires.

Sans vouloir tenter de trop simplifier la sociologie clackamas, il est intéressant de remarquer que les références aux pleurs et aux rires, dans l'ethnographie chinook, sont nombreuses. Le chef chinook, Concomaly, nous-disent Ruby et Brown, pleura en

⁷ En 1855, les Clatsop ont signé un traité, mais le Sénat des Etats-Unis ne l'a pas signé. Le 9 novembre 1855, le président Franklin Pierce a créé le *Coast Range Indian Reservation* dans le nord-ouest d'Oregon où quelques Clatsops ont vécu.

In 1864, Thomas J. McKenny, superintendant des affaires indiennes proposa mettre les Chinook sans traité sur le *Chehalis Reservation*. Il proposa un potlatch où le gouvernement présenterait des cadeaux, mais les Chinooks ne voulaient à aucun prix quitter leur terre.

Négotiations des traités commencèrent en 1854. Le 25 février 1855 un "council" sur le Chahalis River entre 850 Indiens, dont les Chinooks, et Stevens. Benjamin Shaw traduisait en Chinook Jargon. Stevens demanda que les Indiens se déplacent tous sur le même réserve pour une rente de \$40,000, plus \$400 pour nettoyer la terre. Le traité devait fournir des professeurs, menuisiers, forgerons et médecins. Chief Narchotta, Chinook de Shoalwater Bay essaya d'expliquer que les Chinooks voulaient rester sur la terre de leurs ancêtres. Le 3 mars, les Chinooks et les Chehalis quittèrent la réunion. De ce fait, les Chinooks ne furent pas reconnus comme un tribu par le gouvernement.

En septembre 1866, le gouvernement fournit 355 acres de terre au rive nord du Shoalwater Bay pour les Chinooks : Shoalwater Bay Indian Reservation, entre 30 à 40 familles Chinook et Chehalis y logèrent initialement.

apprenant la nouvelle du déplacement du comptoir d'échange (Ruby et Brown 1976). Il existait chez les Clackamas des rites de deuil importants qui eurent de lourdes conséquences lorsqu'ils n'étaient pas respectés. L'importance de ces rites se trouve dans les mots distincts qui qualifient les femmes pendant (*-q'lsdaX*) et après la période de deuil (*-pqaw*).

Howard relate la découverte, que fit sa grand-mère, lors d'une sortie à la cueillette, des traces du jeu de sa petite fille, (sœur de Victoria Howard) décédée. (CCT2 : 502) Cette découverte provoqua une telle tristesse chez la grand-mère qu'elle ne put contenir ses larmes avant le lendemain. Notre conteuse remarque sa propre perplexité lorsqu'elle entend pleurer sa grand-mère et la voit respecter à nouveau les rites du deuil pour sa petite fille.

L'importance du pleur date de l'Age mythique où, selon les Chinooks, les gens continuaient à pleurer jusqu'à ce qu'ils en perdent la vue (Jacobs 1959a : 388-408 ; 638).

Une partie du chapitre "Mythe et Quotidien" est consacrée aux circonstances d'humour dans les textes de Victoria Howard. Nous y trouvons des exemples d'ironie et de moquerie qui nous aident à identifier quelques fils conducteurs de la rhétorique clackamas. La moquerie avait même parfois comme cible l'énonciateur lui-même. Dans un texte ethnographique *Burn reed, stop rain*, Howard explique l'effort réfléchi entrepris par sa belle-mère pour arrêter la pluie et qui semblait produire l'effet inverse ("sometimes it would rain even more") (CCT2 : 529). Malgré sa fatigue et sa déception, Howard nous dit de Wásusgani : "She would say, 'Oh dear me! my medicine is no good.' And she would laugh and laugh. She laughed at her medicine."

Selon les textes de Howard, les principales cibles de moquerie étaient les enfants, les personnages mythiques et les membres d'autres communautés, particulièrement celles des Blancs. Quand un enfant se comportait étrangement, bizarrement ou méchamment, l'adulte lui reprochait de ressembler aux anciens ou aux ancêtres (personnages mythiques). Quelques histoires dans le recueil clackamas démontrent que la perception des différences entre les communautés indiennes provoquait l'hilarité. Jacobs nous dit que Howard se moquait, lorsque l'occasion se présentait, de la prononciation et des comportements wishram : "Mrs. Howard mimicked and mocked that dialect. They 'made everything short,' and they pronounced words a little differently and funny. She also commented on how Wishrams bubbled and got excited when they received news." (Jacobs 1928a : 275).

Le mariage des Indiens avec les Blancs fut aussi une source d'humour comme le montre Jarold Ramsey dans son analyse du récit mythologique de Howard *The Honorable*

Milt.⁸ (Ramsey 1995) Ce mythe relate l'histoire d'une veuve qui souhaite que la laitance d'un saumon se transforme en homme. Son vœu devient réalité mais son nouveau mari de peau claire est ensuite volé par une autre femme qui se moque de la première. La première femme, très en colère, en revoyant son ex-mari avec sa nouvelle femme le retransforme en laitance et se moque de la seconde femme en disant, "You imagined him for yourself". Dans son analyse, Ramsey montre que la laitance est employée comme symbole de l'homme blanc en tant qu'objet sexuel, désirable, mais non stable. Le comportement du mari dans ce récit est expliqué ainsi :

...her new husband's true colors (so to speak) appear as soon as he is noticed by "some other woman." If he has great sexual attractiveness to both women, in his actions between them he is revealed to be a wimp, a will-less and passive embodiment of male sexuality, the potency without the effect—a "milt-man" indeed. He allows himself to be taken away from the Widow, and when the Other Woman obnoxiously mocks her for losing him, he merely protests the insults, telling his new wife to "stop it" but doing nothing. (Ramsey 1995 : 272)

Ramsey arrive à ses conclusions à l'aide des notes de Jacobs et d'une analyse de la versification proposée par Hymes d'un texte ethnographique qui reprend certains éléments de ce mythe. Jacobs nous dit, dans une note concernant la mention de la couleur de la peau : "Mrs. Howard bubbled with mirth and added the comment, 'He must have been a half-breed'" (CCT2 : 632). Le texte ethnographique *The whites and milt* (Jacobs 1959a : 560), retraduit par *Maybe it's milt* dans l'analyse de Hymes relate la moquerie de Kilipašda en voyant passer des Blancs. Regardons le texte mis en vers par Hymes :

Our house (was) near the road
 Someone will pass by us.
 She will look at them.
 Now she will laugh and laugh,
 she will say :
 "Dear oh dear ...
 "A light one !
 "Maybe it's milt !"
 Now she will sing,
 this is what she will say
 "The Honorable Milt !
 "I supposed him for myself." (Hymes 1985 : 323)

⁸ Le titre de ce texte a été retraduit par Jarold Ramsey. Le titre originel est *She Deceived Herself with Milt* (CCT2 : 348-350).

Kilipašda reprend, en effet, les formules du mythe *The Honorable Milt* en disant "A light one! / Maybe it's milt!" En se référant aux symboles mythologiques, cette femme clackamas donne un nom au blanc et identifie sa relation sociale comme étant de subordination aux indiens plutôt que l'inverse. Nous écoutons Hymes :

Correct naming is a power; transformation is a greater power. The first echoic mention demeans the white; the second entertains the possibility- that the white is but a fragment of Indian imagination, existing on Indian sufferance. Perhaps the first mention could be taken to allude to an initial welcoming admiration for the strange light-skinned beings. The second seems to allude to the possibility that the strange beings can be cause to disappear. This is not a Ghost Dance, to be sure, enrolling many across a wide area in ritual to cause the whites to disappear and the buffalo to return, but it implies a similar attitude: whites to disappear, salmon to again be exclusively under Indian control. (Hymes 1985 : 328)

Il se trouve en fait de nombreux exemples de l'indignation et la colère chez les Chinooks devant la perte de leur culture, exprimés, d'une manière plutôt existentielle, par l'humour. Dans un texte ethnographique intitulé *Inventions and new customs as sources of amusement*, la grand-mère de Howard parle du télégraphe et du chemin de fer avec un autre Clackamas. Elle trouve ces technologies bizarres et elle rit lorsqu'elle exclame : "The myth people are making everything different!"

Jacobs nous offre quelques exemples de plus ainsi qu'une analyse de l'humour Chinook devant ces changements :

This text, from notebook 9, suggests that Grand Ronde Reservation Indians reacted overtly to many of the changes in their way of life with amusement rather than gratitude, grief, or even some bitterness. For example, they laughed hilariously when they commented upon their new habit of sitting on chairs around a table for meals. Mrs. Howard went on to describe how the federal employees at the Reservation, during the 1850's and later, perhaps each Saturday gave Indians sugar, shoes, dresses, and the like. Recipients would go outside, try on the shoes, stumble and fall down, while other Indians roared with amusement. Some managed to walk in the new footwear, but they waddled like ducks, said some of the native observers. Others at once put on the new white garments which the government issued to them. Older Indians stood by and laughed and laughed at the absurd new things. The question arises as to how much of hostility and ambivalence was present in such laughter. Doubtless much of the discomfiture and humiliation felt by the Indians was covered up by means of slapstick, clowning, and joking. (CCT1 : 662)

Le rire, considéré comme comportement culturel, a évidemment existé chez les Chinooks bien avant que la comédie occidentale soit importée par les Blancs. Il existe de nombreux exemples d'ironie et de moquerie entre les personnages dans les récits mythologiques de Howard. Deux catégories de rires stylisés dans les textes de Howard

montrent que ce phénomène est bien ancré dans la culture clackamas. Le premier se trouve dans *Kú'ašaydi and his older brother* (CCT2 :350-366) et représente une sorte de rire moqueur : "*I':a'u* transcribes a special kind of jeering laughter. Clackamas used it apart from this myth but possibly as a quotation from it, in order to mock a person who had been pushed down and to express amusement that he had fallen." (CCT2 : 633) Le deuxième exemple d'un rire stylisé caractérise les filles cannibales du ciel. Jacobs nous en dit : "It occurred at the end of their spasms of laughter and adolescent girlish giggling." (CCT2 : 638)

L'humour joue un rôle important aussi dans l'interprétation que les Clackamas firent des coutumes et de la religion des Blancs. Une anecdote concernant les tabous catholiques a permis cette réflexion notée par Jacobs : "Mrs Howard commented on how the oldtime Indians roared with amusement at the things they heard priests say." (CCT2 : 662) Le texte en question, *Laughing at missionaries*, est analysé en vers par Hymes (1985a).

Cependant, nous verrons que les malheurs, les changements culturels imposés et les destructions causées par les Blancs sont considérés comme tragiques dans un certain nombre de textes de Howard. Dans *Wásusgani and Watcheeno*, nous trouvons des témoignages des Indiens qui pleuraient la perte de leur culture lors du déplacement. Empruntant la voix de sa belle-mère, Howard nous dit :

In the same way also sugar, grease (lard), potatoes, wheat flour and all sorts of things they came and gave us. Some of the old people would not eat it. They just cried, and the days following they were still crying. That is what they (some of the Indians) did. (Jacobs 1959a : 551)

Nous comprenons donc que la cassure culturelle et matérielle ne fut pas toujours perçue avec humour. Les rires et les larmes sont des manifestations, dans tous ces cas, d'un manque total d'indifférence et permettent d'une interprétation culturelle et historique significative.

Les langues et les littératures chinooks

Every language is itself a collective art of expression. There is concealed in it a particular set of esthetic factors--phonetic, rythmic, symbolic, morphological--which it does not completely share with any other language.

Edward Sapir, Language

Présentation rapide.

Cet exposé des langues et des littératures chinooks a pour objectif d'aider le lecteur à mieux identifier et apprécier les critères esthétiques clackamas des textes de Victoria Howard. Il s'agit d'une synthèse des recherches et des analyses fournies par les ethnolinguistes ayant contribué à enrichir nos connaissances sur ce sujet.

Recherches sur la grammaire chinook.

Franz Boas prit conscience de la disparition progressive des dialectes du bas chinook en 1890 lorsqu'il travailla sur les langues salishs dans les états de Washington et de l'Oregon. Il eut la chance d'y rencontrer Charles Cultee, le dernier individu pouvant s'exprimer couramment dans un dialecte du bas chinook. Ce dernier lui fournit la matière des textes qui constituent les importantes collections publiées dans *Chinook Texts* et *Kathlamet Texts* (Boas 1894, 1901). Cultee fit la preuve qu'il était non seulement un grand artiste verbal chinook, mais possédait aussi des compétences linguistiques exceptionnelles qui lui permirent d'expliquer la structure grammaticale du chinook, en offrant des exemples et en éclaircissant certaines difficultés. Apparentés aux Kathlamets, Clatsops, Quilapaxs et Tinnehs, il parlait le bas chinook, le kathlamet, le salish et le jargon chinook, un plurilinguisme qui explique sûrement sa sensibilité aux nuances du langage.

La rencontre entre Boas et Cultee fut le début d'une vaste étude des langues chinooks qui aura aussi, comme nous l'avons vu, des influences profondes sur les développements de l'ethnolinguistique, de la sociolinguistique et de l'ethnopoétique. Ces développements se manifestent parfois comme une nécessité dans l'effort de comprendre le matériel recueilli, parfois en parallèle avec l'interprétation de traits et de

modèles divers trouvés dans le contenu des textes ethnographiques. Cela implique que la recherche entreprise autour des langues chinooks représente une démarche purement structurale conforme à l'esprit de Saussure. Cette recherche se distingue de la linguistique structurale classique par sa démarche méthodologique qui ouvre le chemin à des questions théoriques relatives la place de la langue et de la littérature dans la culture, et inversement. Cette deuxième démarche a été examinée dans l'étude méthodologique proposée par cette thèse. Il est aussi important de noter que la recherche sur d'autres langues amérindiennes de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord conduites par ces mêmes chercheurs (ainsi que la recherche sur d'autres cultures indigènes) ont également contribué à ces démarches ethnolinguistiques, sociolinguistique et ethnopoétique. C'est pour rester fidèle à notre conteuse, Victoria Howard, mais aussi par la nécessité de bien cadrer mon travail, que j'examinerai uniquement la recherche faite des langues chinooks.

En 1905, Edward Sapir fut contracté par le Bureau d'Ethnologie américaine pour étudier les langues et la mythologie des Chinooks. Ceci fut la première expérience de terrain s'intéressant particulièrement aux Haut Chinooks. Sapir travailla avec le peuple wishram qui habitait à cette époque sur la réserve des Yakimas de l'état de Washington, mais était originaire de la côte nord de la rivière Columbia. Son principal informateur fut Louis Simpson qui lui fournit les récits édités dans *Wishram Texts* (Sapir 1909).

En 1933, Walter Dyk soutint sa thèse sur la grammaire wishram à l'Université de Yale. Son informateur et collègue, Philip Kahclamet l'assista dans la rédaction de cette grammaire et collecta les éléments et les formes lexicales de la langue wishram. Hymes, David French et Michael Silverstein poursuivent le travail de leurs illustres prédécesseurs.

Les textes de Cultee servront de base à la grammaire et au dictionnaire chinook que Dell Hymes présenta comme sujet de thèse de doctorat en 1955 à l'Université de l'Indiana. En 1956, Hymes commença son travail avec Hiram Smith. D'origine wasco, Smith habitait sur la réserve de Warm Springs en Oregon. Hymes approfondit ses connaissances de toutes les langues chinooks et participa au développement d'un programme d'études sur le jargon chinook à Grand Ronde.

Les langues chinooks et leurs variétés.

Dans sa classification des langues amérindiennes, Sapir désigna les langues chinooks comme faisant partie de la famille pénutienne (Sapir 1929). Cependant, un certain nombre d'éléments grammaticaux et lexicaux présentés par Hymes (1957, 1964) et Silverstein (1965, 1974) démontrèrent l'indépendance linguistique de ces langues.

Les communautés chinooks se divisent en deux groupes linguistiques. Une distinction est faite entre le bas chinook et le haut chinook. Jacobs mit en évidence que les développements distincts de ces deux formes, linguistiques réciproquement, non-intelligibles devaient résulter d'une période de séparation suffisamment longue de ces deux groupes.

Le clackamas, comme nous l'avons vu, est un des dialectes du haut chinook, il est très semblable au wishram et au wasco. Les données ethnographiques constatent clairement cette similitude, et les informateurs wishram de Silverstein attestèrent que les textes de Victoria Howard, transcrits par Jacobs, leur étaient facilement compréhensibles (Silverstein 1974). Les informateurs wishram et wasco ont identifié leur langue sous le nom de kiksht. (Hymes 1975). La belle-mère de Victoria Howard employa également ce terme. Nous considérerons la langue clackamas comme synonyme au kiksht.¹

Jacobs spécule sur un contact entre les Chinooks et les Salishs qui serait antérieur à l'arrivée des Blancs :

... there remains the plausible alternative that an ancient Oregon-Washington Salish area was cut into by an advancing wedge of Chinook speech, moving westwards. The variance of Oregon from Washington Salish argues long separation. [...] While the hypothesis of a downriver Chinook speech drift, severing Oregon from Washington Salish, is consistent with our theory, it must be added that it could have occurred only very slowly and that it may have taken place at a time rather remote. The linguistic apartness of Tillamook from Washington Salish indicates a long period during which Chinook share grammatical sex gender; this suggests that Chinook may have been long contiguous to an extended frontier of Coast Salish. Some time period is also needed to account for the mutual unintelligibility of Lower and Upper Chinook. (Jacobs 1937 : 64-65)

En bref, ces données, extraites d'analyses trop complexes pour être considérées ici, indiquent que les Chinooks occupèrent la Columbia River bien longtemps avant l'arrivée des Blancs, et que les développements des langues chinook et salish peuvent être marqués par des éléments communs.

Il existe aussi une *lingua franca* : le jargon chinook, qui était utilisé par les Chinooks, les Sahaptins, et les Nootkas avant l'arrivée des Européens. Le jargon chinook est aussi composé d'éléments lexicaux anglais et français. Alors que l'on aurait tendance à croire que le jargon chinook tirerait ses origines des besoins d'une activité commerciale stimulée par l'arrivée des Blancs, certains éléments démontrent

¹ Les différences entre la langue wishram-wasco et la langue clackamas n'a fait partie de ma recherche que dans le mesur de la nécessité. Pour les différences identifiées par les ethnoлингuistes, voir Sapir 1907, Jacobs 1937 et Silverstein 1974.

que les contacts précolombiens entre les peuples indigènes de la région sont à l'origine de cette *lingua franca* (Hymes 1971).

Description grammaticale et stylistique du haut chinook.

La petite description ci-dessous de la langue kiksht est complétée par une grammaire plus explicite en annexe de cette thèse. L'objectif, ici, est de prendre connaissance de quelques notions, opérations et dispositifs linguistiques couramment employés dans les textes de Victoria Howard et examinés par les analyses proposées dans cette thèse.

Le kiksht, comme toutes les langues chinooks, est une langue agglutinante. En plus des particules qui représentent des unités sémantiques isolées, il existe deux formes syntagmatiques : le complexe verbal et le substantif. Un système de préfixes et de suffixes fournit des marqueurs de temps, d'aspect, d'accord entre sujet et verbe, de directif, de nombre, de genre, de personne et de relation. Un substantif s'appose toujours par un élément pronominal dans le complexe verbal alors que ce dernier syntagme peut exister indépendamment d'un syntagme nominal du fait qu'il porte toujours un élément pronominal du sujet. Cette caractéristique semble donner une priorité au prédicat dans la locution chinook. La construction courante des substantifs, sur la base d'une racine verbale, suggère aussi l'importance que joue l'événement dans la représentation de la réalité dans les langues chinooks.

Une différence entre le kiksht et les langues bas chinooks réside en une cinquième forme temporelle en kiksht venant s'ajouter au système des quatre formes existant en shoalwater, clatsop et kathlamet. Il s'agit de la forme *ga-*. Le système des formes temporelles est aussi compliqué par les éléments directifs qui modifient la relation temporelle de l'événement par rapport à l'espace.

Dans un article d'une grande importance théorique, "Two Types of Linguistic Relativity", Hymes expose le système basé sur l'aspect perfectif en kiksht (Hymes in Bright 1966). Cet article regroupe cette caractéristique grammaticale avec des caractéristiques communicatives pour souligner "the seriousness of discursive use of language" en kiksht. En s'appuyant sur ces données et une recherche philologique compréhensive de toutes les langues chinooks, Silverstein démontre le développement historique des formes temporelles sur la base d'une catégorie d'aspect, et propose le bas chinook comme représentant du système le plus archaïque des formes verbales. (Silverstein 1974)

Une des caractéristiques des langues chinooks que j'ai pu apprécier le plus dans l'expression de Victoria Howard, est l'emploi courant des onomatopées. Cette admiration semble être partagée par tous les chercheurs en langues chinooks. Boas, notamment, exprime son appréciation du fonctionnement des onomatopées dans cette analyse :

It seems likely that, in a language in which onomatopoeic terms are numerous, the frequent use of association between sound and concept will, in its turn, increase the readiness with which other similar associations are established, so that, to the mind of the Chinook Indian, words may be sound-pictures which to our unaccustomed ear have no such value. I have found that, as my studies of this language progressed, the feeling for the sound-value of words like *wáx* TO POUR? *k:lé* NOTHING, *k!ómm* SILENCE, *Ló* CALM, *pá'ε pá'ε* TO DIVIDE, increased steadily. For this reason I believe that many words of the miscellaneous class conveyed sound-associations to the mind of the Chinook Indian. (Boas 1911 : 628-29)

Une explication potentielle de l'importance de l'onomatopée serait la présence à proximité de locuteurs d'autres langues.

Les Chinooks reconnaissaient, en plus des différentes langues parlées par les différentes communautés, trois langues distinctes au sein d'une même communauté (Hymes 1966). La première de ces langues consiste dans une parole des esprits tutélaires. Celle-ci constitue les chants des esprits qu'apprennent les candidats à une quête spirituelle en relation avec ces pouvoirs surnaturels et une forme d'expression inaccessible aux êtres humains. Même sans source indigène, il me semble néanmoins possible d'imaginer une relation entre cette parole et (celle qui apparaît dans les mythes comme appartenant aux personnages qui y figurent) la parole des personnages mythiques. Howard précise en effet plusieurs formes morphologiques employées par les personnages du monde mythologique, distinctes des façons de parler chez les êtres humains (CCT1 : 270, 278, 279, 280, 282, 290 ; 1959a : 630, 631, 633, 634, 639, 659).

Recherches sur la littérature chinook.

Jacobs, premier ethnolinguiste à se consacrer aux questions de style et de forme littéraire, ouvrit le chemin d'une véritable connaissance de la littérature chinook. Dans un sens, il fit un pas essentiel vers l'interdisciplinarité que développera l'ethnopoétique. Ce pas consiste à rechercher le sens d'une histoire au-delà du syntagme et de la morphologie. Il entre carrément dans le domaine littéraire avec une approche d'une part sémiotique, d'autre part stylistique. Sans être un spécialiste, Jacobs introduit l'aspect

littéraire comme tel dans sa méthodologie ethnolinguistique, ce fut le début de l'ethnopoétique.

But the primary interest has been to show that analysis of an oral literature, as of any portion of a society, should be undertaken with a multi-faceted approach. This study has been premised on the assumption that factors of causation or process or plural. They are historical, cultural, psychological, linguistic, and aesthetic. (Jacobs 1959 : 3)

En plus de son travail de terrain et d'interprétation ethnolinguistique, Jacobs saura fournir des synthèses des données et des théories ethnolinguistiques de la région où il travaillait, lieu où l'école boasienne eut tant d'influence. Il nous a laissé en effet plusieurs articles faisant les bilans du travail des boasiens et d'autres proposant des hypothèses à partir des connaissances approfondies des langues et des littératures de la région.

Nous commencerons cet examen des caractéristiques de la littérature chinook par une vue globale et matérielle. Dans le passage suivant, Jacobs considère le contraste existant entre les connaissances et les documents accumulés par les ethnolinguistes, et la réalité des langues et littératures du nord-ouest de l'Amérique :

In order to contrast what was achieved with what might have been done, I estimate that approximately twenty-five Indian language groups of Oregon each possessed, before the entry of Caucasians, an oral literature of a few hundred myths and tales. A minimum estimate of five thousand myth and tale compositions, with a possible and plausible larger total from twenty thousand to an even bigger sum, must be indicated for the State of Oregon. A similar hypothetical depiction applies to the State of Washington, which also had more than twenty language groups. (Jacobs 1967 : 17-18)

Jacobs entreprit aussi un travail sur la forme et sur le sens de la littérature chinook. Dans son examen des traits stylistiques de la littérature indigène du nord-ouest de l'Amérique, Jacobs discute de la concision de ces langues et de ces poésies : "All the evidence points to an extreme of laconicism in depiction of action, movement, travel, feelings, relationships, and personalities with great speed in plot action" (Jacobs 1972 : 16). Il faut remarquer dans les récits chinooks l'absence de description psychologique et le manque de description de l'état émotionnel des personnages. Ces aspects nous sont communiqués par d'autres moyens. L'histoire est surtout composée des événements dont la description est brève, et elle enchaîne sur les prochaines étapes sans émettre d'explication entre deux étapes. Jacobs explique bien l'effet produit par cette manière de percevoir et de raconter une histoire:

Their brevity is neither bleakness nor simplicity, nor is it symbolism. The phrases deftly trigger the varied reactivity and imaginative creativity of the audience, and these audience responses, which folkloristic science must ascertain, are central to

style, stability, and change in the art form [...] Artistry, then, is in selection of apt words and neat phrases, those which say least and project most; artistry effects a minimum of structure and detail in order to allow the audience the maximum of imaginative creativity (Jacobs 1959b : 21).

Le caractère concis de la littérature chinook peut s'expliquer aussi par le phénomène d'action implicite tel que nous le trouvons dans ce cas expliqué par Howard à Jacobs : "Here Mrs. Howard remarked that the recitalist never said specifically that the woman turned into a grizzly. Everybody assumed that. " (CCT1 : 282)

Nous analyserons ci-dessous la contribution analytique de la littérature clackamas que nous propose Jacobs par un examen plus approfondi.

Genres littéraires.

Les Chinooks identifiaient trois genres littéraires principaux. Cet exposé ne prétend pas chercher au-delà des trois catégories précisées par de nombreux informateurs, mais plutôt identifier les caractéristiques de ces groupes littéraires distincts. Ceci dit, après une lecture approfondie du corpus Howard / Jacobs, la recherche d'autres catégories littéraires me semblerait utile, tout en évitant, bien sûr, de confondre les critères des divisions occidentales avec celles des éléments, des thèmes et des styles strictement textuels et culturellement significatifs.

Ik'ani (Le mythe). Le *ik'ani* désigne une forme de mythologie qui décrit un monde pré-culturel, c'est à dire précédant l'arrivée des êtres humains. Le monde mythologique chinook représente un monde inachevé, d'un point de vue humain ; il est occupé par des êtres maladroits ou immatures selon les critères de la société chinook. Ces êtres prennent la forme d'animaux qui possèdent des caractéristiques humaines bien précises. Nous parlons donc d'anthropomorphes. De nombreuses remarques de Howard lors de ses narrations, souvent incluses par Jacobs dans ses notes, précisent le caractère maladroit et stupide des personnages. Leurs habitudes et leur ignorance faisaient rire les Clackamas, ainsi que l'indique cet extrait concernant la réaction de la belle-mère de Howard lorsqu'une jeune fille se retrouve enceinte après avoir avalé de la semence: "Mrs. Howard's mother-in-law would close her eyes and laugh uproariously at the thought. The point is that it was oral impregnation." (CCT1 : 288) Howard, elle-même, qualifie les personnages mythiques de "ineffably foolish" and "awfully stupid".

Bien que nos connaissances du symbolisme littéraire et de la psychologie chinook soient trop limitées actuellement pour préciser la nature exacte de tous ces personnages dans la vie psychologique et sociale des Chinooks, certains d'entre eux commencent à être connus parmi les spécialistes des littératures de cette région. Nous nous pencherons sur quelques-unes de ces personnalités après une description de la nature du monde mythologique chinook. Ensuite nous examinerons la forme et l'importance pragmatique des narrations mythologiques.

Le monde mythologique, tel qu'il est présenté dans les récits chinooks, est un monde d'activité fantastique, mais aussi de réflexion. Présentant un monde inachevé, le récit mythologique raconte les aventures d'un peuple pré-culturel qui lutte contre les forces dangereuses de la nature et du désordre social. Un des événements le plus remarquable en est la mise en ordre qui a pour objectif d'établir une organisation du monde matériel et social qui puisse accommoder au mieux les gens viendront le peupler. Avec l'arrivée des gens, le peuple mythique, connu sous le nom de *Itk'aniryukš*, se transforme en animaux semblables à ceux qui peuplent l'environnement des Chinooks. Les mythes décrivent cette transformation ainsi que le nouvel habitat de chaque animal.

Nous rencontrerons un certain nombre de personnages mythologiques au cours de ces analyses, nous ne leur accorderons donc ici que peu d'attention. Je voudrais pourtant préciser deux aspects importants concernant ces anthropomorphes qui ont une importance dans la vie moderne et post-colombienne des Chinooks. Il est intéressant de noter que les personnages de l'Age mythologique ont joué le rôle d'esprits tutélaires pendant l'Age moderne.

Quand nous parlons de récit mythologique chinook, il importe souvent d'accorder une importance primordiale à la narration à cause de son caractère oral et de ses buts éducatifs dans la transmission des valeurs, des codes sociaux et des connaissances. La narration des mythes chinooks se déroulait formellement en hiver, saison où l'homme avait sans doute le plus de difficulté à garder le moral et peut-être même à survivre. Les narrations comprenaient le cycle complet des mythes, phénomène que nous ne connaissons jamais dans son intégralité. Howard remarque que sa connaissance de ce cycle est limitée par rapport à celle des anciens conteurs. Par moment, notre conteuse employait des termes propres au genre mythologique qu'elle ne pouvait ni définir, ni expliquer. Jacobs nous dit : "Mrs. Howard said that these words of the chief were unintelligible in import to her, but she dictated them because they were the very words used here by good recitalists of myths." (CCT1 : 278) Il lui est arrivé aussi d'oublier le mot *clackamas* et de le remplacer par son équivalent anglais.

La mythologie clackamas est examinée dans plusieurs des chapitres qui suivront, notamment dans "Mythe et Quotidien" et dans l'analyse de *Black Bear and Grizzly Woman and their sons*. Pour terminer cette présentation brève de la mythologie chinook, je voudrais simplement insister sur le fait que le cycle des mythes fut raconté année après année, que cet événement était pérennisé par le plaisir que tout le monde prenait à écouter.

Aga q'wap idə'lxam ("The people are near"), *Histoires de transition*. Il existe un genre d'histoires qui présente le monde au moment de sa transition entre l'Age mythologique et l'Age moderne et que Howard caractérise par la formule *Aga q'wap idə'lxam* (CCT2 : 642-643). Ces histoires de transition sont dites dans une langue moins archaïque que celle utilisée dans les mythes, et elles ont souvent pour acteurs principaux, des êtres plus proches des êtres humains. Les mythes qui ont pour objet la description de la mise en ordre du monde font partie de ce genre. Il semble fort probable, bien qu'il soit impossible de le vérifier, que l'origine de ces histoires soit plus récente que celle des autres mythes. Possédant des traits semblables à ceux de leur culture future, les histoires de transition ont une caractéristique proleptique qui détermine la relation entre l'acte de la narration et le récit. Autrement dit, l'importance des actes narrés se trouve dans les traits culturels conformes à l'instance narrative.

Il est aussi intéressant de remarquer qu'une "valeur d'utilité humaine" s'exprime pour les personnages mythiques. C'est-à-dire que les acteurs, les plantes et les animaux, dans les mythes et dans les histoires de transition se valorisaient par rapport à l'utilité qu'ils auraient pour les gens qui investiraient leur monde.

Nug(w)agimx ("They used to say") *Histoire de l'Age moderne*. Howard a employé le complexe verbal, *Nug(w)agimx* ("They used to say"), pour nommer ce genre. Cette association me semble bien significative lorsqu'elle précise qu'à la source de ces histoires (marqueur pronominal *-u-*) nous trouvons une collectivité d'individus. Si nous considérons que les premières personnes qui arrivèrent dans le monde sont celles auxquelles l'énonciateur se réfère lorsqu'il dit *Aga q'wap idə'lxam* ("Les gens arrivent"), ceux qui "disaient" semblent dater d'une époque postérieure à cette transition.

Pour en finir avec cet exposé des genres littéraires chinooks, je voudrais faire remarquer l'emploi du substantif, *Itk'aniryukš*, peuple mythique, qui désigne aussi "les Blancs" par les Indiens de la réserve Grand Ronde. Peut-on en déduire que ces Indiens considéraient les Blancs comme un peuple immature et inachevé? Il n'existe pas, à ma connaissance, une explication à cette référence couramment trouvée dans les textes

ethnographiques de Howard mais il me semble aller de soi que ce terme devait être employé ironiquement. De ce point de vue, il est tout à fait remarquable que les Indiens de Grand Ronde associaient collectivement, d'une manière spontanée et catégorique, leurs envahisseurs aux anthropomorphes des récits mythologiques. Des récits ont-ils existé dans lesquels se profilait cette deuxième vague d'individus mythiques et que les Indiens, peut-être par simple politesse, n'auraient pas racontés aux ethnographes?

Formules et structures.

Le travail capital d'Albert Lord et de Milman Parry démontre l'existence de formules dans la poésie orale et de leurs rôles dans le développement de la forme d'un texte oral.² La formule a clairement une fonction phonologique qui permet une narration rythmée et fluide. Depuis ce travail précurseur de Parry et Lord, d'autres chercheurs montrèrent que ces formules pouvaient être analysées tant pour leurs valeurs sémantiques que pour leurs valeurs orales (Foley 1995 ; Stévanovitch 1998). Autant par leur fonction rhétorique que par leur fonction structurante, les formules jouent un rôle fondamental dans le montage narratif et dans l'interprétation culturelle des membres de la communauté. Par rapport à la poésie chinook, une formule se définit comme une forme mesurée (plutôt que métrique ou prosodique), en général grammaticalement signifiante, et elle se trouve associée à une idée comme par exemple une relation entre des actes ou des personnages.

De nombreux syntagmes et particules ont été identifiés comme servant à structurer un récit et créer un contexte essentiel au développement de l'intrigue. Cet exposé regroupe un certain nombre d'éléments grammaticaux, de particules, de syntagmes et de modèles d'actions qui possèdent une fonction formulaire. Cette liste n'est pas exhaustive, nous en trouvons d'autres exemples à la lecture et une étude plus approfondie de la langue chinook-clackamas en découvrirait d'autres.

Eléments grammaticaux. Il existe au moins deux éléments grammaticaux que l'on peut identifier comme ayant une fonction formulaire dans la mythologie. La forme verbale *ga-* indique le passé éloigné et elle est employée la plus couramment dans les mythes. Cette forme sert souvent à marquer une nouvelle séquence d'événements dans les récits mythologiques. (Hymes 1958) Le deuxième élément grammatical identifié pour son

² Parry et Lord ont développé leur théorie de la formule-orale dans leurs travaux sur la structure poétique de Homer et sur le récit slavique respectivement. Reconnaisant les difficultés d'une performance orale, la formule fut identifiée comme une solution de continuité et de fluidité nécessaires à une récitation acceptable au public. (Voir Parry et Lord 1954 ; Lord 1960 ; Parry 1966)

sens formel est le suffixe *-X*. Silverstein nous dit de cet élément temporel : "it expresses gnomic statements and habitual or cyclical occurrences of myths" (Silverstein 1974 : 556). L'emploi de ce suffixe, de toute évidence, donnait une qualité rituelle à l'acte décrit.

Particules. Les particules sont les marqueurs les plus identifiables dans la recherche de la forme poétique d'un texte oral. Ils servent le plus souvent à marquer une nouvelle séquence mais peuvent servir aussi à accentuer une information narrative. Il y a généralement deux sortes de particules en littératures chinooks : le syntagme adverbial temporel et le syntagme adverbial spatial.

La particule la plus courante dans les textes clackamas est *aġa*, souvent employée comme une conjonction narrative possédant un faible sens temporel. *Aġa* peut se traduire par "alors", "maintenant" ou "puis" (en anglais par "now", "then" ou "so"). Si Jacobs a utilisé des mots différents dans un seul texte pour traduire *aġa*, Hymes a préféré traduire l'effet rythmique de la répétition en employant systématiquement le même mot, "now". J'ai adopté ce point de vue dans les ré-interprétations des textes analysés par la suite.

La particule, *Kwála aġa*, qui contient le même élément lexical, *aġa* renforce le sens temporel de l'expression avec *kwála* qui se traduit par "bientôt alors" (en anglais, "soon now").

Deux particules spatiales couramment employées comme marqueur sont *kwábá* et *qáXba*. *Kwábá* se traduit par "là", ayant une valeur circonstancielle de lieu. Il s'emploie souvent au début d'une ligne, créant un effet emphatique en rapprochant le point de vue de l'événement. *QáXba* sert de pronom interrogatif ou relatif. Il s'agit d'une particule qui stimule les attentes lorsqu'elle sert d'interrogation sur un lieu ou quand elle précède l'identification d'un lieu. Dans ce deuxième cas *qáXba* se traduit bien par "là où" qui fait attendre l'identification du lieu. (Exemple pour illustration : J'ai vu passer des chevaux sauvages. Où? Là où la rivière se sépare.) Nous rencontrerons d'autres marqueurs spatiaux dans le courant de nos analyses.

La dernière particule que nous examinerons est une particule souvent utilisée à la fin d'une séquence et qui a effectivement valeur d'accomplissement. *Sáq'w* se traduit, selon le contexte, comme "ça y est" ou "c'est terminé" quand elle se trouve en fonction isolée d'un prédicat. Il peut servir aussi de fonction adverbiale pour indiquer que quelque chose a été entièrement fait.

Lignes et prédicats. Nous nous rappelons que la ligne est un des critères fondamentaux de l'analyse de la versification et donc de l'identification de la forme d'un texte et que,

dans le récit poétique, elle s'identifie très souvent par un prédicat marquant une unité d'action.

Le syntagme *GaXilayt* ("Ils habitèrent là") se trouve souvent au début d'un récit mythologique et semble servir la même fonction choative que la formule, "Il était une fois". Le matrice sémantique de ce syntagme souligne l'aspect social et environnemental du récit. Nous pouvons imaginer que cette introduction servait à créer une atmosphère permettant de mieux comprendre le contexte social et matériel de l'histoire.

Le substantif non-préfixé et doublé, *k'ani k'ani* ("mythe mythe") est couramment utilisé à la fin d'un récit mythologique. Son emploi représente une clôture formelle de la narration.

Nous avons déjà rencontré le syntagme *Nug(w)agimx* ("Ils disaient") qui est employé par Howard pour identifier le genre des histoires de transition entre l'Age mythologique et l'Age moderne. Ce complexe verbal sert aussi de formule au début des histoires transitionnelles. Son sens souligne la présence de la voix des anciens lorsque l'action de dire est observée dans son déroulement (l'emploi du suffixe -x indiquant la forme inaccomplie).

La dernière formule que nous trouvons couramment dans les histoires de transition consiste en une ligne *Aga q'wap idə'lxam*. Cette ligne se trouve souvent en fin du récit ou en relation avec une ordonnance.

Organisation numérique. Le chiffre organisateur cinq fut remarqué très tôt comme l'une des caractéristiques des langues du nord-ouest de l'Amérique. Il ne s'agit pas ici d'une formule, mais d'un encadrement ou d'une gestion des informations narratives permettant à l'auditeur / lecteur de mieux suivre la logique du récit. Jacobs expose l'importance de ce phénomène dans les textes de Victoria Howard :

When a Euroamerican reads a translation of northwest states folklore, perhaps no feature of its style is as apparent to him as the stylized repetitions--whether four or five--of acts and actors. I shall describe this important recurrent phenomenon of pattern number in the Clackamas collection, and then I shall suggest why it was maintained by generations of discussants and raconteurs. The principal stylized repetition in Clackamas folklore is five and, accordingly, I shall adopt the term "five-pattern" to refer to it.

All five-patterns in Clackamas literature were apparently deliberate framings. Community and narrators applied them wherever a concept of plural persons, beings, or events was consistent with plot, sometimes using a sequence of five to create progressive intensification or saturation toward a climax. The entire frame of four (1, 24, 27, 36) of the forty-nine Clackamas myths was a five-pattern. These were stories of medium length. Twenty-eight (3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 22, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 38, 40, 43, 45, 46, 48, 49) of the remaining forty-five Clackamas myths contained five-patterns of similar or different kinds.

Seventeen stories lacked any five-pattern. Some stories included only one; others contained two or more. (Jacobs 1959 : 224)

Dans les analyses proposées par la présente thèse, le chiffre trois apparaît aussi comme ayant un rôle structurant et rhétorique. Jouant un rôle bien plus subtil, l'importance de ce chiffre dans l'organisation narrative semble avoir échappé à Jacobs lorsqu'il relate : "A three-pattern occurred only once in the entire collection, in the myth of Wren and his lecherous grandmother, who was doctored by only three shamans, the third of whom resuscitated her (Jacobs 1959 : 224)." C'est à travers les explications linguistiques / poétiques de Hymes que l'importance du chiffre trois s'est révélée (Hymes 1981, 1989, 1992). Il démontre l'utilisation qui est faite du chiffre trois dans la présentation des motifs, des personnages et de l'organisation actantielle qui contribuent, d'une manière plus subtile, et de ce fait plus complexe, à la forme poétique. En outre, les explications de textes des récits de Howard, de Cultee et de Smith fournies par Hymes nous aident à comprendre la façon par laquelle l'organisation numérique combine les modèles de trois et de cinq pour développer la richesse et la complexité de l'œuvre.

Modèles d'action. Nous avons déjà examiné la fonction du modèle <départ - déroulement - résultat> dans la présentation de l'analyse versifiée. Dans ce cadre, l'organisation de la littérature chinook en unités de trois et de cinq fut également discutée. Avant d'étudier le fonctionnement de ces modèles directement dans les textes de Victoria Howard, il sera utile de démontrer de plus près les structures isolées couramment identifiées dans la littérature chinook, puis dans celle de Howard.

Il devient de plus en plus clair que le laconisme que nous avons remarqué dans la littérature chinook est rendu possible par le fait que tant d'informations sont présupposées chez l'auditeur traditionnel, mais aussi que les formules d'action et de description font partie des attentes et de leurs satisfactions. C'est une des contributions les plus importantes que nous devons à Dell Hymes (Hymes 1981 ; Hymes 1998).

L'exemple le plus courant de la concision d'action est le déplacement d'un ou des personnage(s) résumé par trois courts syntagmes traduit ainsi en anglais: he went / he went on / he arrived (*Gasdúya / gasdu:':ya / gasdúyam*). La deuxième ligne de ce modèle indique que le déplacement n'est pas elliptique, que le déroulement de l'événement est pris en considération, qu'il existe en effet une transition actantielle entre le départ et l'arrivée. La brièveté n'est pourtant pas négligeable et incite au commentaire. Il s'agit d'une prise en vue de l'action, sans détails descriptifs, sûrement parce qu'il ne se passe rien d'autre que le déplacement, et parce que l'environnement ne figure pas dans le sens narratif. Pourquoi donc inclure une description du déplacement dans son déroulement ? L'effet narratif est un effet de transition entre scènes et entre événements mettant en relief le sujet et permettant d'anticiper les actes qui suivent.

Nous retrouvons le dispositif décrit par Burke de la stimulation des attentes. En bref, "He went / he went on / he arrived" est une formule de transition et de mise en relief du personnage attaché à l'événement, et elle a pour fonction pragmatique d'inciter l'auditeur / lecteur à anticiper la suite des événements.

Dans *Black Bear and Grizzly Woman and their sons*, nous reconnaissons cette formule malgré ses modifications :

Aga gasdúya,
gasdə'xk'Wa,
gašdúyam.

Now they went,
they went back home,
they arrived there.

Bien évidemment, la mention de la destination dans le déroulement incite l'auditeur / lecteur à anticiper l'arrivée à cet endroit lorsqu'il suggère une telle anticipation par les personnages. Ce n'est pas la forme grammaticale, mais la forme rhétorique qui permet un point de vue sur l'événement comme se déroulant, soulignant la participation des personnages.

Il nous faut remarquer que cette anticipation est satisfaite non seulement en relation de l'attente des actions (une aventure en elle-même), mais sert à projeter la relation des informations narratives, à bien d'autres niveaux de textes, dans la forme des séquences de trois. Car, comme nous l'avons déjà vu, l'organisation narrative en unités de trois et cinq se fait à tous les niveaux, des plus petits syntagmes tels ceux que nous venons d'examiner, aux plus grands constitués par les parties principales du récit. Il faut aussi remarquer que cette projection se situe strictement sur le plan formel, mais peut avoir des parallèles sur le plan sémantique et actantiel. L'auditeur / lecteur s'habitue à recevoir des informations selon certains modèles et les parallèles de ces modèles sont effectivement identifiables.

Segmentations narratives communes. Les récits chinooks sont souvent encadrés par un prologue et un épilogue. Jacobs nous fait remarquer que les prologues des mythes racontés par Victoria Howard sont peu variés alors que les épilogues acceptent des variations importantes (Jacobs 1960). Ceci suggère deux choses. D'abord, au début du récit mythologique, le conteur identifie l'histoire en tant que manifestation culturelle. En revanche, le développement du récit varie de conteur en conteur, ce qui oblige une autre "conclusion" présentée par l'épilogue. L'épilogue variant fournit donc des traces de la voix personnelle dans l'interprétation de l'histoire. Il me semble suggérer aussi que le développement de l'histoire, et donc sa "conclusion", consiste en des éléments spontanés aussi bien qu'en éléments prémédités. Il indique que l'esprit du conteur est activement engagé dans le processus créatif et ne reproduit pas une histoire préfabriquée. Nous avons déjà examiné ce phénomène dans les expériences de terrain

de Tedlock, expériences qu'il analyse dans l'optique d'une anthropologie dialogique. Parmi d'autres, il démontre les aspects sociaux de la poésie orale. Il me semble qu'il faudrait également en examiner les aspects psychologiques en relation à cette tendance spontanée de l'esprit humain (peut-être un besoin) de reconstruire le sens de ce qui est dit.

Récits et narrations de Victoria Howard.

Que Melville Jacobs ne figure pas dans l'étude méthodologique précédente est un choix délibéré. Sa contribution à notre compréhension et appréciation de la littérature orale en général, et aux littératures indigènes de l'Amérique nord-ouest en particulier, fut pourtant conséquente. Son enquête sur la stylistique, les thèmes et les motifs littéraires fournit une des études les plus complètes sur une poésie orale de son époque. Cependant, si cette rencontre avec Howard n'avait pas existé, nous pourrions nous demander si cette enquête aurait abouti à ce point. C'est grâce à la qualité du discours et des récits de son informatrice clackamas, en partie au moins, que Jacobs a pu développer une approche plus littéraire que celle des ses prédécesseurs. Ayant fourni un ensemble de textes parmi les plus expressifs de sa région, Howard fut également une des premières personnes interviewées par Jacobs. Si ce dernier consacra quatre volumes de son œuvre à ces textes de Howard vers la fin de sa carrière, c'est certainement parce que cette expérience et son résultat matériel l'avaient marquée profondément. Il va de soi que cette poétesse clackamas eut une action formatrice sur le jeune linguiste. La recherche en poésie orale de Jacobs est effectivement tellement liée à la littérature de Howard qu'il me semble plus utile et enrichissant pour répondre aux objectifs de cette thèse d'examiner son approche méthodologique des textes chinooks et de ceux de Victoria Howard plus précisément.

L'explication de *Seal and her younger brother* que Hymes édita pour la première fois en 1968 (ré-édité dans Hymes 1981), marque un pas capital dans le développement de l'ethnopoétique, rattachant à nouveau le nom de Victoria Howard aux avancées de la méthodologie décrite et appliquée dans cette thèse. Hymes fournit par la suite des explications de *Grizzly Women Began to Kill People* (Hymes 1981), de *Gitskux and his brother* (Hymes dans Swann 1983), de "Kilipashda's joshing during a spirit-power dance" (CCT2 : 561-562 ; Hymes 1987) et de "Habitual Whistling" (Hymes 1987).

En outre, cet ethnopoéticien propose une explication des structures poétiques couramment employées dans l'énonciation des récits de Howard (Hymes in Swann

1992: 83-124), structures qui servent à rythmer et à nuancer ses dires, tout en contribuant aux sens développés par les autres aspects du récit. Hymes emploie la métaphore de l'architecture pour décrire le montage narratif du poète. De ce point de vue, Howard construit son récit selon les techniques narratives et les principes sociolinguistiques qui sont culturels, et parfois universels. Elle organise aussi la structure vocale, le rythme et le ton de sa récitation selon les mécanismes phoniques de sa langue. Hymes a identifié sept formes rhétoriques chez Victoria Howard qui jouent sur la structure versifiée et qui indiquent des relations rythmiques dans la présentation de la forme. Ces formes sont les suivantes : l'avancée par paliers, les paires internes, les ensembles des paires, action rapportée, séquences de discours directs, séquences étendues des paires, action rapportée et discours directs combinés, séries coordonnées, parallélisme au sein des paires. Bien que ces structures n'aient pas servi dans mon analyse des textes, j'ai pu vérifier leur existence dans ma présentation versifiée de ces derniers.

Conclusion.

La présente thèse a pour ambition de poursuivre la tradition ethnolinguiste dans le cadre de l'ethnopoétique, mettant ainsi l'accent sur les questions stylistiques, poétiques et narratives dans l'étude de la poésie orale clackamas. J'ai sélectionné pour cette étude certains récits déjà analysés par Hymes et d'autres qui n'ont pas été traités depuis l'édition de *Clackamas Chinook Texts*. Pour ces derniers, la majeure partie du travail réside dans une analyse détaillée de la versification. L'approche globale cherche également à identifier les thèmes les plus présents dans les textes de Victoria Howard ainsi que les références conceptuelles, normatives, ontologiques et métaphysiques qui fournissent une pensée cohérente.

❧ La vie de Victoria Howard ❧

Victoria Howard : Esquisse biographique

*And now they take the first steps, not knowing
how deep the woods are and lightless.
How deep the woods are.*

Louise Erdrich, "Jacklight"

Héritage culturel.

Il y a tant de choses qu'on ne pourra jamais savoir de la vie de Victoria Howard, tant de trous dans la chronologie de son passage sur cette terre, qu'il est difficile de ne pas commencer par évoquer ce regret. Néanmoins, une lecture serrée de ses textes ethnographiques décèle une certaine quantité d'informations de qualité concernant son héritage socioculturel et sa perception de cet héritage, si bien que, petit à petit, la personne derrière notre poétesse clackamas se laisse deviner. Je ne peux pas prétendre reconstituer la psychologie et l'historique d'un individu en partant de discours prononcés à un moment particulier de sa vie à l'adresse, qui plus est, d'un étranger. Le travail de l'ethnographie est tout de même de mettre en exergue l'histoire et la culture d'une société et notre informatrice était particulièrement ouverte aux questions ayant trait à celles-ci (tout comme elle y était sensible). La clarté de ses propos et sa perspicacité vis-à-vis de la tâche ethnographique indiquent que Howard avait déjà considéré certaines des grandes questions soulevées par l'histoire et la condition de son peuple, et qu'elle avait envisagé des solutions. Chose, somme toute, normale pour quelqu'un comme Howard ayant appartenu aux premières générations d'Indiens qui n'avaient pas connu la vie dans un village indien traditionnel mais qui étaient néanmoins élevés par des traditionalistes.

Howard naquit dans la réserve de Grand Ronde de l'état d'Oregon, au milieu des Clackamas, Kalapuyas, Molales, Rogue Rivers, Tillamooks, et c'est là qu'elle fut élevée. Les Clackamas étaient peu nombreux, mais la vie indienne continuait en quelque sorte. Le mariage intercommunautaire étant déjà répandu avant le déplacement des Indiens du Nord-Ouest de l'Oregon, Howard elle-même n'était qu'en partie clackamas. Ses grands-parents maternels étaient l'un molale et l'autre clackamas, ses grands-parents paternels kalapuyas.

Howard identifie six personnes qui lui auraient fait partager d'une certaine façon la tradition orale clackamas : sa grand-mère maternelle, sa mère, l'amie de sa grand-

mère (Kílipašda), sa belle-mère, sa cousine (XáXšni),¹ le mari de celle-ci (K'amíšdaqwnq), et DiyalaX ("Peter").² D'autres individus se trouvent identifiés comme clackamas dans divers textes, ce qui nous indique une continuation de la tradition clackamas dans la réserve de Grand Ronde du temps où Victoria Howard y vivait. L'identification de la conteuse avec cette tradition est largement due à l'influence de sa grand-mère maternelle sur son éducation, comme le démontre surtout sa maîtrise de la langue et des récits clackamas.

Howard avait connaissance aussi de la tradition orale molale, mais elle dicta les récits qu'elle connaissait soit en clackamas soit en chinook jargon. Elle apprit des mythes et des contes molale principalement de son grand-père et de sa mère. Une femme modoc du nom de Mary qui avait été élevée comme esclave parmi les Molales, et qui parlait la langue molale et le chinook jargon, est à l'origine d'au moins un mythe molale dans le corpus clackamas, en plus d'autres informations ethnographiques. Howard comprenait aussi la langue et la littérature kalapuya mais elle refusa de collaborer à l'étude ethnographique de ces phénomènes, faute de maîtrise.

La jeune Howard fut élevée dans la tradition clackamas car elle vécut un certain temps chez sa grand-mère maternelle. Son père décédé, lorsqu'elle était encore très jeune, elle alla vivre avec sa mère chez cette dernière. Puis, sa mère se remaria avec Foster Watcheeno, fils de Old Watcheeno, et quitta la maison maternelle en y laissant sa fille.³ Il existe parmi les récits ethnographiques de Howard des souvenirs de sa vie avec sa mère, après que celle-ci se fut remariée, qui indique cependant, qu'elle resta proche d'elle. Le beau-père de Howard apparaît dans ses textes comme un parent attentif envers la fille de sa femme et bien apprécié par elle.

L'aspect de sa vie qui semble le plus pertinent pour l'étude de sa poétique réside dans la manière dont elle fut éduquée. Malgré le déplacement du peuple clackamas et le sien, et malgré aussi la vie intercommunautaire de la réserve, la grand-mère, Waḡáyuŋ, apprit à sa petite fille les croyances métaphysiques et les pratiques socioculturelles de leur peuple par le biais des contes et des mythes qu'elle lui raconta, et sans doute aussi par celui des conversations plus intimes du quotidien. Elle parlait un dialecte clackamas qui provenait du territoire aujourd'hui couvert par l'Oregon City. Le recueil *Clackamas Chinook Texts I et II* offre une bonne perspective des connaissances traditionnelles spécifiquement clackamas que Howard devait en partie aux efforts déployés par son aïeule, très attachée à sa culture et bousculée par l'invasion des pionniers américains,

¹ XáXšni fut moitié clackamas et moitié chinook. Elle est morte en 1919. Sa fille, s'est mariée avec Frank Wheeler, un Kalapuya. Howard raconte l'histoire de la mort de Waánwš suite à un viol. (CCT : 520-522).

² Sa mère lui partagea aussi des traditions clackamas en chinook jargon.

³ Watcheeno eut au moins un autre fils, John Watcheeno qui est mort à la fin des années trente. Celui-ci fut interviewé par Dr. Philip Drucker et Dr. Homer Barnett en Juillet 1934.

pour transmettre la tradition orale. Un portrait de cette femme qui fit, en grande partie, l'éducation de notre poétesse sera utile.

Comme nous l'avons vu, *Wásusgani and Watcheeno* (CCT2 : 538-556) fait partie d'un ensemble important de textes ethnographiques du corpus réunis par Jacobs qui représentent une source riche et rare de la vie des Chinooks et des Molales avant, pendant et après leur déportation sur la réserve, Grand Ronde Reservation. On y trouve de nombreuses références à l'histoire vécue par la grand-mère et par la belle-mère de Howard. Ces deux femmes furent la source principale des connaissances littéraires et historiques de Howard, et comme *Wásusgani*, *Waǵáyułn* faisait partie des personnes qui furent déplacées hors de la Willamette Valley en 1854. Le petit extrait suivant, tiré de ce long texte, transcrit le point de vue de la grand-mère durant le déplacement :

Wag'škix nagimX, "Nšqi XlúXix." Íxt <i>iklyutan</i> ⁴ gagiligištXmitX, íxt nayktáytX NúwiX <i>ǰmwáda</i> , núyamX gagaxiwímamX itǵášuxwdikš Káwux aa gaqǵúkX idlxam, aXkamaX gagúkwx Išǵáxyatan díka našluqwqaX	My mother's mother used to say, "We don't understand." On one horse she put her packs, on one she rode. She went to Tumwater, ⁵ she got there, she came to give her relatives food. The next day now they took away the people, (and) her with them, they took her away. Her two horses - right here - she left them.
---	---

Cette petite anecdote présente une femme industrielle, préoccupée par le bien-être de ses proches bien davantage que par les affaires des blancs. La typographie du récit évoque la confusion et le vide d'intention devant une décision politique abrupte, tout comme le font les deux derniers vers : cette femme indépendante, en position de partager ses biens avec les personnes de sa famille habitant parmi les immigrants, se trouve soudain, et sans y être préparée le moins du monde, subordonnée au pouvoir anglo-américain. La simplicité de la dernière ligne paraît tout à fait appropriée au sentiment de perte de propriété que la mise en relief du marqueur spatial souligne.

Waǵáyułn ne parlait ni l'anglais ni le chinook jargon et elle ne comprit pas les consignes de déportation. Elle arriva avec les autres exilés à Eugene, Oregon, pour se voir logée sous une tente en attendant qu'un nouveau territoire leur soit accordé par le gouvernement américain. Elle avait dans les bras son fils, le frère aîné de la mère de Victoria Howard⁶.

⁴ Le substantif *-yutan* est un dérivé du jargon chinook pour le mot "cheval".

⁵ Les Clackamas appelaient Oregon City "Tumwater".

⁶ Cette information laisse à penser que la mère de Howard était née à Grand Ronde.

Les hommes du camp provisoire de Eugene accompagnèrent les soldats à la recherche d'une nouvelle terre pour les diverses communautés déplacées. Le choix de cette terre fut ainsi décrit :

They took a number of the (Indian) men, they went and showed them the country. First a place close by (at Ballston), about five miles southeast of Sheridan. No. 74. They (the Indian men) did not want it. They took them farther (some miles to the west of there), where we (most of us) are living now (at Grand Ronde Reservation). They (the Indian men) said, this is a good district here. The mountains are fine for hunting. They also saw camas, wild celery, (another type of wild celery (that resembles rhubarb), lots of various things that were (familiar) for us to eat. (CCT2 : 552)

C'est en grand partie grâce à cette terre vaste et fertile que les occupants de Grand Ronde ont pu continuer à vivre selon leur tradition. Les traditions saisonnières, telles la chasse, la pêche et la récolte furent maintenues dans ce nouveau territoire. Le texte ethnographique *Summer in the Mountains* (CCT2 : 489-490) décrit un séjour en montagne que Howard fit avec son oncle, sa mère, sa grand-mère, la femme de son oncle et ses cousins en bas âge (présentés dans cet ordre par la conteuse). Les campeurs récoltaient les baies, chassaient et pratiquaient l'art culinaire et l'artisanat traditionnels en préparation de l'hiver.

Waǵáyułn avait conservé de fortes croyances religieuses et pratiquait des soins chamans. Expliquant les divers tabous à respecter, elle dit un jour à sa petite fille :

The people would speak of all sorts of things (of that kind), long long ago when they spoke to us. We believed and minded them. You see us here when we are old persons now and we are still getting about . 6 You see us with nothing bad (that is, we are not yet blind, deaf, or crippled). All the things that they spoke about to us we carried out. On the other hand now those of you who are since that time (you younger people), you do not believe these things, and so you are ill in various ways now. (Jacobs 1959a : 502-503)

Il est en fait difficile de cerner les croyances de Victoria Howard elle-même, mais il est certain qu'elle écoutait sa grand-mère avec respect et n'osait pas la contrarier. Elle nous dit dans un texte qui raconte l'accouchement de l'enfant de sa tante que sa grand-mère, servant de sage femme, l'avait obligé de se cacher sous une couverture pendant cet événement et ne lui dit jamais d'où venait l'enfant. Howard ne lui demanda pas non plus (CCT2 : 493).

Un autre personnage qui joua un rôle important dans la vie de Victoria Howard, comme ses textes le suggèrent, est son oncle, le frère aîné de sa mère. Celui-ci, identifié sous le nom de Moses Allen, son "oncle molale", avait comme esprits tutélaires l'aigle et le serpent à sonnette. Son esprit aigle lui donnait la capacité de chasser et il était

connu pour jouer avec les serpents à sonnettes. Dans un texte ethnographique, Howard le décrit comme un chasseur courageux et adroit. Ce texte ethnographique, contenant également des éléments mythiques, relate aussi un épisode de la vie de son oncle où il aurait pris peur : lors d'une sortie de chasse, il entendit pleurer une biche. Avançant doucement vers le bruit, le chasseur vit une créature ayant la forme d'un serpent et une tête et des pattes de biche. Malgré sa peur, il retourna chasser plusieurs fois à cet endroit sans retrouver la bête étrange qu'il resta le seul à avoir jamais vue.⁷

Victoria se maria avec Eustace Howard à l'âge de quinze ans et elle eut son premier enfant à l'âge de seize ans. Le couple habitait, semble-t-il, avec Wásusgani et Watcheeno jusqu'à leur départ pour West Linn. Il existe très peu de références concernant les enfants de ce mariage,⁸ mais une note du texte intitulé *They said the cat is crying* nous apprend que tous, à l'exception d'une fille⁹, décédèrent à la suite d'un incident lié comportement maléfique d'un chat (CCT2 : 530-531 ; 656).

Je ne sais ni quand ni pourquoi Victoria et Eustace Howard quittèrent Grand Ronde. Je présume que c'était par volonté de trouver du travail, ou peut-être pour l'éducation de leur fille.

Les ancêtres de Eustace Howard venaient d'un endroit situé entre la Clackamas River et les Cascades Chinook. La belle-mère de Mrs Victoria Howard, Wásusgani (aussi connue sous le nom de Waš'áwt ou Mrs. Watcheeno) parlait un dialecte clackamas provenant de l'est de Willamette River, près de la Columbia River. Elle était en partie klikitat sahapin. Divorcée du père de Eustace quand son fils avait moins de huit ans,¹⁰ elle s'était remariée avec Watcheeno, désigné par les autorités américaines comme le "chef" de Grand Ronde. Watcheeno pratiquait la polygamie mais à cause de son alcoolisme, toutes ses femmes, à l'exception de Wásusgani, le quittèrent.

⁷ Un texte intitulé *Spirit-power for gambling* raconte une anecdote qui a comme sujet la quête par l'oncle de Howard d'un esprit-tutélaire pour l'assister dans ses paris. Un soir, en attendant l'étoile de la matinée, il entendit un bruit près de lui. Quand il se leva pour voir, il découvrit une mère putois que ses bébés étaient en train de téter. Le quêteur pris une baguette pour chasser les animaux et se fit aspergé de crachat par la maman. Son retour au village fournit le sujet d'un récit qui fit rire les générations successives bien après sa disparition. Le contraste entre la chance et la malchance, tel qu'il est souligné dans le texte, se trouve complété par l'opposition entre le caractère noble de cet oncle et l'image qu'il donne d'un être impuissant et débile. Cette petite anecdote fut l'occasion de bien des rires à Grand Ronde, où l'on disait qu'au lieu de trouver un esprit tutélaire pour ses paris, Moses Allen était revenu avec la puanteur. Ce contraste dans le portrait de l'oncle de Howard est intéressant quand on considère le fait qu'il ne se trouve aucun personnage dans les récits de Howard qui se caractérise entièrement d'une manière positive, et, comme dans le cas de Coyote, le héros devient de manière systématique, semble-t-il, un anti-héros.

⁸ Une note du mythe *Thunder and his mother*, réfère au jeune fils de Howard, bercé par la tante du père de la conteuse lorsque celle-ci lui chantait une berceuse (CCT1 : 292).

⁹ La fille qui a survécu, Agathe Howard, est née le 19 juin 1906. Elle se maria avec Joseph Albert Howe et le couple eurent deux filles : Priscilla Howe, née le 20 avril 1922 et Bernice Howe, née le 2 juin 1923. (Je reconnais Stephen Dow Beckham pour ces informations.)

¹⁰ Le père de Eustace s'était remarié avec "Agnes" selon des documents de l'église, mais il n'y a pas de mention de celui-ci dans les textes de la femme de son fils. (Je suis reconnaissante à Stephen Dow Beckham, professeur d'histoire au Lewis and Clark College de Portland, pour cette information.)

Chamanisme dans la vie de Victoria Howard.

A l'âge de dix-huit, dix-neuf ans, Victoria Howard souffrit d'une maladie que plusieurs chamans tentèrent en vain de guérir avant que Dušdaq, un chaman kalapuya tualatin parvienne à la débarrasser de l'esprit maladie qui la rongait. Suivant sa prescription, la famille avait organisé une danse en honneur des esprits tutélaires pour favoriser la guérison. Le chaman fut payé pour assister aux événements. La danse dura plusieurs jours, probablement cinq selon la tradition bien que cela n'ait été nulle part précisé. La maison de la mère de Howard se remplissait de plus en plus de monde chaque soir. Dušdaq initiait chaque fois le chant, repris par de nombreux autres. Le troisième ou quatrième soir, le chaman raconta un rêve qu'il avait eu concernant une chamane athabaskan umpqua qui, sans avoir été invitée, participait à la cérémonie. Dušdaq, persuadé que la chamane cherchait à voler des pouvoirs surnaturels, laissa son esprit tutélaire veiller devant la porte de la maison pour protéger les participants à la danse et les environs. La dernière nuit de danses en l'honneur des esprits tutélaires, il confronta la chamane en lui disant qu'elle ne trouverait rien de surnaturel chez cette femme qui s'occupait de sa fille malade. Ces visites, précise Howard, n'eurent pas de conséquences fâcheuses. Dans une note du texte, Jacobs nous dit que le beau-père ne refusa pas l'entrée aux visiteurs qui n'étaient pas invités car la présence de Dušdaq le rendait confiant dans la bonne marche des événements. Les gens dansaient jusqu'à l'aube et le frère du mari de Howard faisait des cadeaux aux participants, dans la tradition du potlatch, tandis que son beau-père, Foster Watcheenoo, chantait sa chanson de l'esprit tutélaire.

Ces événements, hors du commun pour des occidentaux, n'étaient pas non plus de l'ordre du quotidien chez les Chinooks. Les soins intensifs et l'attention accordés à la jeune femme par sa famille et par sa communauté démontrent la position sociale privilégiée qu'elle avait. La tentative de la chamane athabaskan de dérober le pouvoir surnaturel de Dušdaq démontre aussi le crédit accordé à celui-ci pour ses compétences professionnelles. La menace que fait peser la mort, l'aspect musical et rituel des actes entrepris, l'implication de la société dans cette affaire et la lutte pour le pouvoir surnaturel entre chamans fournissent les ingrédients d'un drame shakespearien, à la différence que l'histoire se termine ici d'une manière non tragique avec la victoire du chaman et de la famille de la patiente sur la maladie.

Les entretiens ethnographiques.

Le volume et l'expressivité des textes transcrits durant les entretiens suivis de Melville Jacobs et Victoria Howard reflètent une qualité des rapports professionnels et personnels entretenus par ces deux individus qui serait appréciée par tout ethnographe. Jacobs nous dit que son informatrice l'accueillit chez elle, lui proposant la table de sa machine à coudre Singer pour écrire, et s'installant dans un fauteuil à bascule pour démêler les fils de sa mémoire tant personnelle que culturelle. Le linguiste précise : "When I visited Mr. Howard, I found that his wife did possess a large store of information on Clackamas and a much smaller amount on Molale. She exhibited fine humor, sharp intelligence, and excellent diction in both Clackamas and English." (Jacobs 1958 : 1) Il existe plusieurs passages dans les écrits de Jacobs qui confirment la haute estime dans laquelle il tenait son informatrice clackamas. La bonne volonté dont fit preuve Howard en répondant aux questions du linguiste, en plus de ses rires et de ses réflexions spontanées au fil des textes, montrent qu'elle se sentait particulièrement à l'aise avec Jacobs, et prenait un plaisir évident dans le travail entrepris.

L'ensemble des textes dictés par Victoria Howard représente le corpus de textes plus volumineux jamais fourni par un seul individu dans la région de la côte nord-ouest de l'Amérique. Les cent quarante-huit récits édités par Jacobs comprennent quarante-neuf mythes clackamas, cinq mythes molales, huit contes clackamas et deux contes molales correspondant à la transition entre l'âge mythologique et l'époque moderne, six contes clackamas de l'ère avant l'arrivée des Blancs, et soixante-dix-huit textes ethnographiques. Howard et Jacobs travaillèrent ensemble pendant quatre mois. Le linguiste était convaincu qu'en plus du clackamas et de l'anglais, son informatrice parlait le molale, mais que, faute d'une maîtrise suffisante de cette langue, selon ses critères personnels, elle refusait de l'utiliser dans sa collaboration à l'entreprise ethnographique. D'autres indications dans les nombreuses notes du linguiste confirment que Mrs. Howard faisait preuve d'une certaine exigence quant à la qualité de ses récitations, exigence également constatable dans les analyses ethnoлингuistiques et ethnopoétiques de ses textes.

Une série d'histoires de chamans illustrent diverses pratiques thérapeutiques traditionnelles, mais aussi l'expérience et la perception qu'Howard en avait. Deux des neuf récits de chaman inclus dans le corpus concernent les soins reçus par Victoria Howard. Le premier, "A shaman doctored me for my eyes" (CCT2 : 510-511), évoqué plus haut, relate un moment de perte de la vue que vécut Howard, à qui, pour restaurer celle-ci, sa belle-mère conseilla d'aller se laver la figure à l'eau froide. Nous nous rappelons l'hypothèse que fait la chamane : "Possibly your mother-in-law just thought

she would make you blind." (CCT2 : 511). Le récit se conclut sur cette note d'hostilité concernant la belle-mère, sans nuances et sans autre forme d'explication. A propos de cette hostilité, Jacobs remarque dans une note du texte : "Among other features of expressive content in this dictation, note especially the last sentence with its clear expression of acceptance of the fact of deadly hostility of an older woman toward her daughter-in-law." (CCT2 : 650). Ce qui est particulièrement frappant, en fait, c'est la probable présupposition par Howard d'un pouvoir métaphysique qu'aurait eu sa belle-mère. Cette réflexion met également en relief la relation entre valeur sociale et problèmes médicaux. Nous en verrons un autre exemple dans un examen ultérieur du texte *The shaman at my mother's last illness*, qui relate la mort de la mère de Victoria.

Presque tout ce que nous savons de la vie de Victoria Howard provient des textes qu'elle dicta à Melville Jacobs entre 1929 et 1930. Jacobs fut déçu par le manque d'informations qu'il put obtenir sur la vie personnelle de son informatrice clackamas, mais la note suivante nous montre que ce linguiste était sensible aux différences culturelles et personnelles existantes entre sa collaboratrice et lui-même :

I would have liked an autobiography and I tried to get one. But Mrs. Howard never seemed in a mood to describe her life in detail. Possibly I was too young for her to feel like revealing inward things, or perhaps I failed to handle the relationship in a manner which made clear what I wanted and how she could present the story of her life. (CCT2 : 656)

Les récits que l'on peut identifier comme offrant des révélations autobiographiques explicites sont au nombre de seize.¹¹ Curieusement, certains textes commencent par des réflexions sur la vie intérieure de notre poétesse mais se terminent par des réflexions sur la culture des personnes de son entourage ou de sa tradition ancestrale. Ce fait peut s'expliquer par la manière qu'adopte Jacobs. Mais il est aussi possible de dire que les phénomènes ayant trait à l'individuel chez Howard sont toujours en rapport avec certaines relations sociales et culturelles du fait que l'individuation dans un travail biographique chinook n'a pas les mêmes critères ou paramètres que ceux auxquels, en tant qu'Occidentaux, nous sommes habitués.

Les récits de Victoria Howard représentent en vérité une riche source de poésie orale et de poésie clackamas chinook. L'une des dernières à parler sa langue, Howard a démontré une compétence poétique et communicative qui nous permet aujourd'hui la connaissance d'une littérature très vaste, enracinée dans une culture où la poésie orale jouait un rôle intégré dans l'évolution de la société. Ses récits ont été exploités par

¹¹ J'identifie comme récits explicitement personnels ceux où la conteuse figure en tant qu'actrice et non seulement en tant que narratrice.

certain ethnologues, tel Claude Lévi-Strauss, des folkloristes, des linguistes, et maintenant des critiques littéraires. Nous avons déjà vu l'importance qu'ont eue les textes de Victoria Howard dans le développement d'une approche littéraire et poétique sur les bases de l'ethnolinguistique initiée par Boas. Dernier témoin de la culture clackamas indigène, Victoria Howard nous a laissé un corpus de documents littéraires qui n'est pas passé inaperçu. En plus de *Clackamas Chinook Texts I et II*, nous retrouvons la poésie de Victoria Howard dans *In Vain I tried to Tell You, Longman Anthology of World Literature by Women* et *Native American Artistry*. Son récit *Seal and her younger brother lived there* a également figuré dans un opéra new-yorkais qui avait pour thème la littérature américaine.

Cependant, malgré l'attention accordée à ce corpus par des spécialistes comme Lévi-Strauss et Hymes, nous avons à peine commencé à approfondir nos connaissances de la littérature clackamas. Sachant que les textes de Howard sont les seules traces conséquentes que nous ayons de la culture clackamas, il est important de savoir aussi, comme l'indiqua Howard à Jacobs dans cette note, que "Older Clackamas storytellers would have gone through a fuller inventory of relationships than she was able to recall." (CCT2 : 637).

Les textes de Victoria Howard sont une source très appréciable de mythes et de contes traditionnels, non seulement du point de vue littéraire et sémiotique, mais aussi du point de vue de la documentation historique sur la culture chinook, molale et kalapuya qu'ils représentent. Nous avons évoqué la manière dont ses souvenirs reflétaient ceux de sa grand-mère et de sa belle-mère, ayant un ancrage marqué dans la vie chinook avant la déportation. Nous y trouvons des descriptions de l'arrivée des blancs, des épidémies, du déplacement ("removal") des Clackamas et d'autres communautés, et de la création de la réserve de Grand Ronde. Néanmoins, Jacobs nous fait remarquer que Victoria Howard était consciente du fait que son recueil de textes était limité par rapport à l'ancienne tradition orale des communautés chinooks : "She asserted that her people had once told more stories, but she was unable to recall any of them in forms which to her justified similar dictations." (CCT2 : 120) Le statut de poétesse que j'accorde à l'informatrice clackamas de Melville Jacobs se justifie par sa capacité à maîtriser et équilibrer une expression à la fois culturelle et personnelle, et à recréer une cohérence narrative dans ses textes à l'aide de la poétique et de la sémiotique issues de la tradition orale à laquelle elle était formée, tout en exprimant des choses propres à elle, à sa vie, à sa conscience toujours si vive, et au contexte dans lequel elle créait ces vers.

Textes autobiographiques.

Les textes que j'ai choisis témoignent de la vie personnelle de Victoria Howard et concernent chacun des événements qu'elle a vécus. Ces récits reflètent par conséquent son point de vue sur les événements, mais aussi une configuration narrative propre à la poétesse, alors que dans les contes et les mythes, si l'on peut, par endroits, identifier la voix personnelle de la conteuse, les événements sont largement configurés par la tradition. Même dans les textes ethnographiques, Howard empruntait souvent la voix de sa grand-mère ou de sa belle-mère pour décrire les événements historiques et évoquer sa tradition culturelle.

Le premier texte examiné, *The shaman at my mother's last illness*, relate la manière avec laquelle fut vainement combattue la maladie dont mourut la mère de Howard. Ce texte démontre le rôle du dialogue dans les récits chinooks et révèle comment certaines dynamiques sociales se créèrent autour d'un moment tragique. Le deuxième texte est intitulé *I and my older sister-cousin*. Ce texte, qui raconte une aventure dans la montagne, est particulièrement autobiographique et démontre l'importance des croyances métaphysiques pour notre conteuse ayant malgré tout subi une certaine forme d'acculturation.

Un autre facteur qui relie les deux textes choisis se trouve dans l'emploi du suffixe *-X*. Nous avons vu que ce suffixe marque la répétition d'un acte ou, par extension, son caractère rituel. L'emploi du suffixe *-X* dans ces deux textes crée une qualité rythmique qui suggère une sensation de rite dans la narration, et ainsi aussi une expérience et une perception personnelle de certains effets de répétition cyclique.

RÉCITS PERSONNELS

Discours et pouvoir dans *The shaman at my mother's last illness*

Présentation rapide du texte.

La maladie fatale de la mère de Victoria Howard est relatée dans le texte ethnographique intitulé *The shaman at my mother's last illness* (CCT2 : 512-514). Ce texte s'organise autour du discours de deux hommes directement concernés par la maladie et la mort imminente de la malade. Cet événement malheureux se trouve ainsi potentiellement relié au discours social émanant du contexte. Il s'agit d'une caractéristique formelle de la littérature du Nord-Ouest de l'Amérique. Le discours direct est couramment employé dans la littérature chinook pour exposer les informations narratives les plus importantes (Hymes 1992 : 129-30). Je propose ici une analyse qui démontre la relation des dynamiques sociales au discours relativement à la cure chamaniste de la mère de la conteuse. Or, une analyse discursive de *The shaman at my mother's last illness* fait ressortir un aspect de la pensée de Victoria Howard, relatif au traitement chamaniste, qui n'est pas explicitement énoncé mais qui rend le texte cohérent.

Ce récit traite d'un sujet qui ne pouvait pas laisser son énonciatrice indifférente. La description de la mère au début du texte indique clairement l'attention portée par la fille :

My mother was ill,
A long time, she lay there.
Her legs and her feet were swollen,
she neither stood nor walked,
she just lay there.

La répétition de *NaXimaxit* ("she lay there") à la fin de ces deux vers¹ exprime stylistiquement le regret qu'un Chinook n'exprimerait pas explicitement. Ce regret

¹ Puisque chaque texte fournit sa propre structure, nous nous le rappelons, il ne peut avoir de segmentation fixe. L'analyse de la versification cherche à identifier les relations et les élaborations

implicite est aussitôt suivi dans le texte par la mention faite de l'arrivée du frère de la malade. Revenant régulièrement et prolongeant parfois sa présence auprès d'elle la nuit, il montre l'intérêt qu'il porte à sa sœur. La troisième action qui complète cette séquence est la décision prise par le frère et la sœur : faire venir Polk Scott, le chaman, qui est aussi le frère de leur mère, afin qu'il examine sa nièce.

Dès l'arrivée du chaman, une certaine ambivalence dans son engagement auprès de la malade apparaît. Il annonce qu'il ne restera pas longtemps, mais reste plus que prévu, et de plus, revient dès le lendemain. Je voudrais montrer que, malgré la position qu'elle occupe à l'arrière plan de l'action, Howard met en relief cette ambiguïté comme pour refléter son propre scepticisme vis-à-vis du chaman. Plusieurs indices textuels et extratextuels suggèrent en effet que Howard percevait une ambiguïté dans les discours de son oncle le chaman. Cette perception des événements relatés, en regard de la position dans la hiérarchie sociale qu'occupait la jeune femme, nous permet de mieux comprendre son attitude à l'égard de la question du pouvoir dans sa communauté.

Analyse de la versification.

Ce texte se divise en trois parties majeures. Le discours direct joue un rôle organisateur à l'intérieur des différentes unités de ces trois parties, ainsi qu'un rôle structurant important sur les segments plus larges. Considérons d'abord les trois parties dans leur globalité. Il faut d'abord noter que leur configuration temporelle consiste en une accélération au fil du texte. La première partie représente "a long time", plus précisément une succession de jours ; la deuxième décrit des événements commençant à midi et s'arrêtant dans la nuit ; la troisième pose comme une ellipse la journée du lendemain, "The next day a:ll day long", et l'action débute avec l'arrivée du chaman dans la soirée, pour se terminer, comme dans la partie II, au soir. Cette ellipse temporelle entre les parties II et III correspond à l'affaiblissement de l'espoir de guérison des proches de la malade et de celui du chaman lui-même. Cet affaiblissement s'oppose

propres à la logique interne particulière d'un texte. Les termes "lignes", "vers", et "strophes" sont empruntés aux études sur la poétique pour identifier les différentes segmentations sans qualifier le texte de poésie. La versification seule ne constitue pas une forme poétique, mais sert à mettre en évidence l'organisation rythmée, voire mesurée, des informations.

Pour des raisons de clarification, nous rappelons qu'une ligne constitue généralement une proposition. Un vers relie les différentes propositions qui n'auraient pas de sens si elles étaient isolées. Les relations peuvent être syntaxiques, mais il existe d'autres élaborations qui ne se définissent pas par la grammaire. La strophe sert à regrouper les vers qui se complètent et à distinguer les séquences qui construisent un modèle d'élaboration plus élargi. Une partie marque l'achèvement d'un processus de réflexion.

de façon paradoxale au renforcement marqué du pouvoir du chaman, lorsqu'il revient, prêt à user de son esprit tutélaire le plus puissant.

Avant d'examiner le rôle sémantique et symbolique du discours dans ce texte, notons son rôle structurant. Globalement, les trois parties se terminent toutes par du discours direct. Nous pouvons remarquer qu'une grande majorité des strophes se terminent aussi de cette façon. Le dernier discours du texte reprend un énoncé du discours central de la deuxième partie (II-C-57), ce qui révèle l'importance, non seulement de ces échanges verbaux en général, mais aussi de leur rôle dans la matrice sémantique du texte. Cet énoncé fait également un écho aux paroles du frère de la malade - strophe C de la première partie - quand celui-ci propose l'intervention du chaman. Lorsque sa sœur émet un doute sur le pouvoir de son oncle d'améliorer sa condition, son frère insiste, exprimant le souhait d'être informé sur sa condition : sa sœur sera-t-elle ou non guérie ?

Cette question de l'information est d'importance dans la structure, et donc la signification de ce texte. Dans les strophes II-C et III-B, l'oncle de Victoria Howard insiste sur la réalité de l'information indépendamment de son contenu : ce qui est une bonne chose, c'est que le chaman lui ait dit la vérité. Il affirme aussi que c'est pour cette raison qu'il est venu le chercher. Cette relation sous-jacente de cause à effet se trouve ainsi exprimée trois fois dans le texte. Elle sert de figure charnière dans le premier dialogue du texte et dans la strophe centrale de la partie II. Comme nous l'avons vu, elle apparaît une troisième fois à la fin du texte.

Les trois parties du texte présentent une relation de <départ – développement – résultat> à trois niveaux. Le premier concerne la relation entre le chaman et sa patiente. Dans la partie I, le chaman se voit présenté par les autres personnages qui expriment aussi sa relation familiale avec eux. La décision de faire appel à ses services motive l'action principale du récit ; suivent son arrivée, ses soins et son diagnostic. La bonne volonté du médecin est soulignée par l'attention aux soins prodigués, confirmée plus loin par son refus d'être payé. Ces actes décrivent ainsi le professionnel dans ses relations avec la patiente et sa famille

Ces actions et les modalités qui les accompagnent : appel au chaman—volonté croissante de soigner la malade—diagnostic final, mettent l'accent sur le chaman qui, dans ses fonctions, est en position de pouvoir. Cette procédure est néanmoins contrebalancée par l'ambiguïté des discours et des actes qui nous invite à considérer une deuxième logique narrative. En examinant les discours qui ponctuent chaque partie, nous remarquons que le désir du frère d'être informé par le chaman sur la condition de sa sœur guide l'action au fil du texte. Dans la seconde partie, il utilise ce désir pour persuader la malade de recevoir le chaman. Il lui sait gré de lui avoir dit la vérité. L'expression de cette reconnaissance joue un rôle fonctionnel puisqu'elle est suivie de

l'effort renouvelé du chaman à soigner la malade. Le chaman reste plus longtemps qu'il n'avait prévu, et son obstination se révèle être en relation directe avec le discours du frère. Le résultat narratif de ces relations discursives se manifeste dans la troisième partie, quand le chaman fait appel à son esprit tutélaire le plus puissant pour soigner sa patiente. Ce pouvoir ultime ayant échoué, le frère reconnaît à nouveau le caractère positif du franc-parler du chaman.

Ce que laissent entendre ces relations discursives n'est pas simplement la justesse du bilan médical, mais aussi le caractère non spontané de la volonté du chaman de faire de son mieux—sa volonté étant présentée comme la cause directe du discours de son neveu. On peut identifier, de ce point de vue, dans le discours de ce dernier, un souci tenace d'information qui incite le chaman à exercer tout son pouvoir médical afin de justifier son diagnostic final. On remarquera aussi que cet acte de parole n'est évident que dans les relations entre les segments narratifs que nous examinerons plus loin en détail. Il sera en effet utile d'identifier le souhait exprimé par l'oncle de la conteuse lorsque celui-ci sert de fil conducteur.

Nous avons vu que la première instance de l'expression de ce souhait se trouvait dans la conversation entre frère et sœur où le premier persuade la seconde de recevoir le chaman. Dans la deuxième partie, comme dans la première, le souhait d'être informé est aussi exprimé pour persuader quelqu'un de faire quelque chose. En revanche, la dernière notation concernant ce souhait n'a plus la même orientation puisque le texte se clôt sur la gratitude du frère envers le chaman qui a pu fournir les informations demandées. Il s'agit bien évidemment dès lors de la modalité 'pouvoir' car le chaman aura fait tout son possible pour soigner la patiente afin de vérifier la validité de son diagnostic. L'expression du souhait a donc trois fonctions ainsi réparties dans les trois parties du texte :

- I : persuader la malade de recevoir le chaman
- II : persuader le chaman de poursuivre ses soins
- III : reconnaître la validité du bilan médical qu'a fourni le chaman.

Dans les deux premiers procès, l'énonciation est la cause d'une action (acceptation, continuation des soins) alors que dans le troisième, elle résulte de l'information obtenue. Les relations entre les trois parties montrent le lien étroit entre le souhait d'être informé et la syntagmatique narrative. Ce souhait inaugure l'action en sollicitant l'accord de la patiente, il dynamise le déroulement et, dans son rappel final, fonctionne comme un bilan du résultat allant de pair avec son acquiescement. Nous pourrions conclure l'analyse sur ce lien entre l'information obtenue et la transformation du souhait en reconnaissance, qui montre la cohérence et la logique narrative des actes énonciatifs.

Cependant, il reste d'autres éléments du texte qui n'ont pas été pris en compte dans cette explication et qui imposent la recherche d'une troisième logique narrative davantage centrée sur le point de vue implicite de la conteuse. Dans un examen du point de vue narratif, nous allons voir que Howard crée un système d'ambiguïtés qui met en question certaines manifestations du pouvoir dans les événements qu'elle décrit.

Temporalité et point de vue.

Le marqueur débutant la strophe B dans la partie I, *iyagdix*, dénote une période de temps importante que Howard passe avec sa mère avant l'arrivée de son oncle. Nous savons aussi que le frère de la malade revient à plusieurs reprises avant de proposer l'aide du chaman. Le fait que le temps passe lentement—ce temps tout en longueur, vu dans la continuité de "she just lay there" et dans la répétition des visites du frère marquée par "sometimes"—dénote la gravité de la situation sur le plan médical, mais aussi sur le plan social. La présence du frère, la répétition et la durée de ses visites ("Sometimes he would stay all the following day." [ligne 9]) accentuent l'inquiétude justifiée de la poétesse pour sa mère. La relation entre la sémantique narrative et la réalité sociale trouve une expression dans le rôle stylistique que joue le discours direct des personnages. La transcription des paroles de l'oncle et de la malade change le rythme du texte, sa temporalité (créant un effet de ralentissement en "temps réel" qu'implique tout discours direct). Elle opère un changement de point de vue et compose une méta expression de la situation mettant en abîme le récit descriptif qui se déployait jusqu'à cet épisode (strophe I-C). Il ne s'agit pourtant pas seulement ici de manipulations stylistiques, mais surtout d'informations narratives déterminantes pour l'intrigue. Comme je l'ai déjà précisé, ce texte peut servir d'exemple de l'organisation narrative chinook autour du dialogue. L'implication de la jeune Howard dans la description des circonstances montre son investissement actif auprès de sa mère. Mais la décision de l'oncle d'appeler le chaman, décision acceptée par sa sœur, réduit la jeune femme à jouer le rôle d'une simple observatrice.

Ce rôle se trouve renforcé en début de deuxième partie : "The following day at half sun / I saw him coming". Howard annonce cette arrivée à sa mère et nous remarquons qu'il s'agit de la seule occurrence où son propre discours est retranscrit.² Cette manifestation de sa personne s'efface quand l'oncle arrive. Celui-ci retrouve sa sœur et annonce l'arrivée du chaman. Dans la chaîne sociale, nous comprenons que,

² Nous savons que la mère de Victoria Howard était encore vivante quand celle-ci, mariée, habitait chez sa belle-mère. Il est possible d'identifier son rôle dans cette histoire comme étant celui d'une adulte.

jusqu'à ce que son oncle arrive, Howard sert d'agent catalyseur entre sa mère et le monde extérieur. La deuxième strophe décrit l'arrivée du chaman et les premiers soins donnés à la malade.

Dans la suite des opérations, le chaman s'adresse uniquement à son neveu. La présence de la jeune Howard ne se ressent presque uniquement que dans son instanciation du point de vue narratif. Ce dernier prend un contour subjectif à deux reprises dans cette partie. La première est en rapport avec l'observation active de l'arrivée du chaman à la ligne 42 : "Soon now we saw him coming". Cette observation est parallèle, bien sûr, à celle de la ligne 31, où seul Howard voyait arriver son oncle. La deuxième occurrence d'une observation portant la trace de la subjectivité de la conteuse se trouve à la ligne 51 : "I don't know how long he stayed." "I don't know" traduit la particule *úxwan* qui n'a pas de marqueur pronominal et sert de façon générique à marquer l'incertitude. Dans ce cas, la notation de cette incertitude crée un effet de contraste par rapport à l'annonce du chaman disant qu'il ne restera pas longtemps ; elle souligne une contradiction qui n'est effectivement remarquée qu'à travers la voix narrative. De ce point de vue, il ne serait pas erroné d'interpréter cet énoncé comme une modalité de la jeune observatrice suggérant aussi l'importance du non-dit. Quand elle nous dit un peu plus loin que le chaman chanta longtemps (lignes 59 et 60), elle répond en quelque sorte à la question indirectement exprimée par son incertitude, évoquant à nouveau, comme en écho, son point de vue subjectif.

Le dialogue entre le chaman et son neveu complète cette séquence de trois unités. Là, le chaman prononce une première fois son diagnostic : "No (use). A long time, she has been leaving us." La mauvaise nouvelle est suivie immédiatement de la reconnaissance verbale du frère pour le franc-parler du chaman. Ce dialogue occupe une place centrale dans la deuxième partie du texte et renvoie à une deuxième séquence de trois strophes. La deuxième strophe de cette séquence montre de nouveau le chaman en train de chanter pour soigner la patiente. Durant cette longue séance de soins, il mentionne la possibilité que la malade ait été envoûtée par quelqu'un de l'extérieur (un autre chaman) et explique sa difficulté à exorciser son esprit-maladie le plus puissant. Son discours est introduit par la racine verbale intransitive *-gim-*, marqueur sans référence à un interlocuteur, créant une forme de monologue qui n'interpelle de manière directe que lui-même.

Le paradoxe de la contradiction entre l'augmentation du pouvoir chamaniste et la mort de la patiente—qui se situe dans la troisième partie du récit—impose une réflexion sur l'intersubjectivité. Il semble évident que les soins décrits dans cette partie représentent un dernier effort du chaman pour sauver la vie de la malade, et que sa décision d'user de son esprit tutélaire le plus puissant suggère la sincérité de ses intentions. Cependant, si nous nous contentons de cette résolution de la contradiction

qui consisterait à dire que la maladie dépasse ici tout pouvoir chamaniste, nous ignorons le rôle des paroles du frère de la malade, qui agissent sur le chaman en l'incitant à l'action. Et nous ignorons aussi l'hypothèse émise d'un autre chaman qui aurait causé la maladie. L'incitation du frère de la malade et l'évocation d'une autre force chamaniste indiquent que la volonté n'est pas attachée au chaman en tant qu'individu, mais que la modalité de ses pouvoirs est à la fois sociale et métaphysique.

Cette combinaison des modalités de volonté et de pouvoir nous amène à considérer le monologue introspectif du chaman (partie II) sous un autre jour. Conduit par son neveu à poursuivre ses soins, Polk Scott décrit la situation médicale en pesant le pour et le contre des options disponibles. Sa voix s'isole du contexte social dans lequel il opère. L'expression de son incapacité à capturer les esprit-maladies est précédée par l'hypothèse de l'intervention d'un autre chaman. Il s'agit là d'une information confidentielle à la confrérie chamaniste, qui n'était vraisemblablement pas destinée aux oreilles de ceux qui entouraient l'énonciateur. Dans une note de ce texte, Jacobs rapporte que, selon Howard, Polk Scott avait identifié cinq ou six esprit-maladies qui rongeaient sa nièce, mais fut incapable de détruire le plus puissant d'entre eux, cause principale de la mort de celle-ci. Le discours marque bien l'importance qu'il accorde à ces esprit-maladies et la sincérité de ses efforts, tandis que la mention de l'intervention d'une tierce personne ajoute à la tension qui règle le jeu. Le commentaire hors texte de Howard à ce sujet—noté par Jacobs—nous montre que la conteuse ne mettait pas en question cette sincérité. Quelle relation présente alors cette information, dans le monologue de Polk Scott, concernant une force chamaniste extérieure ?

Howard expose les dires du chaman, non seulement pour leur contenu, mais aussi pour leur forme. L'absence de référence à un quelconque interlocuteur rapproche celui-ci d'un monologue intérieur (bien que Polk Scott parle à haute voix, nous pouvons imaginer qu'il est entré dans un état de transe chamaniste et qu'il est par conséquent inconscient de ses auditeurs). Cette forme discursive contraste radicalement avec les autres discours du texte qui ont tous une fonction fondamentalement sociale. Cette différence discursive ne peut pas être ignorée. L'isolement du chaman, poussé par le contexte social à appliquer ses connaissances les plus grandes, réduit son pouvoir à sa juste valeur. Face à la mort, Polk Scott se retrouve au seuil du physique et du métaphysique, confronté aux limites de son pouvoir personnel et social. Il évoque d'abord la confrérie chamaniste pour expliquer les phénomènes qui le dépassent et revient le lendemain avec son esprit tutélaire le plus puissant pour lutter contre les forces surnaturelles qui menacent la vie de sa nièce. Tous ces éléments personnels, sociaux et métaphysiques sont rendus immédiats et tangibles par le point de vue à partir duquel ces événements sont relatés.

Cependant, une trace d'ironie de la part de la conteuse met en question le véritable pouvoir des enjeux sociaux et métaphysiques. Plusieurs éléments du texte dénotent une observation détachée qui ne peut pas, à mon avis, s'expliquer par le désir d'objectivité ethnographique. Il faudrait souligner, tout d'abord, pour éviter de potentielles confusions, que la conteuse ne fait preuve, à aucun niveau, d'indifférence par rapport aux événements sociaux ou médicaux qu'elle relate ; elle assiste même aux soins. Ce texte a comme thème principal l'activité chamaniste, que Howard ne met pas systématiquement en doute. Ce que je voudrais montrer, c'est que Howard voyait sa mère mourir et que, pour elle, le diagnostic représentait une formalité, que le contenu de l'information ne servait qu'à confirmer ce qu'elle savait déjà, et que sa prescience lui permettait une observation plus fine des activités, détachée en partie de son attente quant au résultat des soins. L'ironie qui transparait se trouve dans le simple fait que la jeune femme, silencieuse et serviable, subvertit les catégories du pouvoir social et même médical, sans déranger le rite qui en émane.

Reprenons ici l'organisation narrative créée par ces principes de perspective narrative pour montrer les relations qui en résultent. La proximité physique de l'énonciatrice à sa mère se manifeste dans la description de la condition physique de la malade. La position de cette description en début de texte, l'emploi de l'adjectif possessif dans le syntagme nominal sur lequel s'ouvre le texte ("ma mère"), le marqueur temporel qui indique la continuité et la durée de cette situation et, comme nous l'avons vu, la répétition du complexe verbal, "she lay there" créent une sorte d'arrière-plan spatio-temporel au devant duquel vont se produire les événements. Deux points doivent être relevés qui permettent de comprendre l'importance de ce passage servant de prologue au texte. Le premier point, c'est le laps de temps important qui s'écoule, durant lequel Victoria Howard attend avec sa mère, avant que les autres membres de la communauté ne se préoccupent de cette dernière. Le deuxième, c'est le silence que semble garder Howard devant son oncle et le chaman, qui, dès leur arrivée, prend en charge la situation.

Nous savons que, dans la culture chinook, le pouvoir politique et le discours public du pouvoir furent manipulés principalement par les hommes. Le comportement passif de la jeune Howard dans ce texte est donc conforme aux normes de la société. Son acte énonciatif expose néanmoins la part plus active qu'elle prend vis-à-vis de la situation, part que ses actes, tels qu'ils sont inscrits dans la configuration de son récit, ne suggèrent pas. Comme la description initiale du récit, le point de vue de la conteuse détermine la référence par rapport à laquelle les événements acquièrent leur sens le plus profond. Plus précisément, ce cadre énonciatif reflète un contraste et une position sociale ambiguë, qui donnent leur juste mesure au pouvoir ultime des actes de parole, de

l'intervention médicale, et à la possibilité de fournir un bilan médical. Or, si mon analyse du point de vue narratif est correcte, Victoria Howard aurait pu fournir elle-même le diagnostic final tant souhaité par son oncle, avant que ne soit consulté le chaman. Certains éléments suggèrent que la jeune femme du récit respectait les formalités, non contre son gré, et peut-être même en se permettant d'espérer l'impossible, mais sans s'investir par rapport aux enjeux sociaux et métaphysiques comme le faisaient les deux hommes de pouvoir qui menaient manifestement le jeu.

Si l'on constate que le prologue du texte et le point de vue de la conteuse—contrastant avec celui des autres personnages—démontrent que la jeune femme participait à un réseau de modalités—vouloir, pouvoir, savoir—sans manifester ni les siennes ni son point de vue sur la situation, l'ironie apparaît clairement dans le double emploi du verbe *-kwi-* "informer" (ou "rapporter"). Nous avons vu que la demande d'information de l'oncle sert de fil conducteur, et produit les événements principaux. Le suffixe perfectif *-cg* souligne l'importance de l'information en tant qu'achèvement ou résultat décisif. La première expression du souhait (ligne 19) comprend un idiotisme, *q'aXs tg'nuXt (aliXanitkwígwa)*, qui se traduit littéralement par "Je veux que ce soit fait à moi (il m'informerá 'une fois pour tout')". Cet idiotisme, qui reste à mes yeux un peu obscur, semble en tout cas mettre l'accent sur l'effet produit par l'information sur l'informé. La demande faite par l'oncle marque le pouvoir social de ce dernier, mais elle attribue dans le même temps le pouvoir médical au chaman. Le silence de la jeune femme, par contraste, semble n'accorder de pouvoir qu'à sa propre conscience. Elle reste attentive aux décisions prises et aux soins exécutés, sans exprimer sa propre opinion ou un quelconque souhait.

Il existe également des éléments qui semblent mettre en question le pouvoir du chaman. Tout d'abord nous remarquons une récurrence d'emploi de la particule *iyaqdix* (lignes 2, 6, 46, 54, 60 et 102), qui établit une relation nette entre la durée de la maladie et la futilité des soins. Dans le prologue, ce marqueur temporel est appuyé par une intonation (*I:'yaqdix*) qui signale que cette durée perturbait la conteuse bien avant l'arrivée du chaman. Dans ce temps comme arrêté, il est possible aussi d'imaginer que son espoir commençait à se dissiper. La relation entre sa longue attente et l'arrivée de son oncle, exprimée à la ligne 6, implique, du point de vue narratif, une réaction tardive de la part de ce dernier. C'est le retard des soins apportés qui est suggéré par la longueur de la période durant laquelle la malade est restée couchée. Cette suggestion est en effet confirmée par le diagnostic du chaman qui emploie cette même particule, *iyaqdix*, pour dire que la malade a commencé à quitter le monde des vivants depuis trop longtemps pour être guérie. Le chaman, de ce point de vue, ne fait que confirmer ce que la non-spécialiste silencieuse savait déjà.

De plus, bien qu'il émette l'hypothèse selon laquelle un autre chaman aurait provoqué la maladie, cette information n'est jamais dévoilée devant la famille de la patiente. Jacobs ajoute la note suivante qui suggère l'importance pour Howard de ce non-dit :

Mrs. Howard also observed that, as a general rule, Clackamas believed that shamans often would not reveal the name of another shaman who had poisoned the patient. The diagnosing shaman might discover who had put the disease-cause into his patient and then he would give no indication that he knew. Mrs. Howard implied that shamans were usually secretive about one another's doings. I got the impression of a more or less specialist group which observed professional etiquette, engaged in log-rolling, and responded to situations anxiously because of fear of reprisal from other shamans. The similarities of shamans' feelings and values to those of physicians of Western civilization are of interest. (CCT2 : 651)

Parallèlement, le texte *A shaman cured Watcheeno* (CCT2 : 511-512) relate l'histoire de la maladie du beau-père de Howard, maladie dont le chaman traitant détermine la cause comme étant l'acte malveillant d'une femme chaman identifiée par lui. Dans ce récit, la famille de Watcheeno envoie ses esclaves, armés, chercher cette femme, Áwanama afin qu'elle guérisse le malade, ce qu'elle fait après avoir cédé à l'intimidation des gardes chargés de la ramener.

Ces informations prises dans leur ensemble laissent à penser que l'insistance sur l'information reçue dans *The shaman at my mother's last illness* et le non-dit exposé par le monologue du chaman se contredisent, indiquant une remise en question ironique du pouvoir de ces deux hommes arrivant bien trop tard pour sauver la malade.

Jacobs nous dit dans une note de ce texte que Polk Scott fut probablement consulté par tous les habitants de Grand Ronde à la fin du dix-neuvième siècle (CCT2 : 651). Une lecture intertextuelle des textes chamans dictés par Howard nous permet pourtant de supposer que l'autorité de celui-ci n'est pas reconnue par la conteuse dès le début du texte. Il existe en effet une nuance de charlatanisme attribué au caractère de Polk Scott dans un autre texte ethnographique intitulé *Illness and sexual intercourse* (CCT2 : 514). Le diagnostic que propose le chaman (Polk Scott) dans ce texte est contredit de manière certaine par la femme du patient. Pour une lecture intertextuelle, il est important aussi de remarquer l'ordre dans lequel ces deux histoires ont été relatées. Bien que Howard ait raconté *Illness and sexual intercourse* (Field notebook 16) avant *The Shaman at my mother's last illness* (Field notebook 17), Jacobs a édité ce dernier en premier, ce qui interfère dans la logique des perceptions exposées par la conteuse au linguiste. Puisque le récit dit en premier mettait en question la compétence de Polk Scott, le récit de la maladie de la mère de Howard est chargé, sur le plan pragmatique du moins, de connotations implicites. C'est à dire que le point de vue de *The shaman at my mother's last illness* est idéologiquement signifiant quand l'on considère les

informations relatées dans *Illness and sexual intercourse*. Jacobs, les ayant entendues dans l'ordre narré, suggère dans une note à ce même texte : "I think that acculturated people, like Mrs. Howard, were often much more severe than pre-contact Indians in their observations about the integrity of shamans" (CCT2 : 651).

Le point de vue idéologique—mettant en question l'autorité d'un homme de pouvoir—sape la valeur du bilan médical de ce dernier, l'information tant désirée par le frère de la patiente et pour laquelle le chaman est honoré.

Pour résumer cette troisième configuration narrative selon le modèle <départ – déroulement – résultat>, il est possible d'identifier trois plans sur lesquels agit un point de vue particulier. Dans la première partie, Howard se sent fortement concernée par la condition de sa mère, restant près d'elle jusqu'à ce qu'elle se trouve remplacée par son oncle. Son irritation se montre dans l'emploi expressif de *iyagdix*. Dans la deuxième partie, la jeune femme est écartée de sa mère encore plus radicalement quand le chaman arrive. Elle l'est de façon explicite lors du dialogue, dans lequel le chaman s'adresse uniquement à son neveu (ligne 52), et lors des soins où le chaman parle tout seul à voix haute. Nous voyons à travers ces événements une aliénation de la jeune femme et plus particulièrement une aliénation par rapport à sa mère avec laquelle elle n'a plus de contact qu'en assistant le chaman.

Dans la troisième partie, Howard perçoit les événements toujours d'un point de vu socialement marginal, mais elle se trouve de nouveau impliquée dans le discours quand le chaman prononce son diagnostic final ("He told us" ligne 97). Ce retour dans les rangs de la famille montre sa véritable place, dont la signification est socioculturelle, et confirme que toute ironie de sa part n'a pas pour but de faire obstacle aux formalités qu'elle décrit. Elle ne dit rien lors des événements et elle ne condamne personne dans sa narration. Elle expose sa conscience à travers ses dires, mais elle ne réduit pas les contradictions ou les ambiguïtés à une signification morale.

Cependant, la trace de subjectivité démontrée ci-dessus suggère plus qu'une simple frustration en regard de son statut social. Bien que le temps écoulé ait dû effacer les griefs que Victoria Howard a pu subir lors de la maladie et la mort de sa mère, ce texte exprime, quoique tacitement, les regrets que la conteuse ressentait du fait de son aliénation et de son impuissance devant ces événements.

Conclusion.

Que nous dit ce texte du caractère de Victoria Howard ? Il est évident que celle-ci était capable de juger, par son expérience, de la valeur véritable des individus au pouvoir, même quand il s'agissait de sa famille. Il s'agit là d'une indépendance d'esprit qui ne semble pas caractéristique d'une jeune femme clackamas traditionnelle. Cependant, imaginer l'ironie de la poétesse comme résultant entièrement de son acculturation n'est pas, à mon avis, la perspective la plus authentique.

Il existe en fait un motif dans la littérature chinook du non-dit ou du silence chez l'être inférieur, souvent le plus jeune, dans une situation sociale qui semble expliquer la stratégie de la jeune Howard face à cette situation de confrontation. Nous examinerons un exemple du non-dit stratégique dans le récit mythologique *Black Bear and Grizzly Woman and their sons* et en trouve un autre dans *Gitskux and his older brother* (CCT2 : 631) auquel Jacobs attache la note suivante : "The boys deliberately evaded the question because they did not want to tell where they came from." Effectivement, la formule "Nothing did he say", employée pour un personnage faible devant un être au pouvoir se retrouve souvent dans les récits mythologiques.

Nous verrons aussi, dans l'examen de *Seal and her younger brother* que le rôle du plus jeune avait une importance personnelle pour notre poétesse, que la relation du trio, mère-fille-frère / oncle fut signifiante dans sa réflexion sur la société et que le conflit entre les codes sociaux et la situation empirique eut une place centrale dans sa pensée. Or, ne pouvons-nous pas identifier cette attitude comme caractérisant les femmes imprégnées de tradition dans toute société où la hiérarchie joue un rôle déterminant ? Ces éléments nous indiquent dans tous les cas que le silence de la jeune femme n'est pas une manifestation d'acculturation mais bien un code de communication spécifique à sa culture.

De la rhétorique à la poétique dans *I and my sister-cousin*¹

Présentation rapide.

Le phénomène des esprits tutélaires nous conduit à des questions ontologiques d'identifications personnelle et culturelle. Dell Hymes a montré que Victoria Howard était particulièrement inspirée par le personnage, ou plutôt par l'esprit de Femme Grizzly (Hymes in Swann 1983 : 129-170). Ce personnage célèbre occupe une place de choix dans plusieurs mythes des *Clackamas Chinook Texts I et II* (CCT2 : 536-37). Nous étudierons ici un texte ethnographique de portée autobiographique que notre conteuse souhaitait raconter à Jacobs, et qui fait appel implicitement à l'esprit tutélaire de Femme Grizzly. Le linguiste nous rapporte dans une note du texte : "Mrs. Howard pressured me to let her tell this little narrative about herself. I did not know what she was planning to dictate" (CCT2 : 656). Nous verrons que la rhétorique et la poétique jouent un rôle essentiel dans la création mythologique de cet esprit, dans sa relation à l'identification personnelle de Victoria Howard et à l'expression de sa culture.

Ce texte est fort intéressant tant par son développement stylistique que par son contenu. Puisqu'il s'agit du récit d'une histoire vécue, *I and my sister-cousin* se différencie des récits traditionnels dont les épisodes imaginaires sont largement pré-constitués par les conteurs qui précédèrent Howard. Ce texte-ci représente un montage narratif créé par notre conteuse dans le but de décrire des événements qu'elle vécut à l'aide des éléments et du style mythologiques clackamas. En effet, Howard recrée, dans ce récit personnel, la réalité de son vécu en tant que réalité mythique. Jacobs nous dit :

At each step, as the cousin hit the ground with her cane, she blew vigorously, ha. Such puffing, blowing, and steaming along frightened Mrs. Howard. The cousin must have had a grizzly power! In Mrs. Howard's mind her relative and companion may have been on the verge of metamorphosis into a grizzly. (CCT2 : 657)

Le témoignage de la transformation de la cousine en être grizzly est raconté avec la concision caractéristique de la littérature chinook.² Sans la note de Jacobs dans

¹ Alors que *wáglxt* se traduit littéralement par "my older sister", Howard l'a traduit par "my older cousin". Dans un choix basé sur les questions d'authenticité et d'accessibilité du sens impliqué, j'ai trouvé plus utile et approprié de le traduire par "my older sister-cousin".

² Nous nous rappelons la discussion du stylistique dans l'exposé sur la littérature clackamas. La concision semble en effet être une caractéristique de la littérature de la côte nord-ouest indigène selon

laquelle il précise que Howard soupçonnait cette transformation, la métamorphose ne nous aurait pas nécessairement paru évidente à la lecture du texte. Ce dernier comporte pourtant de nombreux indices de ce phénomène, de nombreux signes qui donnent un sens quasi sacré à ce qui semble être à première vue une simple anecdote. Ces signes, rhétoriques, stylistiques et symboliques, font parties de la réalité mythologique autant que le personnage de Femme Grizzly, et ils sont les figures nécessaires d'un récit mythologique culturellement achevé. Je propose ici une explication de *I and my older sister-cousin* qui montre que la rhétorique, servant à créer des attitudes adaptées dans une situation conflictuelle, est exploitée ici à des fins poétiques. Comme dit Burke : "the kind of things a person should say [...] fit the kind of character [lire aussi 'conteur'] the dramatist would have him be, and [...] arouse the kind of attitude the dramatist would arouse in the audience with regard to that character" (Burke 1966 : 297). En effet, je voudrais montrer que Howard exploite une forme rhétorique qui correspond à la forme traditionnelle d'une récitation mythologique dans son développement poétique d'un récit personnel, le résultat étant le plaisir de l'art pour l'art.

Analyse de la versification.

Les deux dispositifs les plus marquants par leur effet dans la forme de ce texte sont le suffixe *-X* et l'organisation versifiée. L'emploi du suffixe *-X* est exceptionnel, presque exagéré, particulièrement en ce qui concerne le caractère personnel du récit. Ce suffixe donne un caractère rituel aux événements narrés, qui permet une multiplicité de sens et de nuances par rapport au contexte. L'histoire de notre texte évoque le caractère formel et l'intensité d'une quête d'esprit tutélaire, le *-X* venant accentuer le sens métaphysique de la transformation de la cousine en personnage mythique.

I and my sister-cousin est organisé en deux parties qui marquent l'avant et l'après de la prise de conscience par la cousine de la mort de sa jument. L'organisation numérique des strophes et des vers suit le modèle traditionnel des strophes de trois et cinq vers. Un effet d'intensification est créé dans la structure même de celles-ci du fait d'une augmentation importante (strophe F), puis d'une diminution du nombre des lignes. La structure du texte telle qu'elle apparaît ci-dessous montre une certaine régularité de la forme selon ces critères de chiffres organisateurs. Elle met en relief

Jacobs : "By contrast with written literatures of the Western world, and oral literatures of some other non-literate peoples, northwest states raconteurs transmitted myths and tales in terms of a distinctive frame of stylizations which effected a Puritanical parsimony in expression of feelings and descriptive ideas (CCT2: 266).

l'intensification contrastive déterminée par la constitution des strophes au début de la deuxième partie :

<u>Partie</u>	<u>Nb. Strophes</u>	<u>Nb. Vers/Strophe</u>	<u>Nb. Lignes/Strophe</u>
I	5	3 - 3 - 3 - 5 - 5	7 - 6 - 6 - 9 - 9
II	5	5 - 3 - 5 - 5 - 5	20 - 4 - 13 - 11 - 10
clôture	1	2	2

Comme le révèle cette structure de base, la deuxième partie du texte présente un rythme plus élaboré que la première. Il y a effectivement un changement radical dans l'histoire à partir de la strophe F, lorsque la cousine découvre sa jument morte et refuse l'offre de son accompagnatrice de partager le cheval restant. Une tension apparaît entre les deux cousines, qui fait suite à leur désaccord concernant les stratégies évoquées pour rentrer à la maison.

Nous reviendrons à l'intrigue un peu plus loin. Continuons ici l'analyse de la stylistique mythique contribuant à l'élaboration de ce récit personnel. L'organisation versifiée est centrée en grande partie sur les mouvements de la conteuse qui, malgré le vécu dramatique de sa cousine, reste le personnage principal. A l'exception de l'une d'entre elles, chaque strophe ouvre sur un déplacement ou un changement de position, souvent indiqué par le verbe *-y-* "aller" (strophes A, B, D, E, F) et parfois par le verbe *-layt-* "[s'asseoir pour] attendre" (strophes G, H, I). La strophe C marque en son début un nouveau repérage temporel, associé à l'emploi de la racine verbale *-maqW-* "entendre". Outre la terminaison *-X*, la majorité des complexes verbaux comportent la marque du passé éloigné, le préfixe *ga-* insufflant la qualité de l'ancien à l'atmosphère de la narration et à celle du récit.

Un certain nombre de marqueurs, de particules et d'autres formes, donnent également à ce texte la forme d'un récit mythologique. Nous avons déjà remarqué l'utilisation du verbe *-y-* "aller". Cette racine verbale se combine avec le préfixe directionnel *-u-* pour indiquer un mouvement orienté dans la direction opposée à celle du locuteur. Cette combinaison grammaticale se retrouve dans presque tout récit mythologique pour décrire un type de déplacement essentiel marquant, dès lors, une nouvelle séquence versifiée. Son apparition dans le texte met l'accent sur l'orientation spatio-temporelle du récit qui détermine le rythme de la narration. D'autres marqueurs de la segmentation du récit incluent *aga*, *káwux* et *kwála*, particules couramment employées dans les récits clackamas. Certaines références temporelles, *awíska* "le soir" et *iaqawadix* "quelque temps", et certaines tournures oratoires, complètent la liste des marqueurs qui aident à déterminer la segmentation structurale des récits mythologiques

et celle du récit de Howard qui donne à son style une valeur rhétorique essentiellement mythologique.

Bien que ce texte raconte des événements qui ne font pas partie du quotidien (la mort de la jument et la transformation d'une femme en grizzly), leur cadre, lui, ne s'en différencie pas : ces incidents se déroulent lors d'une sortie des deux jeunes femmes parties camper pour cueillir des baies. La cueillette, comme toute activité liée à la préparation des repas, fait nettement partie du quotidien. Parallèlement, la collecte des aliments se trouve dans de nombreux récits mythologiques, notamment dans *Black Bear and Grizzly Woman and their sons*, mythe analysé dans le cadre de cette thèse. Suivant l'organisation traditionnelle, la transition entre le quotidien et le mythique dans *I and my sister-cousin* est initiée dans la troisième de la première séquence de cinq strophes. L'accent est mis sur la perception et la réaction de la jeune Victoria confrontée à quelque chose d'anormal qui vient interrompre son quotidien. Les vers sont structurés par trois actes émanant d'un même sujet (la narratrice) : entendre, penser, appeler. Cette strophe (C) est le point de départ d'une nouvelle séquence se résumant sur le modèle <départ - déroulement - résultat>, à laquelle la strophe D apporte une note dramatique, correspondant à la découverte de la jument, et renforcée par une manipulation du plan spatial du récit. Les lignes 20 à 24 relatent avec une grande concision cette découverte : ils se résument en trois mouvements suivis d'une description de deux états présentés du point de vue de la narratrice :

I went,	20	D
I went back,		
I got to the two horses:		
she is lying there,		
she is dead, the horse of my sister-cousin.		

La manipulation du point de vue spatial consiste en l'arrivée à destination de la narratrice et en l'image, aussitôt décrite, de la jument couchée, morte. La dernière ligne du troisième vers se termine par une référence à la propriétaire du cheval, qui sera l'objet d'une recherche dans le vers suivant : "In vain I looked and looked for her." En fait, une tierce personne dirigera la narratrice vers sa cousine pour qu'elle puisse l'informer du malheureux événement.

Cette manipulation narrative introduisant une tierce personne qui sert de catalyseur entre Victoria et sa cousine mérite réflexion. Considérons tout d'abord la mention, à la ligne 7 de la première strophe, d'autres campeurs. Cette ligne est un exemple de paralepse, terme désigné par Genette pour indiquer une altération de la focalisation dans le récit. Elle ouvre en cette fin de première strophe un cadre spatial qui

fournit un excès d'informations par rapport aux événements principaux : "A little beyond there are some others making a fire too". Lisons Genette à ce propos :

...un changement de focalisation, surtout s'il est isolé dans un contexte cohérent, peut aussi être analysé comme une infraction momentanée au code qui régit ce contexte, sans que l'existence de ce code soit pour autant mise en question, de même que dans une partition classique un changement momentané de tonalité, ou même une dissonance récurrente, se définissent comme modulation ou altération sans que soit contestée la tonalité d'ensemble. Jouant sur le double sens du mot *mode*, qui nous renvoie à la fois à la grammaire et à la musique, je nommerai donc en général *altérations* ces infractions isolées, quand la cohérence d'ensemble demeure cependant assez forte pour que la notion de mode dominant reste pertinente. (Genette 1972 : 211)

Il s'agit effectivement dans la ligne 7 d'un changement de mode qui se complète dans les lignes 27-8 par la satisfaction des attentes suscitées par cette première paralepse. Le changement de mode par l'introduction de personnages extérieurs à ce qui, sans cela, constituerait une sorte de huis clos, agrandit le plan spatial et psychologique d'une manière abrupte et a priori superflu.

Si Howard ouvre le champ de son récit personnel, en altérant ainsi le mode dominant, à ces actants extérieurs identifiés dans le récit, et donc témoins, au moins, de certains des événements, il n'est pas possible de réduire leur rôle à celui de simples figurants permettant les retrouvailles des cousines. Cette altération modale transforme le récit, à un degré plus ou moins conséquent, en autobiographie culturelle. La présence d'autres Indiens (celle de la fille de la cousine de Victoria venant plus loin compléter ces effets) nous oblige à considérer, bien qu'il ne soit que secondaire, le sens culturel de ce texte.

Outre ce changement modal, structurellement parlant, la strophe D sert à marquer dialectiquement la disjonction et la conjonction des deux compagnes. Les appels de la strophe C sont "vains" ; leur inefficacité est renforcée par leur répétition à la ligne 25. La femme qui intervient à la ligne 27 apparaît ainsi comme indispensable à l'action narrative.

La strophe E est principalement construite autour du dialogue entre les cousines. Victoria informe sa cousine de la mort de sa jument. Le point culminant de cette strophe se trouve dans l'expression d'angoisse, "Ú::!", suivie d'une interrogation concernant cette tragédie : "What happened to her?". Curieusement, la jeune cousine n'offre pas d'explication, mais seulement une description de l'événement, que sa cousine accepte en répondant par l'affirmative "Áw".

Le dialogue se poursuit dans la strophe F, où le conflit s'instaure entre les cousines. Nous remarquons que cette situation figure une troisième occasion pour l'aînée des cousines d'imposer sa décision. La première, c'est lorsque, dans la strophe

A, sa compagne accepte d'attendre le lendemain pour aller cueillir les baies, ce qui semble être une décision raisonnable. Dans la strophe B, cependant, sa décision de ne pas donner d'eau à sa jument ne conduit pas à l'approbation de sa jeune cousine, que marquerait la particule d'affirmation "Âw", trouvée ci-dessus. Cette deuxième décision imposée contient les germes d'un conflit implicite entre les cousines. Une dichotomie apparaît entre celles-ci, ainsi qu'entre leurs deux juments, l'une ayant vraisemblablement bu, l'autre ayant à se chercher elle-même de l'eau à boire. Ces différences et la tension implicite qu'elles renferment préparent l'auditeur au conflit final entre les cousines. Pour la troisième fois, l'aînée souhaiterait imposer son point de vue à l'autre, mais cette fois sa compagne exprime clairement son désaccord. Nous constatons ainsi une intensification de la tension entre les jeunes femmes : du consentement au laisser-faire, jusqu'au désaccord.

Cette strophe (F) marque une nouvelle étape du récit, nous l'avons dit, correspondant à la prise de conscience de l'aînée de la mort de sa jument. Un autre changement est marqué par l'anticipation du départ ("What shall we do?") et le départ lui-même ("I went on"). La décision de la cousine prévaut de nouveau, et elles partent toutes les deux, Victoria à cheval, et sa cousine à pied. Les trois strophes suivantes (G, H, I) décrivent les arrêts marqués par Victoria pour attendre sa cousine lors de leur descente de la montagne, dans l'espoir vain de la soulager dans sa marche éprouvante. C'est également dans ces strophes qu'elle décrit les changements physiques, et par extension symboliques, qui suggèrent la transformation de sa cousine en grizzly. Nous remarquons qu'aucun des traits physiques décrits n'implique autre chose que la fatigue et l'épuisement d'un randonneur marchant sac au dos : l'emprunt d'une canne, l'afflux de sang au visage, l'essoufflement. Pourtant, ces effets ordinaires se font ici les signes d'une transformation métaphysique ponctuée par le désaccord des deux compagnes.

L'intérêt attentionné de la jeune cousine pour sa compagne s'exprime par son insistance à l'attendre. L'aînée, elle, se met en colère sans doute parce qu'elle considère que sa résolution de rentrer à pied n'est pas entièrement respectée. Dans la troisième strophe de cette partie, elle réprimande sa cousine. Cette strophe marque le résultat des trois premières par la transformation physique et psychologique qu'elle décrit de la cousine, déterminée à continuer, coût que coût, sa marche. Comme pivot, elle sert aussi de départ aux trois dernières strophes qui conduisent au retour de la conteuse chez elle. Les strophes H, I, J décrivent l'élaboration d'une stratégie sociale qui donne une qualité sacrée et formelle à ces événements. Cette stratégie consiste en l'accompagnement de l'aînée dans sa quête, jusqu'à l'atteinte de sa destinée spirituelle, et de sa destination domestique—la transformation et le retour—, sans néanmoins les exposer d'une manière banale qui réduirait tous les effets personnels et sacrés à une signification liée au seul quotidien. Ni la transformation, ni le retour de la cousine aînée ne sont décrits

explicitement, un choix narratif qui marque le caractère privé de son vécu sans faire perdre de vue cependant l'importance de la fonction sociale de son acquisition des esprits tutélaires. La jeune Victoria fait une partie du chemin en compagnie de sa cousine, puis elle la quitte pour aller prévenir la fille de cette dernière du retour de sa mère, geste de protection et d'anticipation qui encadre socialement la cousine dans sa quête initiatique.

La strophe I, correspondant au déroulement dans cette séquence d'élaboration d'une stratégie sociale liée à l'expérience personnelle, marque la dernière tentative de la jeune femme pour soulager l'effort physique de sa cousine. Cette fois-ci, elle s'affirme verbalement : "You yourself shall ride the horse", elle insiste en employant le pronom réfléchi *máyt'aX*. Et pour la dernière fois, la cousine aînée affirme son autonomie, réprimandant à nouveau sa compagne, tout en lui conseillant de se hâter avant l'arrivée de la nuit. Sur ces mots, les cousines se séparent, laissant l'une face aux forces de la nature tandis que l'autre rentre au foyer.

Cette fin ouverte met l'accent sur la dichotomie entre les personnages—la narratrice et sa cousine—par les relations spatiales que définit la séparation, mais aussi leur préoccupation réciproque pour le sort de l'autre, moins évidente, certes, dans le cas de la cousine. Victoria s'inquiétait manifestement pour cette dernière. Elle prévint sa fille du retour imminent de celle-ci, et rentra chez elle. Le récit se termine sans qu'il soit fait mention d'une autre destinée pour l'aînée des cousines, ce qui nous amène à penser que, par la suite, elle est bien rentrée chez elle. Ainsi, la narration de cette histoire joue également un rôle en tant que stratégie sociale de valorisation d'une expérience personnelle. Elle lui donne une signification culturelle et sert à faire se rejoindre, malgré tout, les cousines dans l'espace et le temps narratifs en recréant les effets psychologiques et sociaux qui font d'une expérience ordinaire une expérience extraordinaire.

L'instance narrative.

Il sera utile en conclusion de considérer l'importance de cette narration pour la conteuse, qui la proposa au linguiste de manière très volontaire. Le texte décèle bien l'importance de cette expérience pour Howard, au point qu'elle en fit un récit autobiographique, et c'est ce *faire* qui m'intéresse. C'est également à ce niveau que nous pouvons parler d'une rhétorique devenue poétique.

Le concept d'identification qu'emploie Burke pour désigner "the speaker's explicit designs with regard to the confronting of an audience" (Burke 1966 : 301) nous amène également à porter notre réflexion sur les outils de persuasion spontanés, intuitifs

et inconscients qui fondent les actes de paroles. Il est, de ce point de vue, évident que le discours de Howard s'organise par rapport à son identité culturelle et professionnelle vis-à-vis de Jacobs, que les éléments narratifs de *I and my sister-cousin* sont constitués dans le but d'engendrer certaines attitudes et intuitions de l'auditeur, et que la technique employée à cette fin n'est pas l'explication mais la *théâtralisation*, la mise en scène d'événements et de sentiments produite pour le plaisir et non pour l'analyse ethnographique.

Il s'agit ici de la fonction poétique du langage telle qu'elle est définie par Jakobson, celle qui met en avant "le message pour le message". Dans l'effort de faire apprécier sa culture en plus de son expérience personnelle, Howard emploie, comme nous l'avons vu, des outils rhétoriques évoquant le mode mythologique. Cette forme culturelle donne un autre angle d'approche des événements narrés, obligeant l'auditeur / lecteur à participer aux codes, et donc aux croyances culturelles qui créent le sens de ce récit. Les images, les mouvements, les paroles, en bref, tous les éléments employés par la conteuse pour recréer narrativement son vécu, ont également pour fin de susciter le plaisir de son auditeur.

La réussite de la conteuse, qui sait toucher son auditeur, est mise en évidence par ces réflexions de Jacobs concernant la forme du texte :

Note the understatement, or avoidance of explicit statement, in Mrs. Howard's proffered dictation. Obviously, she dictated this in order to point up the fact that her comrade could turn into a grizzly and probably did so during the scary return from the berry patch. But the thought was implicit. Mrs. Howard did not say, in so many words, that her cousin was a real grizzly for an hour or two during the journey downhill. Both the belief and Mrs. Howard's manner of discussion of it are significant. (CCT2 : 657)

Jacobs relate ici la manipulation rhétorique du non-dit, élément effectivement important dans ce texte. Pourtant, il semble ignorer la fonction poétique de la rhétorique ici déployée et fait penser que ces manœuvres ont été effectuées pour l'unique bénéfice de l'évocation d'une croyance métaphysique.

Cependant, ce texte ne fut pas dicté pour persuader mais pour créer un effet, ou en suivant la pensée de Burke, pour créer une attitude. Le texte ne parle pas de la religion clackamas pour l'expliquer, ni même pour la décrire. Construit d'une manière que Jacobs qualifie de significative et que je définirais, d'un point de vue pragmatique, comme une manipulation de la rhétorique en poétique, ce texte évoque une situation sacrée, non dénuée d'émotions, dans le but de susciter le sens du merveilleux, la crainte et une certaine révérence chez l'auditeur. Action symbolique, le *faire* d'un récit poétique est un acte effectué pour la production du plaisir chez celui qui crée comme chez celui qui décrypte. Le courage, la peur, la colère et l'inquiétude sont mis en scène dans ce texte comme par un acte dont la beauté ne peut être niée.

❧ Discours ethnographiques ❧

Mythe et quotidien

Ana:':!

*Q'awaq 'ašXinašXina
aga akdál.*

KhínaXł

aga ilk'áškaš.

Něšqi aXadwáywal!

*Aq'ašXinašXina agúšgowam.
Agəməšgəlgáya.*

(Oh goodness!

It's the Basket Ogress,

now she is traveling;

She is looking around

now for a child.

Do not be running around!

The Basket Ogress is going about.

She might take you.)

Victoria Howard,

Clackamas Chinook Texts II

Introduction

Dans la perspective de cet exposé, le quotidien concerne la réalité existentielle humaine manifestée à l'arrière plan de la vie ordinaire. Le mythe, projection de l'imagination humaine, sert pour sa part à expliquer les divers événements ou états liés à cette réalité. D'emblée apparaît donc une relation entre mythe et quotidien, même si, à l'analyse, cette relation peut sembler tautologique aux spécialistes de la mythologie, conscients des dynamiques complexes reliant ces deux phénomènes aux sources les plus profondes du psychisme humain. Le mythe ne fournit-il pas, en effet, un outil permettant de réfléchir sur la vie humaine, sur les sociétés et leur environnement, bref sur la substance et les cadres du quotidien ? Toute recherche mythologique, dirons-nous sans risque, s'attache à étudier les spécificités de l'appréhension mythique d'une réalité humaine quotidienne. Vécue au fil des jours ou mise en exergue comme aventure de l'être humain face à ses potentialités infinies, la relation entre mythe et quotidien

reste ancrée dans le désir, voire le besoin, de l'homme de créer sa propre vie, sans se contenter de la subir.

Coyote went around the land, un des mythes les plus populaires de la région nord-ouest de l'Amérique (Boas 1894, 1901 ; Sapir 1909 ; Hymes in Arnold 1996 ; Hymes 1996c), se signale par l'abondance de ses références culturelles, sociales et psychologiques, mais aussi par l'intérêt exceptionnel de sa dimension génésique : ainsi la version de Howard (CCT1 : 80-105) recense-t-elle douze décrets mis en place par Coyote pour rendre le monde propre à accueillir les êtres humains. Le sous-récit de Howard, "The News about Coyote," fait partie de ce mythe. Il raconte une aventure sexuelle de ce *trickster* (centrée sur un acte d'auto-fellation), divulguée en dépit des précautions prises pour la cacher et devenant un sujet de discussion au sein de la communauté. A la suite de cette honteuse indiscretion, Coyote décrète que les individus ne pourront plus se dissimuler leurs aventures respectives. Le pouvoir de la parole et du récit échappe donc à la volonté humaine.

En appliquant la méthode des cinq dimensions de l'œuvre littéraire définies par Kenneth Burke dans *A Grammar of Motives* (Burke 1945), Hymes examine les différences entre trois récits mythologiques racontant l'histoire des "nouvelles de Coyote" (Hymes 1981 : 200-259). Cette analyse comparatiste souligne la diversité des variantes sur une même trame, parmi lesquelles figure le récit de notre poétesse clackamas, Victoria Howard. Hymes met en relief le malaise de Coyote qui généralise son expérience individuelle, en décrétant, à la fin du récit, l'impossibilité de garder secrètes des informations personnelles. Les trois histoires s'accordent sur la puissance de la parole, réduisant à néant les efforts de Coyote pour dissimuler ses actes : la dynamique du récit inhérente à la tradition orale possède un pouvoir indépendant des intentions ou de la volonté des hommes.

Cette histoire, dans les trois formes narratives examinées par Hymes, fait remonter l'origine du discours à l'activité humaine. Celle-ci fournit non seulement la substance du récit (les événements, l'environnement, les personnages, etc.), mais encore le stimulus social poussant à décrire ces manifestations pour leur donner un sens. Le récit en soi fait partie des activités humaines, mais il les coiffe aussi, puisqu'il influence ou détermine les codes comportementaux des individus au sein de la société. Je propose ici de commenter les divers exemples où le mythe intervient dans le quotidien et où le quotidien s'impose dans le mythe. "The News about Coyote" illustre, au travers d'un récit pragmatique, le lien fondamental entre une description mythique et la vie de tous les jours. Dans cette relation d'interdépendance entre mythe et quotidien, l'activité humaine est à la fois cause et effet du récit.

L'étude du recueil des entretiens de Howard et Jacobs déborderait, par son ampleur, les limites d'un projet de thèse. Aussi restreindrons-nous notre étude sur ce point à des exemples explicites où les mondes mythologiques et existentiels se croisent dans les récits de Victoria Howard. Cet examen nous permet de faire apparaître neuf types de relation mythe / quotidien au sein des discours mythologiques ou ethnographiques : 1) Relation explicative ; 2) Cosmique ; 3) Instructive ; 4) Industrielle ; 5) Géologique et géographique ; 6) Ontologique ; 7) Métaphysique ; 8) Humoristique ; 9) Merveilleuse. Ces catégories n'épuisent ni les relations générales mythe / quotidien, ni celles existant dans les textes de Victoria Howard. Elles se proposent simplement de tracer le chemin entre le monde de la mythologie et celui où la communauté clackamas affrontait les défis, les conflits, les tentations, les perplexités, les mystères de la nature et de la société.

Les exemples choisis représentent des situations où le monde mythique figure explicitement dans une description de la vie quotidienne et vice versa. Dans le premier cas, la liaison naît chez Victoria Howard d'une réflexion spontanée attribuée à un tiers. Dans le cas où il s'agit d'un discours mythologique portant sur la vie quotidienne, la voix normative de la tradition intervient fréquemment pour apporter des explications aux divers aspects de la vie. Ces exemples nous permettront de repérer des indices de liaisons entre ces deux mondes et nous aideront à mieux comprendre le rôle des discours mythologiques dans la vie sociale et culturelle des Clackamas. Nous répondrons ainsi à l'objectif de l'ethnopoétique : reconstituer le texte dans sa réalité interactive au sein de la vie personnelle et communautaire.

Cet assortiment de textes issus des entretiens Howard / Jacobs se propose également de familiariser le lecteur avec certains genres, styles, sujets et thèmes de la littérature clackamas, pour lui permettre d'apprécier l'art verbal de notre poétesse. Mon choix, en l'occurrence, restera dicté avant tout par mes goûts personnels, et par l'intérêt suscité dans mon propre entourage.

Une explication cosmologique

Le mythe propose souvent, sinon toujours, d'expliquer la cosmologie perçue et vécue par l'homme. La configuration des événements narratifs rend ainsi compte des caractéristiques du monde animal, de l'organisation des éléments environnementaux, des phénomènes cosmiques en général. La mythologie chinook s'attache à décrire comment le monde s'est trouvé mythiquement réorganisé afin d'accueillir les êtres humains et de pourvoir à leurs besoins. La capacité du saumon à remonter le courant,

les propriétés des arbres, les pouvoirs des animaux... tous ces éléments sont attribués par les ordonnateurs : Coyote, au premier chef, et Femme Grizzly au second. Coyote détermine ainsi le souci témoigné par la communauté à l'égard de la vie privée de l'individu.

Nous nous concentrerons sur trois textes déterminant trois phénomènes différents : 1) la caractéristique d'un animal ; 2) le comportement sexuel entre homme et femme ; 3) l'organisation annuelle des saisons.

Dans le premier mythe raconté par Howard à Jacobs—*Coyote and Skunk : he tied his musc sac*—Coyote détermine le pouvoir répulsif du putois :

Skunk was told,
 "Your flatus will not kill people.
 "You will just scare them somewhere or other by rotten logs.
 "Then you will break wind,
 "they will only smell your odor.
 "You will not kill people." (CCT1 : 13)

Ce texte fait partie des nombreux exemples dans les récits de Howard où le comportement, l'habitat ou le pouvoir d'un animal sont expliqués par l'histoire. Tout comme dans "The News about Coyote," nous sommes en droit de nous demander si le résultat de l'histoire sert de cause ou d'effet à l'explication proposée. D'une part, l'ordonnance du pouvoir du putois ("they will only smell your odor / You will not kill people") résulte clairement des événements racontés. Mais, d'autre part, ces événements sont configurés par une réflexion portant sur des phénomènes réels (non-imaginaires), où le mode narratif aide à la compréhension des effets mystérieux (voire inexplicables) du royaume des animaux en leur donnant une forme tangible. De ce point de vue, le pouvoir du putois est la cause, et le récit le résultat. Si nous considérons le postulat de Bauman selon lequel les événements rapportés sont construits et organisés par la narration, il devient clair que la dimension explicative du mythe sert à mettre en relief les valeurs du monde naturel en fonction de la sensibilité ou des intentions de l'homme. De ce point de vue, nous sommes obligés, afin de saisir le véritable sens du récit, d'aller au-delà de l'explication brute et de resituer les événements de chaque récit dans le contexte de leur narration.

Passons maintenant à un deuxième exemple des textes explicatifs : un autre extrait de *Coyote went around the land* (CCT1 : 80-105). En prononçant des décrets successifs, Coyote détermine les formes géologiques, mais aussi des activités, des comportements et des traits humains : la préparation de la nourriture ou la fonction

physiologique de la grossesse. Nous nous intéressons ici à ses décrets concernant le comportement sexuel. Au début du récit de Howard, Coyote exerce sa vilenie sur une jeune fille dont la mère est ennuyée par le fait que son enfant ne grandisse pas. La mère demande des conseils à Coyote qui possède les pouvoirs d'un chaman. Celui-ci dit à la mère que sa fille pourra trouver un remède sous la forme d'un bâton sur la plage le lendemain. La malade n'aura qu'à s'asseoir et bouger sur ce bâton. L'acte accompli, elle le regrette quand elle comprend la violence sexuelle que Coyote a fait subir. En préparant ce piège, Coyote abuse de la fille et impose le pouvoir sexuel de l'homme sur la femme :

Now she sat on it,
 she wriggled and rode on it.
 Now Coyote got up.
 He said,
 "I am a man !
 "You supposed that you would copulate upon me !"
 Now he copulated upon her. (CCT2 : 82)

A la suite de cette agression sexuelle, la fille éplorée rentre chez sa mère et lui raconte l'atrocité subie. Cette dernière réplique que c'est ainsi que le frère de sa mère (Coyote) l'a fait grandir, associant ainsi l'acte sexuel à la maturité. L'absence de remords de la mère semble difficile à expliquer vu l'importance accordée par les peuples chinooks à la virginité des jeunes filles. Par ailleurs, ils punissaient le viol était et ne l'auraient sûrement pas accepté comme semble le faire la mère. Ces contradictions entre le pouvoir ordonnateur de Coyote et ses transgressions des codes sociaux méritent plus ample réflexion. Coyote, par son discours, cherche à exonérer son acte en accusant sa victime d'avoir voulu transgresser l'interdiction faite à la femme de se placer sur l'homme pendant la copulation, tabou fréquent, semble-t-il, chez les peuples indiens (Niethammer 1977 : 214).

Examinons un autre exemple. Vers la fin de ce texte, Coyote arrive chez un couple. Le mari demande au chaman Coyote d'aider sa femme souffrante à accoucher de son enfant. Coyote cherche le bébé en tâtant l'abdomen de la mère. Il ne trouve rien. La femme lui montre alors son doigt enceint. Coyote leur explique qu'on ne procède pas ainsi pour faire un enfant et il se met à enseigner à l'homme comment monter sur sa femme pour copuler. Nous avons ici deux ordonnances : la première pour déplacer le siège de la grossesse du doigt vers le ventre, et la seconde pour donner forme à l'acte sexuel de l'homme avec sa femme. Si la première ordonnance reflète une réalité biologique humaine sans ambiguïté, la seconde figure dans la liste des actes tentés et des décrets promulgués arbitrairement par Coyote, voués à l'échec, comme le

confirment les facteurs linguistiques du texte. Considérons quelques preuves sémantiques et narratives.

Dans son article "Oolachan-Woman's Robe : Fish, Blankets, Masks, and Meaning in Boas's Kwakw'ala Texts," Judith Berman explique le sens de plusieurs expressions qui se traduisent par "couvrir" et signifient l'acte de copuler : "These tropes suggest a pattern of thought in which copulation is conceived as a 'covering' rather than, as Western observers might expect, a 'penetrating' action : the 'covering' of a woman by a man, or, as we saw in '*Q'ániqi"axw and ÖáÖu,*' of a man by a woman" (Berman in Swann 1992 : 156). Un deuxième exemple d'un homme "couvert" par une femme se trouve dans *Gitskux and his older brother* de Howard. Dans son analyse de la versification de ce récit mythologique, Hymes met en évidence le pouvoir sexuel potentiel de la femme dans le couple clackamas homme / femme. Quand Gitskux arrive chez une femme chasseresse, il profite de son hospitalité, du gîte et du couvert. Mais l'hôtesse a d'autres idées en tête, et elle fait appel à son esprit tutélaire pour amener son invité au pied de son lit, à l'aide d'une petite bête qui le pique. Le récit continue ainsi :

She herself had *known* all about him,
 that is what she did to him;
 she joined (five) nights together.
 Now he went,
 he lay down by her at the very edge.
 Soon now she told him,
 "Why do you lie down at the edge ?"
 She covered him,
 the two lay there,
 he went to sleep.
 I do not know how long,
 he woke up;
 the two stretch out on their sides;
 now his wife and he got up. (Hymes in Swann 1983 : 155)

Ces exemples issus de *Q'ániqi"axw and ÖáÖu* et de *Gitskux and his older brother* montrent qu'il n'est pas possible d'interpréter isolément la relation explicative mythe / quotidien, même quand le récit semble représenter une morale ou une règle claire et précise. En outre, les traits de caractère de Coyote nous amènent à connaître son comportement et ses motivations, même quand ils ne sont pas évidents (sur ce point, nous renvoyons à Hymes 1995).

Pour nous, l'ordonnance de Coyote concernant la position de l'homme au-dessus la femme dans l'acte sexuel revêt un sens essentiellement ironique. En l'occurrence, le récit s'adresse peut-être à l'homme pour stigmatiser la futilité de telles attitudes (répandues, selon Neithammer, chez d'autres peuples indiens). Peut-être ce récit s'inscrit-il en réaction contre un tabou instauré par un peuple proche des Chinooks. Cette hypothèse, si elle est correcte, fournit un exemple des relations dialectiques

interculturelles définies par Lévi-Strauss dans "Structure et Dialectique," article déjà cité dans l'examen méthodologique de l'anthropologie structurale :

... l'affinité ne consiste pas seulement dans la diffusion, en dehors de leur aire d'origine, de certaines propriétés structurales ou dans la répulsion qui s'oppose à leur propagation : l'affinité peut aussi procéder par antithèse, et engendrer des structures qui offrent le caractère de réponses, de remèdes, d'excuses ou même de remords. (Lévi-Strauss 1958 : 275)

Sans la référence à un code postural de la copulation (provenant d'une source amérindienne) tel qu'il est ordonné par Coyote et expliqué par Neithammer, cette hypothèse n'est pas concluante. A l'évidence, il existe pourtant, dans les textes de Victoria Howard et grâce aux données de Berman (mais aussi aux autres données que nous examinerons dans notre analyse de *Two children : two owls they became*), une contradiction concernant l'ordonnance de Coyote et le positionnement homme / femme durant l'acte sexuel.¹

Le dernier exemple de notre enquête sur le texte explicatif concerne un sujet omniprésent dans les mythologies du monde : l'explication des phénomènes cosmiques et atmosphériques. La contemplation du ciel et des éléments se prête en effet à un dessin mystique ou mythologique de l'univers. La question concernant la cause de l'organisation de l'univers est peut être à l'origine des réflexions indigènes sur ces phénomènes. Or, il nous semble plus précis de considérer le paradigme de la cause au service du *montage* narratif pour décrire, d'une manière phénoménologique, les forces et les énergies indépendantes de l'homme. La mythologie clackamas, en tout cas, met toujours de tels éléments en relation avec leurs effets sur l'homme et son environnement terrestre.

Le texte suivant est extrait d'un mythe dans lequel Coyote trompe Vent d'Est afin d'équilibrer l'année en périodes chaude et froide (été et hiver) moins longues. Le désir de Coyote de raccourcir les saisons est en effet motivé par l'idée que douze mois d'hiver seraient trop longs pour le bien-être de l'homme. Il s'agit donc de faciliter l'approvisionnement de la nourriture en été pour l'hiver. Coyote joue un tour à Vent d'Est en fabriquant de fausses fraises pour le convaincre qu'il est temps de se lever puisque le printemps est arrivé. Coyote a gagné sa cause "humanitaire" et Vent d'Est le confirme :

¹ Nous avons au moins un exemple de structures dialectiques interculturelles précisées dans le recueil clackamas. Il s'agit des alimentations acceptées et non-acceptées. Durant la narration de *Coyote went around the land*, Howard expliqua à Jacobs que les Clackamas ne mangeait pas les sauterelles mais qu'elle avait appris d'une esclave modoc que sa communauté les mangeait. La référence faite dans le mythe à cette alimentation est ironique. (CCT1 : 269)

"Very well,"
 he replied to him.
 "You have defeated me now, Coyote.
 "Now that is the way it should be.
 "Six months winter,
 "Six months summer."
 Now Coyote was glad.
 He had gotten the better of him. (CCT1 : 113)

Ce récit nous raconte qu'avant la tromperie imaginée par Coyote, les saisons d'été et d'hiver duraient l'une et l'autre une année, laps de temps qui aurait été gênant pour futurs occupants du territoire selon les mythes chinooks. L'ordonnancement du cosmos conditionne donc les forces de la nature pour le bien-être des êtres vivants.

Pour approfondir l'interprétation et la réflexion sur l'explication mythique des phénomènes atmosphériques et cosmiques chez Howard, nous insisterons sur deux points. Tout d'abord, nous remarquerons la diversité des sujets expliqués par le récit mythique : en l'occurrence, ici, le pouvoir d'un animal, un comportement sexuel et l'organisation météorologique de l'année. Cette diversité des phénomènes expliqués par le récit de *Coyote went around the land* démontre l'omnicompétence de la mythologie dans la sphère de la société. En second lieu, nous insisterons sur le caractère pragmatique des vastes explications proposées par les mythes : les événements narrés décrivent des phénomènes réels, ces derniers fournissant à la fois la cause de la narration et le résultat du récit.

L'atmosphère et le cosmos

Les phénomènes cosmiques, physiquement éloignés de l'être humain, n'en jouent pas moins un rôle essentiel dans sa vie quotidienne et l'obligent à une réflexion mythologique. La chaleur et la lumière du soleil, les effets des saisons et des éléments de la vie, en bref l'écologie, mais aussi l'impact visuel, sonore, textuel, olfactif des éléments et des objets atmosphériques et cosmiques sur l'imagination humaine et sur la vie matérielle de l'homme donnent à ces phénomènes une dimension quotidienne.

Le texte suivant fait appel au rôle des corps célestes dans l'organisation de la vie sociale. Nous y remarquons le système de valeurs attribué à la distinction entre jour et nuit :

Sun and Moon lived there in separate places,
 they would stay there all day long.
 I do not know now how long a time it was.
 Now I do not know what caused a disagreement.
 Now they argued,

Sun said,

"You are not good for anything.

"I make the people spread out their valuables.

"Night time light you make for the people:

"They will copulate,

"They will defecate.

"All those bad things, you make light for them."

(CCT1 : 467)

Nous comprenons que, dans ce discours, la lumière du jour et la richesse matérielle des humains sont associées du soleil. En revanche, la lumière (terne) de la lune est associée au sexe et à la défécation. Les notions de *-t'uk-* "bien" et de *-lama-* "mal" qualifient explicitement la lumière du jour et la lumière de la nuit ainsi que les phénomènes qui leur sont associés. Le narrateur avoue ignorer la cause de la dispute entre le soleil et la lune. Son récit explique simplement les conséquences de leur séparation pour les humains.

Cette petite exposition des valeurs relie les notions de bien et de mal aux forces cosmiques au-delà du pouvoir humain. Cette relation entre les valeurs d'une société et les forces cosmiques caractérise toute religion. Ceci est particulièrement frappant ici dans l'association entre la mythologie et le quotidien, entre les forces matérielles et immédiates de la lumière et les détails explicites des activités quotidiennes (la richesse matérielle, la copulation, la défécation). Dans un récit poétique de douze lignes (concision caractéristique des récits clackamas), l'opposition diurne-nocturne sert à créer ou à affirmer un système de valeurs affectant les activités humaines.

Par la narration de *The Basket Ogress took the child*, Howard nous offre une description narrative de l'organisation cosmique en y insérant une curieuse touche moderne. Le héros de l'histoire réussit à échapper à l'ogresse et essaie de rentrer chez lui. Durant son voyage aventureux, il rencontre une vieille. Nous lisons :

Then as he went along he again saw an old person (a woman) approaching, she was packing something. He met her, he said to her, "What are you taking along with you?" She said to him, "No dearie! I am of the Darkness Ones." He said to her, "In spite of that, give me what you are taking along. I am hungry."

Then she again said to him, "Oh no. I am a Darkness One, my dear!" So then he went around to the rear of her, he saw where the plug was, he pulled it out. It became total darkness. She said to him, "Plug it back in so that it will become daylight 143. Plug it in so that it will become light! Plug it in!" He sought successfully for her plug. He did not see it. So he merely pulled out the grass, he plugged it in, it became daylight. Then he said to her, "But it will not be like that (in future eras). The people (the Indians coming) are close by now. 44. They will not see you. It will merely become dark then, and then it will become daylight. But you yourself will not be going around." (CCT2 : 395)

Ces événements mythologiques expliquent la mise en place de la succession du jour et de la nuit. Le héros règle en fait la durée du jour et de la nuit en les raccourcissant afin de rendre service aux arrivants. La racine verbale *-giq'i-* est employée pour le verbe "plug" (brancher) qui semble faire référence à l'électricité. Quand j'ai demandé plus de précisions concernant ce verbe au professeur Dell Hymes, celui-ci m'a donné comme autres exemples de son emploi l'acte de boucher une "bouteille," ou d'exercer une pression à l'aide d'un "levier," deux objets issus de la culture européenne. Ceci suggère que l'origine de ce mot pourrait être en effet industrielle et que Howard faisait sans doute référence à des notions d'électricité.

L'aspect pédagogique du mythe

L'objectif principal des mythes est, me semble-t-il, d'instruire les membres de la communauté. Les enfants sont concernés au premier chef, mais, comme dans les sermons dominicaux des pasteurs chrétiens, les narrations traditionnelles servent aussi à rappeler aux adultes la voie à suivre. Le dessin explicatif du monde et l'instruction civique peuvent être considérés comme liés dans la pensée d'un peuple qui ne distingue pas, sur le plan métaphysique, la réalité sociale de la réalité naturelle.

Dans l'extrait suivant, la mère de la jeune Victoria Howard rapporte des événements mythologiques liés à la situation immédiate, pour distraire sa fille durant l'attente du retour de son beau-père, mais aussi pour lui enseigner l'importance de la patience :

Wherever my mother's husband went,
I would watch for him to return.
Now she would tell me,
"You might see something mythlike.
"A dangerous being might come to us."
Now she would tell me,
"Long ago that is the way the old woman and her son's daughter were."
(CCT1 : 449)

La relation dessinée par la mère entre l'impatience de sa fille et celle de la vieille dame du mythe sert d'introduction à la narration.² Dans d'autres analyses des mythes clackamas, notamment dans *Two Children: Two Owls They Became* et *Black Bear and*

² Durant sa narration de *Dead persons came to purchase the unmarried girl*, Howard expliqua à Jacobs que la mort résulte de l'impatience de la grandmère dans ce mythe : "if the grandmother had waited only until that night, the bride's husband would have come and he would have been a living, not a dead, person. So, too, all deadpeople would have changed ; there would have been not death and no dead" (CCT2 : 636). Nous avons donc un deuxième exemple de la valeur de la patience chez les Clackamas.

Grizzly Woman and their Sons, nous verrons que les mythes servaient à enseigner aux enfants les rôles et les comportements sociaux, ou à les inciter à la vigilance dans certaines situations naturelles et sociales. Le texte mis en exergue à ce chapitre fournit un exemple de ce genre de mise en garde à l'égard des dangers existant en dehors du foyer et du village. Qu'il s'agisse d'une rencontre avec un grizzly dans la forêt ou des mauvaises intentions d'un voisin, il s'agit pour les adultes de prévenir les jeunes des dangers encourus. Existe-t-il meilleure façon d'être écouté ?

Réflexions sur l'organisation industrielle

Les *Mythologiques* de Lévi-Strauss ont contribué à analyser, à travers les mythes, le rapport existant entre l'évolution sociale et les développements matériels. Le sens pragmatique des informations historico-matérialistes exposées dans les mythes est une question qui se posera à plusieurs reprises dans cette thèse. S'agit-il de la transmission orale de l'histoire et de la technologie ? La concision du récit chinook suggère que toute information narrative est chargée de sens explicite et implicite, et ne doit pas être interprétée en tant qu'embellissement accessoire. La description de la technologie est un moyen de rendre significatives sur le plan métaphysique les étapes de la civilisation, mais aussi de rappeler aux membres de la société la valeur de leurs activités de production.

Considérons cet extrait de *Coyote went around the land* :

He thought,
 "I shall get a pole,
 "I shall sharpen it."
 Now indeed he sharpened the pole.
 He speared it,
 he pulled it ashore.
 He got another one.
 He thought,
 "Now that is enough for me to take ashore."

He took them to the house,
 he butchered them,
 he roasted them beside a fire.
 The people watched him.
 All of them were cooked.

He sat,
 he ate.
 He gave them small pieces.
 He finished eating.
 Now he told them,

"Are these the things that you feared ?
 "These things are food.
 "That is what you should do to them,
 "Roast them,
 "Smoke-dry them.
 "You should eat these in wintertime.
 "Hmph," he thought,
 "I didn't come to stay at this place. (CCT1 : 102)

Mon analyse de la versification divise ce texte en trois strophes de cinq-trois-cinq vers. La première strophe est consacrée à la technique de la pêche, la deuxième à la cuisson, et la dernière au partage social de la nourriture ainsi qu'à l'enseignement des techniques évoquées dans les deux premières strophes. Le dernier vers, "Hmf," he thought. / "I didn't come to stay at this place," est une formule qui marque le caractère nomade et errant de Coyote. A nouveau nous trouvons ici le caractère concis du récit clackamas. Les détails informations abondantes et détaillées de ce texte permettent de distinguer trois stades du rapport à la nourriture : industriel, social, mais aussi géographique. Coyote transforme le monde, ordonne des codes sociaux et inaugure des événements dans le temps et dans l'espace. La narration informe les auditeurs de ces éléments et de ces dynamiques. Enfin, la pensée interdisciplinaire de la mythologie clackamas, prégnante dans ce texte, inspire à Jacobs les réflexions suivantes:

Mrs. Howard observed that there used to be many of these dog salmon in the Columbia River below Hood River, at a small place that she said used to be named Cook's, on the Washington State side. Many Indians congregated there about September in order to spear them. This episode in the Coyote myth may have been localized at Cook's. (CCT1 : 276)

L'ajout de cette note en fin de texte met l'accent sur la relation du mythe au quotidien dans la description géographique et géologique, sur laquelle nous allons maintenant nous pencher.

Géologie et géographie

Coyote went around the world décrit le voyage de ce *trickster*, généralement instigateur des nombreuses aventures auxquelles il se trouve confronté. Jacobs complète la note ci-dessus par la suivante, pour suggérer l'importance des références géographiques dans ce mythe :

This is conceived of by Mrs. Howard as the "end of the land, the ocean. "I am unclear whether Coyote's course, which in Sahaptin versions is thought of as a journey up the Columbia River from west to east, was thought of by Clackamas as

proceeding in the same direction. I failed to inquire about the route of the Clackamas Coyote's travels, or about the possibility of a Clackamas concept of an ocean far to the east. (CCT1 : 276)

Cette réflexion de Jacobs nous montre qu'il prend en considération l'importance des traces géographiques du voyage de Coyote lorsqu'il précise l'information manquante. Tous les récits de *Coyote went around the land* relient effectivement les événements mythiques avec le paysage de la rivière Columbia. Dans le récit de Howard, nous trouvons la référence de l'endroit où Coyote a fait une démonstration de la pêche, de la cuisson et du partage du saumon. "Mrs. Howard remarked that in olden days a Chinook village was at that place, and it had a special reputation because of its sexual laxity. The people used to say, 'No wonder it was so at that place, because Coyote showed them how'." (CCT1 : 275)

Il existe bien d'autres mythes faisant référence aux phénomènes géographiques, notamment le mythe tragique intitulé *Tongue* qui a pour origine géographique Rock Island, une île de la Willamette River. L'ogre du mythe, disaient-ils, tirait la langue de l'île jusqu'à la rive pour dévorer la femme-chef du village. Renonçant à examiner toutes les références géographiques dans les récits mythologiques de Howard, nous considérerons ici leur rapport avec la mémoire.

Lors d'une conférence sur la vision amérindienne, Leslie Silko déclarait, à propos de l'importance des marqueurs géographiques dans les récits oraux concernant la connaissance des terrains, des chemins et des ressources naturelles :

... the narrative structure is what is used because that is the most natural way for human beings to order experience... The story functions as a roadmap because, of course, in the story of the wonderful deer hunt, you'll get all the step-by-step places where people, they stopped to eat lunch, places where they stopped to rest. And there's been many an instance where people who got lost, the way they remembered or found their way back is that they came to a particular location which had been described. They remembered it being described in some old man's deer hunting story... (Silko, 1993)

Silko présente le récit comme un cadre de l'expérience humaine intégré à la mémoire : "... because of the roundness of it, the narrative structure [is used] to encode a great deal of disparate information. That is the way the people remembered." (Silko 1993)

Dans les textes de Howard, nous trouvons souvent un parallèle entre la géographie et la mémoire. Dans le texte suivant, "They used to say," précédé de "there," relie les voix anciennes de la civilisation à des rochers de l'environnement naturel clackamas :

There they used to say,
 where they died,
 the dead ones became rocks.
 They said that that's what it was
 their ribs, one could see them.
 The rocks have become covered with moss.
 Now if a person should go and pull the moss off in the night,
 now snow will sit.
 That is what they used to say,
 Somewhere near here
 That is what they used to say. (CCT1 : 466)

Ce petit texte suit la narration d'un mythe intitulé *K'ašxÉkšix is the name of the place where they died of hunger*, dans lequel la faim réclame certains membres d'un village. Les rochers servent à rappeler cette histoire à la communauté comme un événement faisant partie de son passé. Puisque les rochers existent, l'histoire conserve, par extension, une réalité immédiate. La présence des rochers paraît lourde de présages funestes : la trace des côtes des affamés se voit sous la mousse et si quelqu'un enlève cette mousse, la neige qui, selon le mythe, empêcha le retour du printemps, reviendra. Ainsi le passé, le présent et l'avenir se rejoignent dans ce marqueur du pays clackamas.

La "géographie mythologique" prend un caractère bien plus personnel dans l'exemple suivant, en faisant référence à un membre de la famille de la conteuse. Le texte évoque le rôle de la mémoire dans la tradition orale et nous offre un aperçu de l'inspiration géographique d'une conteuse lors d'une narration traditionnelle :

My mother's mother would be telling a myth,
 Now she would tell my mother's father,
 "Perhaps that is where the two Grizzly Women kept all of them.
 "They used to say,
 " 'There was a small creek with a hole,
 " 'A few rocks there were.'
 "That is where they would go spearfishing.
 "That is where our son used to go,
 "all sorts of things he would bring back."
 (CCT1 : 565)

Ce texte, intitulé *Spearfishing near Grand Ronde*, a été édité dans la catégorie des textes ethnographiques. La réflexion de la grand-mère nous montre la liaison (inhérente à la pensée clackamas) entre le monde mythique et l'environnement naturel. La richesse de ce texte consiste non seulement dans le jeu entre les souvenirs culturels et personnels, mais encore dans la diversité des personnages y figurant : la grand-mère, le grand-père, Femme Grizzly, les anciens de la communauté clackamas, les pêcheurs, le fils (des grands-parents). Le mythe qui s'y réfère, *Coon and Coyote Went and Stole* (CCT1 : 22-31), concerne la libération des êtres aquatiques, et notamment celle du

saumon, de l'endroit où les deux sœurs grizzlis les retiennent prisonniers. L'expression "They used to say" indique que l'information qui suit date de l'époque de transition entre l'Age mythologique et l'Age moderne. La ligne 7 nous dit que les pêcheurs se rendaient fréquemment en ce lieu pour pêcher. L'effet de la mémoire prend un caractère plus tangible lorsque la grand-mère précise que son fils avait l'habitude d'aller à cet endroit pour en ramener des choses de toute sorte.

La référence à des "choses de toute sorte" crée un lien entre le monde mythique (l'imagination des gens) et le monde physique où se déroulaient des activités humaines. Elle sert également de preuve concrète au rapport que fait la conteuse entre ces deux mondes. La tangibilité de la mémoire donne son assise au mythe. La description détaillée indique que le pont, établi par la conteuse entre les événements de son histoire et les événements de sa communauté, lui servait à créer et à interpréter sa réalité.

Ce texte présente une réflexion faite par la grand-mère de Victoria Howard, exprimée pendant ou après sa narration du mythe en question. La plurivocalité de cette anecdote se révèle particulièrement intéressante lorsqu'elle évoque la mémoire culturelle, implicitement impulsée par le mythe lui-même, par les anciens dires (lignes 4-6), mais aussi par la narration elle-même d'un moment du passé. Trois niveaux de discours se superposent : l'énonciation de Howard présentant le discours de sa grand-mère, elle-même héritière de ce que disaient les anciens. Sans perdre de vue le fait que le texte constitue les dires de Howard, celle-ci emprunte les voix des ancêtres pour évoquer sa tradition culturelle et familiale. Les informations narratives, par les points de vue exploités et leur organisation, servent de preuve à la localisation de l'endroit où les femmes grizzlis construisirent leur barrage pour retenir les êtres aquatiques.

L'organisation utilise la formule traditionnelle du récit chinook < départ - déroulement - résultat > dans lequel les lignes 1 à 3 débute la séquence, les lignes 4 à 7 assurent la continuité et les lignes 8 à 9 occupent la fonction de conclusion narrative. Or, en guise d'événements, cette organisation ne relie pas des actes de parole, sollicités pour rapporter la description d'un endroit sur la rivière et des activités menées autour de cet endroit. Autrement dit, les événements mythologiques et historiques sont relatés par des méta-discours. De ce fait, la complexité de ce texte se situe à trois niveaux : 1) les relations discursives ; 2) les relations temporelles ; 3) la relation entre le discours et le temps.

Les trois segments constituent trois organisations temporelles distinctes. L'ordre temporel du premier segment passe de l'événement le plus rapproché de l'instance narrative, c'est à dire le moment d'énonciation faite par Howard à Jacobs (le plus éloigné). Entre ces deux moments, nous pouvons reconstituer, selon l'analyse temporelle de Genette, la chronologie suivante de l'histoire :

- 1 - Les femmes grizzlis gardaient les êtres aquatiques (derrière le barrage)
- 2 - [Les anciens] pêchaient à la lance en ce lieu
Il y avait un trou dans le ruisseau
- 3 - [Les anciens] disaient : (description) < Il y avait quelques rochers >.
- 4 - "Notre fils" y allait pour pêcher.
- 5- Il en ramenait toute sorte de choses.
- 6a - La grand-mère racontait un mythe
- 6b - Elle disait au grand-père

Les relations entre les deux ordres (celui du récit indiqué par l'ordre alphabétique et celui des événements narrés en chiffres ci-dessus) apparaissent ainsi :

- A - 6a
- B - 6b
- C - 1
- D - 3
- E - 2
- F1 - 4
- F2 - 5

Nous remarquons que, selon la segmentation proposée, le récit est encadré par les deux moments les plus proches de l'instance narrative (6 a/b et 5). Il n'existe qu'une inversion entre les événements narrés dans le récit pour empêcher que le milieu du récit n'adhère chronologiquement aux événements de l'histoire. Cette inversion sert des effets de raisonnement à la base de ce récit (nous les examinons un peu plus loin).

En premier lieu, quel est le sujet général de ce texte ? Pris ensemble, les trois segments identifient un endroit du passé mythologique, dans l'espace physique du moment du méta-récit. Le marqueur *kwábá* est employé pour identifier l'endroit du ruisseau que décrit la grand-mère (lignes 3, 5 et 6). D'autres marqueurs spatiaux (*-ix* dans la ligne 5 et *-aX* dans la ligne 6) sont employés dans les descriptions de cet endroit. Ces éléments suggèrent, vu l'ordre des informations présentées, que l'énonciatrice (Howard) s'engage dans le raisonnement du personnage (la grand-mère).

L'organisation globale des informations et de l'ordre temporel est, en fait, commune aux récits dont les informations narratives sont présentées plutôt par des méta-récits. Nous remarquons, en revanche, que ce texte ne revient pas à l'instance narrative qui le débute avec "My grand-mère would be telling a myth," mais s'arrête au point de vue de la grand-mère (personnage qui a réellement existé). Non seulement cette autorité culturelle présente l'information, mais elle a le dernier mot.

Ce "dernier mot" concerne les preuves les plus récentes d'un lieu potentiellement mythologique. Selon la structure du raisonnement proposé, le premier segment présente la conclusion, précédé par la modalité "*uXwan*" ("peut-être," traduit parfois par "je ne sais pas"). Le deuxième segment présente le troisième niveau de discours qui emploie la formule *nugwag'mX* créant un sens d'autorité de parole. Nous pouvons considérer

que cette opération sert à déplacer la responsabilité de la valeur vraie / fausse de la déclaration modalisée de la ligne 3. Dans un raisonnement déductif, la préoccupation ne se trouve pourtant pas dans la responsabilité de l'argumentation, mais dans les preuves disponibles. La grand-mère se demande si un certain endroit de son environnement naturel n'est pas celui décrit dans le mythe qu'elle relate. L'information fournie par les anciens, sujet grammatical sous-entendu dans *nugwag'mX*, est une description correspondant aux événements du mythe. En effet, un trou, espace abritant les êtres aquatiques et les rochers, suggère l'existence d'un barrage. La grand-mère constate que les gens pratiquaient la pêche à cet endroit, et cette preuve empirique suggère qu'ils devaient être au courant. Formulation stylistique et témoignage de l'activité de pêche se combinent donc pour fonder ces informations.

Le dernier segment (les deux dernières lignes) présente de nouvelles preuves, plus proches de l'instance narrative, quant à la possibilité que des êtres aquatiques aient été stockés dans le trou déjà évoqué. Le retour au présent de l'énonciation rend plus accessibles les informations et clôt le texte sur un point plus empirique. La force rhétorique des trois dernières lignes atteste la conviction de Howard quant à cette localisation mythologique. L'anaphore des lignes 7 et 8 souligne non seulement que les anciens et l'oncle de Howard avaient pêché en ce même lieu, mais que ces preuves distinctes étaient la même argumentation. Le sujet de la ligne 8 se distingue de celui de la ligne 9, mais aussi du sous-entendu de l'activité tracé de la ligne 7 à la ligne 8. Le fils avait l'habitude d'y aller, nous dit le texte, mais son activité ne s'éclaircit que dans la dernière ligne, spécifiant qu'il en ramenait des choses de toute sorte.

Deux autres éléments de ce dernier segment méritent commentaire. Le parallèle entre les lignes 7 et 8 permet de sous-entendre l'activité du fils avant l'identification des poissons qui l'atteste. L'élaboration stylistique de cette ellipse et de celle des "choses de toute sorte" distingue ce pêcheur des autres (peut-être la grand-mère était-elle fière de son fils et voulait-elle le mettre au premier plan ?). Par ailleurs, la forme temporelle *ga-*, présente dans la ligne 8, suggère que l'action du fils est plus éloignée dans le temps, plus proche de la réalité mythologique que celle des anciens.

A l'évidence, les connotations de ce texte permettent de conclure que l'endroit évoqué fut précisément celui occupé par les femmes grizzlis pour y retenir les êtres aquatiques. Malheureusement, Jacobs ne fournit aucune indication de la même nature que celle qu'il nous laissa pour le voyage de Coyote et qui concernait le lieu exact de cette référence.

Ontologie.

La réflexion ontologique ne sert-elle pas de fondement à tout mythe ? Le comment et le pourquoi de l'être croisent toutes les pistes de l'enquête mythologique décrivant les motivations, les potentiels et les tentations de l'homme dans son voyage terrestre. Les personnages de la mythologie exposent les envies, les besoins, les angoisses, les maladresses, les curiosités, etc., caractérisant la personnalité des différents individus de la société. Nous avons vu l'influence de la mythologie sur l'identité des individus possédant un esprit tutélaire. Un exemple plus proche de la réalité quotidienne de la conteuse révélant cette influence apparaît dans *I and my sister-cousin*. Les textes de Howard offrent de nombreux exemples des relations entre la personnalité ou le comportement des personnages mythiques et les individus des sociétés chinooks. Ainsi une petite fille particulièrement vive et sensible se fait-elle appeler *amalk'wilkwiq* ("Water Bug"), d'après le nom d'un personnage femelle mythique connu pour son intelligence. Ces exemples textuels du rôle joué par la mythologie dans la définition culturelle de l'être nous permettent d'identifier non seulement les rôles sociaux et les dynamiques des relations, mais aussi les codes et les symboles servant à guider les individus dans leurs activités et aventures quotidiennes.

Le travail de Carl Jung sur le rôle des archétypes dans l'inconscient individuel et l'inconscient collectif pourrait inspirer l'entreprise d'une étude ontologique des mythes indigènes. Le psychologue-philosophe nous dit : "myths are first and foremost psychic phenomena that reveal the nature of the soul" (Jung 1959 : 6). De ce point de vue, la mythologie clackamas servirait d'outil pour examiner non seulement les croyances spirituelles ou religieuses des Chinooks, mais encore l'ontologie fondamentale de l'homme universel. Si Jung s'est attaché aux relations du psychisme individuel à une symbolique synchronique "universelle," l'objectif d'une telle enquête dans le cadre de cette thèse s'attacherait plutôt aux relations des individus des sociétés ayant existé dans un contexte historique.

Les personnages mythiques chinooks ont bien évidemment joué un rôle spirituel et métaphysique dans la vie quotidienne de la communauté. Les relations métaphysiques entre l'homme et la nature se calquent sur les comportements de ces êtres surnaturels, évoqués par les récits mythologiques. Mais les fonctions des personnages mythiques et des esprits tutélaire sont toujours décrites en relation avec l'environnement naturel et social existant. Il n'est pas question d'un esprit qui transcenderait la réalité immédiate et, pour cette raison, l'idée d'un archétype universel me semble inappropriée. Nous nous priverons donc de cette notion riche et révélatrice pour une étude ontologique.

Mortalité.

La conscience que l'homme a de sa destinée et de la mort, consubstantielle à l'esprit humain, se manifeste dans les rites et les mythes de toutes les sociétés. Si l'instinct de survie est une affaire de tous les jours, la mort est perçue comme une réalité débordant le quotidien. Le texte suivant, extrait d'un mythe intitulé *Dead persons came to purchase the maiden*, joue sur le contraste entre un contexte de mort et les activités quotidiennes d'une jeune vivante évoluant dans ce monde :

Now she went (back) there to that house of the two old people,
 she arrived.
 Now to the water she went,
 she brought back water with her,
 she boiled it.
 Now she washed her face,
 she washed her hair.
 she finished doing that.
 She ate,
 she finished doing that.
 Now a':::ll day long she sat,
 for a little while she lay down,
 now she got up again. (CCT1 : 383)

Là où d'autres textes mettent en scène des affligés accomplissant des actes de mort dans le contexte social de la vie, ce mythe raconte des actes de vie quotidienne existant dans le contexte social des morts. Le personnage principal est censé apprendre les règles et les normes de ses hôtes, qui sont décidés à l'intégrer à leur société. L'atmosphère de ce mythe oscille entre tragédie et humour pour permettre une réflexion approfondie sur le rôle de la mort dans la vie. La dialectique de ce passage met en relief la gêne de la vie face à la prééminence de la mort.

Effets humoristiques.

Plus que le contenu de sa moquerie, c'est peut-être tout simplement le rire du personnage dans le texte suivant qui est intéressant. Jacobs nous dit : "Grand Ronde Reservation Indians reacted overtly to many of the changes in their way of life with amusement rather than gratitude, grief, or even some bitterness." (CCT2 : 662) Hymes nous fournit une explication de l'ironie chinook : "The subtlety and evident satisfactions

of the routine indicate a capacity for transcending situations, at least imaginatively and in interaction within the community, in humor and irony" (Hymes 1987 : 329).

Our house (was) near the road
 Someone will pass by us.
 She will look at them.
 Now she will laugh and laugh.
 She will say:
 "Dear oh dear ...
 "A light one !
 "Maybe it's milt !"
 Now she will sing,
 this is what she would say:
 "The Honorable Milt !
 "I supposed him for myself." (Jacobs 1959b : 560)

Cet exemple de référence mythique existant dans la vie quotidienne nous montre comment les membres de la communauté de Grand Ronde comptaient sur leur héritage littéraire pour comprendre leur nouvelle vie et s'y adapter.

Aux yeux des Européens et des Américains, l'image de l'Indien évoque des stéréotypes qui ont été examinés ailleurs (Murray 1991 ; Fielder 1968). Cette petite anecdote, intitulée par Hymes *Maybe it's Milt*, nous donne un exemple de la création d'un stéréotype dans le sens inverse. Même s'il tente d'articuler une réflexion sur les différences de l'autre, le stéréotype s'inscrit avant tout dans propres références culturelles de son auteur. Faisant appel à un mythe intitulé *She deceived herself with milt*, Wásusgani regarde passer les Blancs devant chez elle et se moque de l'un d'eux. Cette référence se rapporte à un mythe dans lequel une veuve transforme la laitance d'un saumon en un homme et le prend pour mari. Une autre femme vole ce "mari" et la première femme le retransforme en laitance. Elle se moque ensuite de la seconde qui a pris comme conjoint une telle substance. Comme nous le fait comprendre Hymes, l'humour et l'ironie, issues de ces références culturelles, permirent à Wásusgani et à ses co-locuteurs de conserver une participation active à leurs nouvelles conditions de vie au lieu de céder à la passivité.³

³ Je souhaite mentionner ici le livre de François Bayart, *L'Etat en Afrique*. Ce livre expose les dangers des approches sociologiques qui décrivent les victimes de la colonisation comme passifs devant leur condition. Il expose de nombreux exemples des façons par lesquelles les divers individus et communautés agissent et réagissent pour créer et recréer leurs vies et leurs cultures face à l'oppression. Il refuse les stéréotypes des peuples africains comme étant essentiellement affamés, corrompus et dépendants lorsqu'il développe une "sociologie historique de l'action" (Bayart 1989). Le parallèle entre l'approche politique de Bayart et la méthodologie ethnopoétique s'explique par le fait que la priorité est donnée, dans les deux cas, aux actes et aux voix des sociétés et de leurs individus.

Le texte suivant démontre la façon par laquelle certaines formules mythiques pouvaient ponctuellement entrer dans le discours quotidien. Dans ce cas, il s'agit des moqueries qu'un homme destine à son enfant.

He used to say to his children,
 when he played with them,
 he would say to one of them
 "Your anus is telling the news !
 "Your eyes are turned up and back !
 "Your nose is (like) a ball !" (CCT1 : 494)

Les trois dernières lignes de ce texte sont extraites de dialogues mythiques dans lesquels un personnage en insulte un autre. Nous retrouvons, par exemple, la ligne 5 de ce texte dans le récit de *Black Bear and Grizzly Woman and their sons*. Ce texte nous montre aussi que des formules mythologiques étaient employées de manière légère dans les échanges quotidiens. Il nous est impossible de répondre à la question de leurs origines, faute de données suffisantes.

Notre troisième et dernier exemple d'effet humoristique dans l'association du mythe et du quotidien apparaît au cours de la leçon de vie donnée dans "The News about Coyote." Lors de sa narration, Howard fait une remarque humoristique qui applique la morale clackamas à la vie quotidienne occidentale locale. La remarque en question suit ce passage :

"Yes,"
 they told him,
 "Coyote was coming along,
 "and he covered himself with rocks."
 "He sucked himself.
 "That is the news that is traveling along." (CCT1 : 95)

Dans une note du texte, Jacobs nous dit : "Here Mrs. Howard laughed and, referring to a daily newspaper published in Portland Oregon, said "Yeh ! the *Portland News*" (CCT2 : 276). Ce titre se réfère à un journal que Howard lisait peut-être. Elle crée une analogie avec les informations que propage la communauté mythique. Cette analogie montre l'interprétation mythologique que fait Howard d'un élément institutionnel de la société américaine à laquelle elle appartenait. Le parallèle qu'elle fait entre une transmission orale et une transmission écrite est intéressant autant pour les contenants des deux formes que pour leurs contenus. Sans avoir accès aux titres du journal en question, il serait difficile de savoir jusqu'où l'analogie peut se faire. Il serait en tout cas difficile de croire que ce journal américain publiait de telles histoires à l'époque de Howard. Néanmoins, l'analogie entre les contenants ne nous semble pas

suffisante pour motiver cette réflexion. Il semble plutôt probable que Howard percevait une analogie entre ces deux sources d'informations, motivées en effet par les mêmes modalités humaines. De ce point de vue, il est clair que Howard interprétait le contenu de l'information mythique comme ayant un sens pragmatique transculturel et transhistorique. Il nous reste à comprendre la nature de la relation des formes sémantiques et symboliques existant entre ces deux sources.

Le merveilleux.

Le dernier texte que je me propose d'examiner dans ce chapitre portant sur le mythe et le quotidien démontre le rôle de la fantaisie dans les rencontres entre le récit et le quotidien. Coyote se trouve enfermé dans un arbre qui ne possède qu'une toute petite ouverture dans son tronc. Pour se sortir de cette situation délicate, il réduit son corps en pièces détachées, faisant d'abord passer ses yeux par le petit trou. Une fois de l'autre côté, il se reconstitue et s'aperçoit qu'il n'a plus d'yeux. Lisons le texte :

NiX▶ úxwayt, "AnXi▶▶ IgwibayaXdixa." Sda:'niwa isyáxus gaci▶ IXáy-mabayx. there. Ikwálíxwa gacadámit isyáxus.	He thought, "I shall throw myself out of here." First his eyes, he threw them out of there. Buzzard took his eyes up and away.
A▶ a k'wałqí níXuX. Núł'max d▶ 'kdk ga▶ íwX íya▶ q, ga▶ i▶▶ 'lgwibayx. Sáq'w. A▶ a niX▶ 'luX íya▶ q, p'ála níXuX, k'u':ya isyáxus. Ga▶ úgiga it▶▶ 'mkwał, gasiX▶ 'luX isÉxus, nu':ł' dxw▶ 't níkikšt.	Now that is what he did. He removed small portions of his body he threw them outside. all done. Now he pieced his body together, he finished, but he lacked eyes. He got wild rose hips, he put them in for eyes, only a little could he see.

Dans une note du récit, Jacobs nous fait part d'une réflexion que fit Howard, inspirée par ces événements surnaturels, à propos du problème des Indiens incarcérés à cette époque :

Mrs Howard remarked that if a person could do like that nowadays, he could not be kept in a jail. In the light of the high percentage of Oregon Indians who found themselves incarcerated upon occasion during the century following 1850,

her comment may be regarded as indicative of a recurrent fantasy of partially acculturated Indians of the region during that period. (CCT1: 276)

Howard transfère cet épisode merveilleux dans l'actualité socio-politique de son époque pour imaginer une "sortie" à un problème critique et chronique. Jacobs interprète sa remarque comme une entrée dans le monde du merveilleux face à une situation de crise. Cette interprétation de la remarque de Howard n'explique pourtant qu'une partie de son sens. Un tel transfert du monde mythique au monde occidentalisé évoque une revanche (quoique surréaliste) impliquant les forces sacrées clackamas (esprits tutélaires, Coyote, etc.) dans un combat contre les geôliers. Le caractère rebelle de cet acte de parole se combine avec les pouvoirs extraordinaires non pour s'éloigner de la réalité comme dans la définition du merveilleux donnée par le *Petit Larousse* (1999), mais pour faire appel au merveilleux dans le but de s'attaquer à une réalité malheureuse.

Conclusion.

Tous ces exemples nous montrent que les mythes ne se réduisent pas à des vestiges figés, mais qu'il y avait, chez les Chinooks, une réflexion continue sur le sens de la vie et celui des récits traditionnels. Jacobs nous dit dans *The Content and Style of an Oral Literature* : "Each person's acquaintanceship with literature because of formal recitals was heavily reinforced by year-round chitchat about and discussions of stories" (Jacobs 1959 : 267). Notre linguiste ajoute plus loin :

Stress in recitals was, on the one hand, on a storyteller's skilful selection from the small kit of things that could be said and, on the other hand, on the community members' maximal range of responses, such as visual and feeling associations, empathy, and identification. Such responses were not in isolated individuals sitting passively at a recital. These individuals presently interacted and changed one another's responses. In the society men did many things together and women did many things together, chatting, joking, carping, and theorizing ceaselessly. The two sexes sat about in the houses and discussed stories with each other again. When myth-telling time came around, during the damp and cooler months, the people who had been conversing about stories during the dry, warm months sat together at night, but with youngsters beside them, to hear the stories intoned in a more formal way, without interruptions for fantasizing and theorizing, and with utmost identification with the narrator who set forth in precise phrases what everyone loved to hear. It was true because it had been said so many times, and by those who knew best. (Jacobs 1959 : 269)

"The small kit of things" : *compétence communicative* ; "maximal range of responses, such as visual and feeling associations" : *participation de l'audience* ; "interacted and changed one another's responses" : *mythe et quotidien* ; "myth-telling

time" : *métalepse à travers la narration vers l'Age mythologique* ; "set forth in precise phrases what everyone loved to hear" : *passage au mode de la performance* ; "those who knew best" : *la voix culturelle*. Ces parallèles méthodologiques entre l'ethnolinguistique appliquée par Jacobs et l'ethnopoétique de Hymes montrent que ces démarches furent développées selon les paramètres et les processus des textes étudiés. Il s'agit d'une exigence d'authenticité dans la recherche, et, en fin de compte d'un respect pour les intentions du poète et sa culture.

A un deuxième niveau, les études ethnopoétiques s'attachent à l'aspect pragmatique de la narration et au sens du récit. Dans la configuration du récit mythologique (pour employer les termes de Ricœur), et dans l'acte de la narration avec toutes ses implications pragmatiques, le traitement temporel dans la région nord-ouest est décrit par Hymes comme une dialectique.

In myth performances relations with two kinds of other time were renewed and maintained—the peripheral time when the world was being set right and the time of good weather, when the fruits of its rightness could be harvested. What children heard came from the one, what they ate from the other ; the maintenance of both, the myth-meanings and the people, was interdependent. (Hymes 1981 : 21-22)

Les écrivains et spécialistes de la civilisation amérindienne ont constamment souligné la nature sacrée du mot et de la terre chez les peuples indigènes des Amériques. L'interdépendance entre ces deux phénomènes n'a pourtant pas été saisie, à ma connaissance, dans sa dimension pragmatique et temporelle. Quand Genette met en évidence la relation entre le temps de la narration et celui du récit, afin de décrire la structure du récit, l'instance narrative reste un simple point de référence (*Figures III*). Au contraire, les études de la poésie orale, et de l'ethnopoétique en particulier, créent des modèles pragmatiques pour une meilleure compréhension du rôle essentiel joué par le temps de la narration dans la construction du récit. Hymes décrit, dans le passage ci-dessus, un parallèle entre le temps périphérique de la récolte et celui de la mise au monde, tous deux liés aux narrations hivernales. Ce parallèle démontre que l'expérience vécue est intimement liée à l'expérience mythologique. Cette relation temporelle entre le mythe et notre notion de "quotidien" nous amène à réfléchir sur le récit comme carrefour entre l'imagination humaine et les forces du monde naturel, social et matériel agissant sur l'homme. Ces deux phénomènes s'influencent mutuellement, dans cet espace essentiellement temporel.

La voix culturelle et la voix personnelle : compétence et performance dans *Restrictions on women*

... the study of verbal art can and must overcome the divorce between an abstract "formal" approach and an equally abstract "ideological" approach. Form and content in discourse are one, once we understand that verbal discourse is a social phenomenon—social throughout its entire range and in each and every of its factors, from the sound image to the furthest reaches of abstract meaning.

Mikhail Mikhailovich Bakhtin
The Dialogic Imagination

Retour à la méthodologie.

Nous avons vu que la relation entre la culture et le langage intéresse les anthropologues, les sociologues, les linguistes, les littéraires et les philosophes. Le point de vue pragmatique adopté dans cette thèse se fonde sur la méthode empirique afin d'examiner cette relation à travers des manifestations culturelles et linguistiques variées prises dans des contextes divers, et par extension, dans différentes sociétés. L'événement communicatif occupe une position centrale dans ce genre d'analyse, conformément au principe selon lequel la communication est au cœur de l'expérience humaine.

La question relative à l'importance ou à l'intérêt de la voix personnelle dans l'ethnographie nous amène directement aux principes de l'ethnopoétique (Voir Swann 1983 ; Swann 1992 ; Swann et Krupat 1987 ; Krupat 1993). Les spécialistes des formes littéraires exploiteront les vastes données ethnographiques, quand les anthropologues et les linguistes sauront les convaincre de s'intéresser aux textes indigènes et à la poésie orale. La *voix*, dans le système narratologique de Gérard Genette, désigne un rapport entre le sujet de l'énoncé ou du discours, et son énonciation même. Genette précise que le sujet n'est pas seulement "celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui (le même ou un autre) qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative." (Genette 1972 : 226) La voix narrative aide donc à induire les structures que l'artiste verbal utilise pour établir un sens narratif.

Pourquoi donc s'intéresser à la voix personnelle autrement que comme voix narrative structurant la forme littéraire ? Est-ce aux anthropologues et aux linguistes de fournir et de définir les éléments discursifs que des critiques littéraires interpréteront

ensuite ? Je ne le pense pas. Lévi-Strauss constate clairement que l'interprétation relève du travail de tous les spécialistes. Une collecte aveugle des données ne vaut point une collecte systématique, et l'objectif de l'ethnographie de la communication consiste à étudier systématiquement la langue comme expression socioculturelle. La voix personnelle est une manifestation particulière de phénomènes culturels. Elle manifeste la fusion d'une conscience collective et d'une conscience individuelle. Les codes et les concepts d'une société, ses connaissances et sa vision du monde informent l'expression d'un individu en ses aspects linguistiques et communicatifs. En même temps, cet individu possède une expérience personnelle de la vie et de la culture, et également du travail ethnographique, qui modèlent cette expression.

L'alliage de la conscience collective et de la conscience individuelle est un phénomène auquel tout ethnographe rencontre dans les discours de son informateur. Faire le départ de ces deux formes d'expression n'est pas simple. Une anecdote racontée par Mary Ulmer Chiltoskey, bibliothécaire et ethnographe à Cherokee en Caroline du Nord, illustre bien ce type de difficultés rencontré par les ethnographes. Un Cherokee, fréquentateur de la bibliothèque municipale, fut interviewé par un jeune anthropologue. L'informateur était un lecteur enthousiaste de contes et de fabliaux occidentaux. Il raconta plusieurs histoires, puisant son inspiration dans ses lectures comme s'il s'agissait de récits cherokees traditionnels. L'anthropologue quitta Cherokee sans être conscient de la méprise. Nous avons tout lieu de croire que cet anthropologue connaissait mal les folklores européens ; mais à supposer qu'il ait perçu une similitude entre les intrigues contées et celles des récits traditionnels occidentaux, il aurait pu établir une comparaison entre les structures et les archétypes des littératures cherokee et occidentale.

Il aurait probablement comparé ses transcriptions avec celles recueillies par James Mooney, ethnographe chez les Cherokees au dix-neuvième siècle, et compris que les textes de son informateur ne représentaient pas des récits traditionnels. Il aurait pu se décourager comme beaucoup d'ethnographes par le passé et jeter ses transcriptions comme inauthentiques d'un point de vue culturel. Il aurait certainement dû analyser ces récits en tant qu'interprétation du folklore occidental faite par un Cherokee au vingtième siècle ; les résultats d'une telle analyse permettent en effet de déceler les caractéristiques de la voix d'un individu qui vit entre deux cultures. L'histoire racontée était européenne, mais sa forme, c'est à dire l'organisation et l'élaboration des séquences narratives et des éléments, trahissait la voix personnelle de l'informateur.

La voix personnelle module les significations, les connotations et les liens des discours. Elle témoigne aussi de la distance adoptée vis-à-vis de son propos. Encore plus important peut-être, elle révèle les processus cognitifs qui livrent des informations, objets d'une réflexion aussi personnelle que culturelle. Ces processus cognitifs sont

révélateurs de l'épistémologie qui prévaut au sein des sociétés que nous étudions, voie qui, à ma connaissance, n'a pas encore été explorée de manière systématique, mais que l'on peut inclure dans ce genre d'étude.

Le choix des mots, les élaborations, le choix des propos mêmes sont donc entièrement dépendants de l'individu qui présente les différents phénomènes de sa culture. Comment évaluer l'authenticité et la qualité culturelles des informations fournies ? Si l'on considère que chaque récit est authentique d'un point de vue individuel, le problème est de découvrir les intentions, les critères, les normes et les références de l'individu par rapport à sa culture et par rapport à l'expérience même de raconter des histoires, reflets de sa culture. Encore une fois, ce n'est pas chose facile.

Bref regard sur le texte Restrictions on women.

Par un examen textuel, je souhaite mettre en évidence certains signes de paroles, marques de la voix personnelle et de la voix culturelle dans le discours de cette poétesse clackamas. Si l'on admet que les mythes présentent par excellence la voix et le point de vue culturels d'une société, l'informateur, pour utiliser la terminologie de Jakobson, en fournit une attitude et une interprétation selon les détails *sélectionnés* et leur *combinaison*.

Un des rôles principaux de la mythologie, nous l'avons vu, est de d'apporter son concours à l'éducation des enfants. La transmission de la vision du monde, des règles sociales, de la relation entre société et nature s'accomplissait en partie lors de la narration des mythes que les adultes faisaient aux enfants. Howard nous dit, dans le texte ethnographique que nous examinerons ci-dessous, intitulé *Restrictions on women*, que sa grand-mère croyait fortement à l'existence d'une relation entre les règles transmises par les anciens de sa communauté et la prospérité des individus et du groupe. Le récit *Restrictions on women* ramène le lecteur au temps où la grand-mère de l'informatrice et offre un objet d'étude, précieux à double titre, pour entreprendre notre analyse. Son expressivité, d'une part, son aspect dialogique, d'autre part, donnent naissance à une structure tout à fait remarquable et occasionnent un rapprochement de la voix culturelle et de la voix personnelle. Commençons par regarder, loin de toute orthodoxie, la fin du texte dont la forme est entièrement dialogique :

Agəškix agnuxáma,
 "Ka:':nawi dán ánga gaqəncúxiwa.
 "GančXáwix qá aqənculxáma.
 "K'wáλqí ančXúXa.

My mother's mother would tell me,
 "A:':il sorts of things, long ago, they warned us
 "We minded what they told us,
 "That is what we would do.

"Qánağaçi dá yax mnčúqmit.
 "Ağa ančq'iwqdikš ančgúšgiwa.
 "Kánawi dán gančguXágišga."
 K'wáłqí agnulxáma.

"That is why you see us here.
 "Now we old persons still get around,
 "All those things, we believed them."
 That is what she would tell me.

Première chose à noter dans une analyse discursive : la grand-mère rapporte ce que ses anciens lui avaient dit, Howard rapporte au linguiste ce que sa grand-mère lui avait raconté. Il ne faut pas perdre de vue les différents niveaux de discours. Indirectement, Howard présente les voix de ses ascendants proches et éloignés : nous remarquons ainsi trois niveaux de discours. Avoir choisi de mettre la voix de la grand-mère au discours direct n'est pas anodin. C'est la meilleure manière de mettre en avant le point de vue d'une autre personne. En même temps, Howard distingue clairement le point de vue du personnage cité et du sien par l'emploi d'un double marqueur de discours placé avant et après la citation. Cet extrait se situe à la fin du texte et, de ce fait, confère un sens emphatique à la citation de la grand-mère retransmise par sa descendante acculturée.

Le discours global du texte *Restrictions on women* semble être une réponse directe à la question portant sur les restrictions imposées aux femmes par la société clackamas, question probablement posée par le linguiste. Cette fin de texte retint mon attention dès le début, en raison de son aspect dialogique. Les textes ethnographiques de Howard sont riches en formes dialogiques et nous donnent de mieux comprendre la transmission des traditions et des valeurs socioculturelles. Dans le texte que nous étudions, elle présente les observances et croyances en divers tabous dans la communauté clackamas traditionnelle. Alors qu'elle n'avait jamais eu d'expérience personnelle de la communauté traditionnelle dont elle parle, Howard expose les convictions de sa grand-mère, déportée de son pays natal, sous la forme d'un monologue. Souvent, Howard rapporte au discours direct les paroles de sa grand-mère dans ses textes ethnographiques et on ne peut que constater que la voix de cette femme autoritaire demeure très présente à l'esprit de sa petite fille. La force des convictions, que traduit le discours de la grand-mère, est, d'un point de vue objectif, remarquable ; mais la signification qu'en perçoit la locutrice est exprimée d'une manière aussi subjective qu'objective, quand on comprend le sens syntagmatique du discours.

Bien qu'à l'origine ce texte ait été publié en prose, la forme que l'on peut observer ci-dessus constitue une analyse de la versification ; cette dernière cherche, comme déjà précisé, à présenter le texte dans ses relations rhétoriques, narratives et stylistiques que gouvernent sa logique interne. Considérons maintenant le texte dans son intégralité ; le lecteur est invité à le consulter dans le livret de textes.

Analyse de la versification.

Quelques rappels sur l'approche textuelle de cette analyse s'imposent avant d'examiner la structure des données ethnographiques. Premier point : le discours global du texte présente uniquement l'énoncé réel de l'informatrice. Les dires des anciens, soit des personnes inconnues, ou même de la femme qui fut pour Howard la voix de l'autorité par excellence, est présenté au sein du discours global. Ce que nous appelons *le texte*, présente toujours les faits du point de vue de l'informatrice. Deuxième point : Victoria Howard a rapporté et interprété les différents aspects de son héritage culturel parce que Melville Jacobs le lui avait demandé et l'avait rémunérée pour le faire. La présence de l'anthropologue linguiste ne doit jamais être oubliée dans ce genre d'analyse, parce qu'il représente, pour l'informateur ou pour l'informatrice, une sorte de filtre ou d'interface d'interlocution qui sert à établir le sens de ce qui est rapporté.

Nous pouvons distinguer "discours" et "texte" de la manière suivante : le discours constitue le dire ou l'énoncé de Howard, son développement et sa réalisation. Le texte constitue une représentation de ce discours sous une forme écrite. Dans la transcription, nous perdons tout aspect paralinguistique du discours, ainsi que les aspects oraux tels que l'intonation et la pause qui servent à accentuer, à ponctuer, en bref, à modifier le sens de ce qui est dit.

Comme nous l'avons déjà vu dans la définition narratologique de la voix, le discours plurivocal désigne généralement une voix culturelle, alors que le discours univocal désigne plutôt une voix personnelle. Il n'est pourtant pas possible de réduire la voix personnelle et la voix culturelle à ces catégories. Il faut aussi examiner les différentes relations entre les propositions.

Le début du texte commence par : "Les anciens disaient," suivi d'une discussion sur les restrictions imposées aux femmes pendant la menstruation. Le texte débute donc par une plurivocalité qui distingue les différents sujets de discours. Le verbe qui sert de marqueur de discours nous indique un fait important, à en juger par la voix dialogique de ce texte. Howard utilise la racine verbale *-gím-*, verbe intransitif qui signifie "dire". Ce verbe suggère un discours sans interlocuteur précis, comme si le locuteur parlait ouvertement à plusieurs personnes. Cela concorde avec le propos du discours, puisque les règles présentées concernaient toute la société et non pas l'individu seul.¹ Howard reprend la formule "Ils disaient" immédiatement après une phrase composée de deux propositions, ce qui est une manière de rappeler la source de ses informations, c'est-à-dire, les anciens. Une référence temporelle est fournie dans le discours de ceux-ci—"il y a longtemps"—ce qui indique que ces restrictions n'étaient

¹ Pour ne pas confondre le sujet de l'énoncé, et le sujet en tant que matière du texte, j'appelle ce second le "propos".

plus respectées au temps où Howard entendit ces paroles. Cette manipulation de la voix narrative a pour effet de mettre en avant le point de vue culturel du propos.

Un changement du niveau de discours, c'est-à-dire du sujet de l'énoncé, apparaît à la deuxième strophe : Howard délaisse le marqueur de discours qui désigne ses anciens, et sa voix fusionne complètement avec leurs voix en discours indirect. Cela lui permet d'étayer la voix des anciens de la sienne au discours direct, comme lorsqu'elle prononce : "Sa nuit." Dans ce vers, Howard situe dans une autre perspective le rôle que jouent les paroles de la communauté et le place par rapport à un autre contexte : la non-observance des tabous. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'explication des règles, mais d'influences ou de pression sociale qui font de l'observation de ces règles une obligation. L'énoncé "Sa nuit" suggère aussi que les membres de la communauté se préoccupent de la non-observance des règles par souci de préserver la cohésion du groupe. Ce changement de voix narrative signale également un changement dans la réflexion de l'informatrice. Son imagination prime sa mémoire. En effet, cette construction discursive marque le passage à une voix plus personnelle dans le discours de Howard.

Il me semble évident que lorsque Howard présentait les règles des tabous relatives à la femme dans les sociétés anciennes clackamas, celle-ci réfléchissait spontanément à la signification de son propos. La première partie du texte retrace la première étape de sa réflexion, qui consiste à retrouver ses souvenirs. Rappelons-nous que cette femme n'avait jamais vécu dans la société traditionnelle qu'elle décrivait. Sa relation à cet ancien temps transparaît dans les discours qui meublent sa mémoire. Howard se sert de marqueurs de discours comme un historien se sert de références. Lorsque sa mémoire s'éclaircissait, à l'aide de son imagination, elle rapportait les informations de son propre point de vue. Ce changement de perspective n'est pas conservé dans la deuxième partie du texte. Le discours global est, bien sûr, lié au point de vue de son interlocuteur, et au contexte dans lequel elle se trouvait. Il n'est donc pas étonnant que Howard parle un langage plutôt objectif face au linguiste qui abordait le propos de son héritage culturel très méthodiquement.

Ce processus de réflexion est confirmé par plusieurs dispositifs rhétoriques employés dans la deuxième partie du texte. Nous remarquons tout d'abord, une absence complète de marqueurs de discours : la voix narrative devient alors sans équivoque celle de la narratrice. Un changement de l'état de l'esprit de l'informatrice se manifeste aussi par l'emploi du groupe nominal, *Kánawi dán*, qui signifie "toute sorte de choses" et encadre cette partie du texte, à la première et à la dernière ligne. Alors que la première partie du texte présente des exemples concrets de restrictions imposées à la femme, la seconde partie commence par décrire les différents tabous et règles à l'aide de l'expression abstraite "toute sorte de choses". Cette partie est aussi

rythmée par une organisation stylistique plus régulière. Les trois vers internes à la strophe se composent de trois lignes chacun. En plus de la répétition de *Kánawi dán*, les deuxième et troisième vers doivent leur rythme aux répétitions des particules *kwáá-qi wítáX*, qui signifient "de cette même manière".

L'avant-dernier vers commence par une négation *Néšqi* et introduit une simplification syntaxique pour expliquer la cause du discours. Les quatre lignes de cette partie produisent un effet de ralentissement, et se terminent par un changement de temps dans le verbe, *núXaX*. Le préfixe *n-* conjugue le verbe au passé révolu. Ce temps perfectif est néanmoins modifié par le suffixe *-X* qui donne au verbe un caractère rituel. L'effet suggère un passé sacré et non un passé profane. Ce changement radical de la forme linguistique sert de transition à une dernière étape de réflexion et à une organisation conclusive dans la présentation du propos.

La troisième partie du texte se distingue par un nouveau marqueur de discours, *NugwagímX*, employant la même conjugaison que *núXaX*. Cette "phrase" est employée au début d'un grand nombre de récits d'histoires traditionnelles qui racontent le temps de la transition entre l'âge mythologique et l'arrivée des gens dans le monde. En effet, Howard employait comme terme technique *NugwagímX* pour dater ce genre de littérature (CCT2 : 644). L'informatrice débute son discours par une forme d'imparfait qui se construit avec le futur. Dans ce contexte, la conjugaison, formée par la combinaison préfixe / suffixe, *a-...-a*, donne un sens narratif d'habitude ou de répétition. En anglais, nous pouvons traduire *Alugwagíma* sous une forme fréquentative pour rendre le sens narratif de l'imparfait. Le français nous offre une alternative : l'imparfait pour le premier temps verbal, et le passé composé ou le passé simple pour le second. Cependant, le suffixe *-X* est toujours présent pour donner à l'action un sens formel, ou même rituel, en tout cas un sens de continuation.

Nous avons ici un exemple des problèmes de traduction. La formule "Ils dirent" en langue française reflète la formule littéraire rencontrée dans le texte, mais elle perd le sens de l'imparfait qu'implique *NugWagímX*. Ces questions de traduction sont complexes et tiennent une place importante dans le travail de l'ethnopoétique. Pour des raisons de temps et de place, je suis obligée de délaisser cet aspect. Ce qui nous importe ici, c'est que l'informatrice modifie sa façon de parler lorsqu'elle utilise un style de langage plus formel et autoritaire qui reste toujours dialogique. Ce changement de style correspond aussi à la gravité du contenu qui évoque les risques d'empoisonnement courus par les femmes qui enfreignent les règles. C'est dans ce passage que la voix personnelle et la voix culturelle du discours de la poétesse atteignent leur point de convergence avec élégance. Il s'agit donc de la compétence dans la performance. J'examinerai l'impact de sa signification un peu plus loin.

Nous arrivons maintenant à la fin du texte où Howard présente le point de vue de sa grand-mère au discours direct. L'informatrice change ici non seulement le temps, mais aussi le verbe de discours. Nous trouvons la racine verbale, *-lxam-*, verbe transitif qui signifie "raconter". Cette fois-ci, un individu appartenant au groupe des anciens parle à sa petite fille des traditions que cette dernière n'a pas connues. Le discours se termine sur cette note intersubjective. Le propos du discours de la grand-mère fait écho à celui de l'informatrice. Cet écho transparait non seulement dans le contenu, mais aussi dans la forme. Le parallèle entre l'ensemble du texte et le discours de la grand-mère repose sur l'organisation des informations et sur certaines oppositions nées de choix lexicaux. Le concept jakobsonien de l'équivalence², appliqué à une analyse de ce parallèle nous aide à déceler le sens de ce texte. Il permet aussi de comparer entre la voix personnelle et la voix culturelle du discours.

Nous avons déjà vu que Howard commence par un discours officiellement dialogique, signalé par les premiers marqueurs de la voix des anciens. Elle passe à une voix plus personnalisée lorsqu'elle délaisse les marqueurs et parle plus directement de son héritage culturel. Puis, elle adopte un style formel, juste avant de présenter le discours de sa grand-mère, représentatif de la voix des anciens. Je divise ainsi ce texte en trois parties qui correspondent d'abord à un point de vue dialogique rapporté, ensuite à un point de vue subjectif qui se fait l'écho et l'interprète de paroles, et enfin à un point de vue formel qui présente une fusion de la voix culturelle et de la voix personnelle ; nous sommes donc en présence d'une véritable performance. Les distinctions ne sont pas catégoriques, mais les éléments discursifs et rhétoriques montrent qu'une voix particulière domine chaque partie. Il s'agit donc de la voix culturelle dans la première partie, de la voix personnelle dans la deuxième partie, et de la fusion de ces deux voix dans la dernière partie.

Sur un tout autre plan, les trois parties correspondent à trois prédicats principaux. La première partie est dominée par ce qui fut dit, la deuxième partie par ce qui fut fait, et la troisième partie par ce en quoi l'on croyait. Le monologue de la grand-mère reflète ces trois étapes. Elle commence par rapporter ce qui lui a été communiqué (lignes 35-36). Elle poursuit par un commentaire des actes par comparaison aux paroles transmises (lignes 37-38), et elle termine par une réflexion sur ses propres croyances (lignes 39-40). Son monologue confère à ces informations davantage de réalité, voir de sincérité, et contraste avec le discours indirect qui se définit comme explicatif. La différence existant entre les mots et les détails choisis dans les deux discours témoigne de l'impact de la voix culturelle sur la voix personnelle de l'informatrice, et vice versa. Nous avons déjà vu que Howard change de verbe de

² L'équivalence, comme la définit Jakobson, réside en la manipulation des différentes parties d'un texte, de la plus petite à la plus grande, pour créer des relations de complémentarité ou d'opposition.

discours entre ce que *disaient* les anciens et ce que *racontait* la grand-mère à sa petite fille. Dans le discours de cette dernière, nous rencontrons aussi le verbe *-lxam-* pour expliquer ce que ses anciens lui avaient dit (ligne 36), ce qui établit une similitude entre les différentes relations adulte / enfant. Pourtant le discours de la grand-mère commence par un verbe de discours plus expressif, *-úxi-*, qui veut dire "avertir" (ligne 35). Cela s'oppose nettement à la neutralité du verbe "dire", employé au début du texte. Une deuxième opposition se présente dans la relation que la grand-mère expose entre ce qui se faisait et le fait qu'elle soit toujours en vie dans les lignes 37 et 38 : "C'est cela que nous faisons / C'est pour cela que tu nous vois ici." Cette ancienne clackamas explique sa présence physique du fait de son observance des restrictions, alors que Howard, surtout dans la deuxième partie, fait complètement abstraction du même rapport de cause à effet.

La croyance, acte dominant de la dernière partie de ce texte, se reflète clairement dans les deux dernières lignes du monologue de la grand-mère. Toute indication discursive nous révèle que Howard n'observait pas les règles des tabous expliquées dans son discours. De plus, l'utilisation du discours indirect, et l'expression abstraite méthodique des informations, sont les marques d'une informatrice acculturée. Comment expliquer pour autant l'expressivité propre à la quatrième strophe ? Il s'agit certainement d'un nouveau processus de réflexion, et je soupçonne fortement que Howard, consciemment ou inconsciemment, évoquait la possibilité que l'observance ou la non-observance des restrictions puisse avoir un véritable effet sur l'existence des femmes clackamas et de leur communauté. Elle présente cette possibilité par la voix de sa grand-mère qui domine la fin du texte et le ponctue de par sa position.

Le changement de thème se reconnaît aussi au *passage au mode de la performance* ("breakthrough to performance" Hymes 1983 : 79-138, 200-259 ; voir aussi Bauman et Briggs 1990) que représentent le changement de style de langage et le contenu dramatique—y compris ses descriptions élaborées (un non-adhérent pourrait tomber malade, nous dit Howard en ajoutant les descriptifs "maigre, squelettique et débile" à la ligne 32). La volonté et la capacité de performance ont évidemment été inspirées par le sens que les informations prenaient pour la poétesse au moment où elle les racontait. Le fait que sa voix fusionne avec la voix clackamas suggère que Howard fut impressionnée par les paroles que sa mémoire avait enregistrées, et qu'elle acceptait à l'idée selon laquelle la menstruation, l'acte sexuel féminin, et la perte d'un mari pouvaient influencer sur le bien-être de la communauté.

Passons maintenant à un examen du contenu : le propos du texte. Les ordres profane et sacré, évoqués dans ce texte, constituent une clé importante de l'approfondissement de son sens. Les tabous eux-mêmes sont à la fois d'ordre sacré et d'ordre profane. Ils imposent un comportement social qui doit être quotidiennement

respecté et qui pénètre au plus profond de la pensée individuelle. En même temps ils affirment qu'un pouvoir surnaturel règne au-delà du pouvoir humain. Cela s'accorde avec le fait qu'il n'y a pas de distinction nette entre les deux ordres, dans la métaphysique de la côte nord-ouest de l'Amérique et probablement dans celle de tous les Indiens de l'Amérique du Nord. D'un point de vue, l'ordre sacré garantit l'ordre profane dans la mesure où ce dernier respecte les règles édictées par le premier. Il faut donc plutôt parler de degrés et identifier les enjeux implicites de ces deux aspects de la vie.

En examinant les différents types de propositions qui composent ce texte, j'ai identifié huit échelons, du plus profane au plus sacré. L'ordonnance des règles, exprimée par les dires communautaires, représente le premier degré du sacré dans le profane, le fondement sur lequel s'établit la relation entre ces deux ordres. La non-observance des tabous apporte au monde profane le désordre. Dans une société traditionnelle, elle crée une anxiété collective que reflètent les lignes 10 à 14 du texte. Cette anxiété est due à l'attente d'une intervention d'ordre sacré. Cette agitation communautaire autour de l'erreur commise indique un plus haut degré du sacré que le simple énoncé des règles.

L'observance des tabous est bien sûr plus chargée de sens sacré car elle maintient l'équilibre individuel et collectif entre l'ordre sacré et l'ordre profane. Les rites de purification obligent l'individu à faire un pas de plus vers le sacré pour apaiser les forces spirituelles et pour échapper aux conséquences de la non-observance des règles. Les conséquences de la non-observance des tabous sont importables à une intervention radicale et déterminante du sacré dans le monde profane. Il va sans dire que, sans une croyance absolue aux graves conséquences de la violation des tabous, le système entier s'écroulerait.

Le tableau suivant résume les degrés du sacré et du profane des tabous dans leur complexité, tels qu'ils sont décrits dans ce texte :

Système social de l'ordonnance des tabous
Ordre sacré / Ordre profane

+ Sacré/ - Profane	Croyance	L'individu croit que l'observance ou la non-observance aux tabous a un effet déterminant sur son bien-être et celui de sa communauté.
↓		
↓	Conséquences du comportement social	Intervention déterminante des pouvoirs surnaturels selon l'observance ou la non-observance des tabous
↓	Rites de purification	Acte individuel dans l'environnement physique dans l'intention d'apaiser les forces spirituelles
↓		
↓	Observance des tabous	L'individu respecte les règles
↓	Non-observance des tabous	L'individu ne respecte pas les règles
↓		
↓	Ediction des tabous	L'individu explique les règles à respecter
↓	Explication des tabous	Le narrateur les explique d'une manière objective
- Sacré/ + Profane	Enoncés des dires	Le narrateur explique les dires à propos des tabous

Je situe ce qui est dit des tabous et leur explication abstraite deux degrés en dessous de la prescription verbale communautaire. En effet, l'expérience ethnographique ne me semble pas dépourvue de sens sacré. La non-croyance potentielle de l'ethnographe, et pour Jacobs cela semble être le cas, pourrait apparaître comme absence du sacré, mais il me semble que l'on est obligé de respecter l'éventualité d'un pouvoir surnaturel, au moins comme une force sociale dans la communauté que l'on étudie. Cependant, il est indéniable que le discours ethnographique que Howard a prononcé, met dans une perspective profane, un propos plutôt sacré.³ Cela ne signifie pas que l'informatrice reste indifférente aux détails des restrictions et de ce que l'on en dit, ni culturellement détachée.

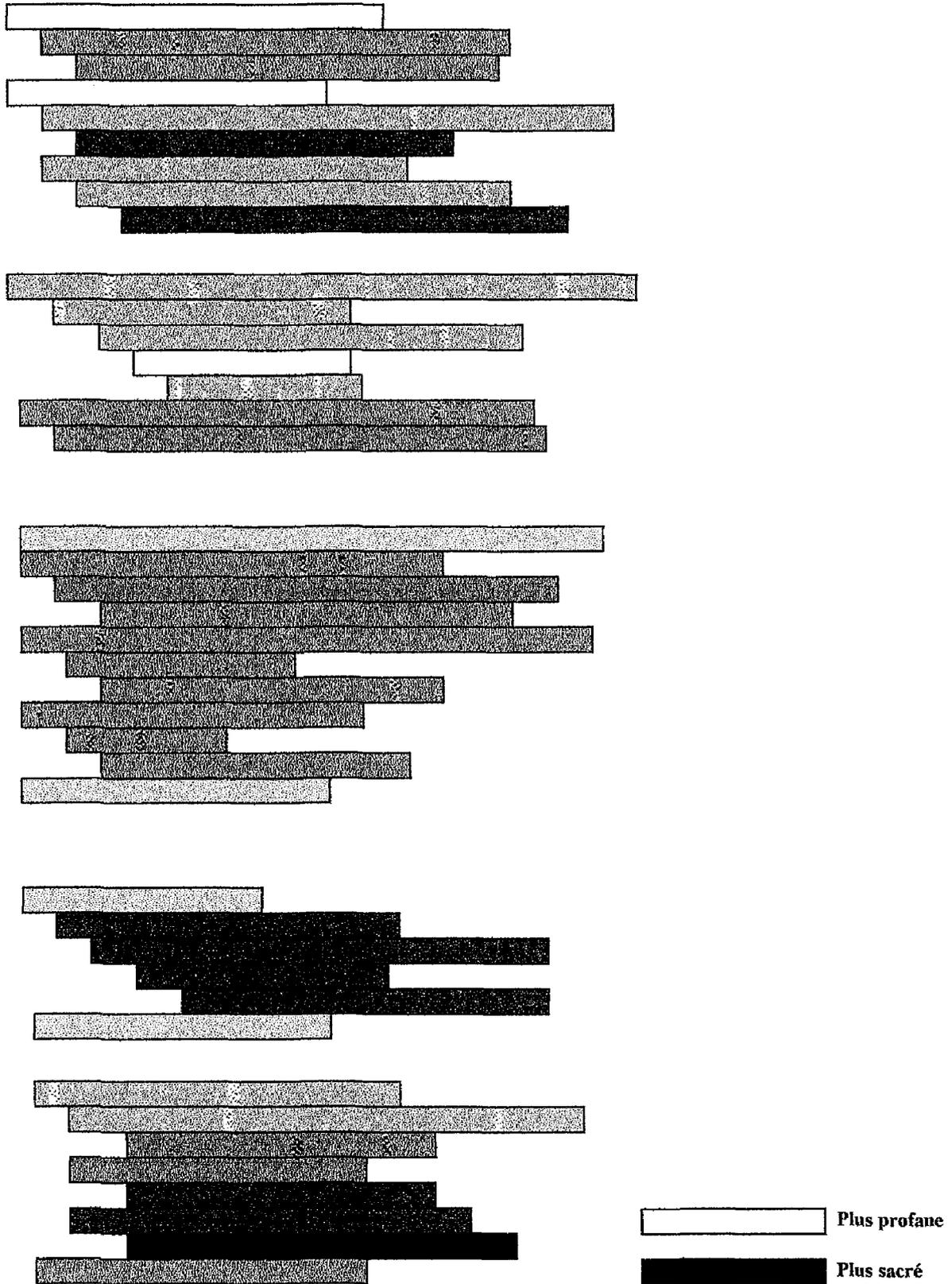
Quand nous examinons les différentes étapes de sa réflexion, à travers son discours, il est évident que cette femme clackamas partageait dans une certaine mesure les convictions de son peuple. Je devine un certain agnosticisme chez elle que mit à

³ C'est pour cette raison que certains peuples indigènes, notamment les Cheyennes, refusent à participer aux travaux ethnographiques. Dans ces cas, l'informateur a toute liberté d'interpréter une parole et de passer au mode de la performance, mais ne peut la rapporter.

mal la stimulation de sa mémoire. Une interprétation des données linguistiques permet de conclure que Howard mettait sur le compte de la croyance le sens ultime des phénomènes de tabous. La position du monologue de la grand-mère en fin du texte sert de ponctuation à tout le discours de l'informatrice. De ce fait, la croyance pèse lourdement sur ce texte.

Regardons maintenant les relations entre le schéma des ordres profane et sacré et les processus de réflexion déjà expliqués.

Degrés du Sacré et du Profane dans
"Restrictions on Women" de Victoria Howard



Ce profil codé met en évidence la progression d'un discours qui, au fil du texte, va du plus profane au plus sacré. Nous remarquons, dans la première partie, des contrastes importants qui indiquent la distance de la voix personnelle de Howard lorsqu'elle s'adressait au linguiste, et les dires de ses anciens, notamment à propos des conséquences de la non-observance (6 et 9) et du rite de purification (ligne 16). La deuxième partie est marquée par une tonalité qui ne varie guère, comme en témoigne la fréquence du gris moyen sur le profil codé. Une telle constance dans le propos du discours correspond à la réflexion spécifique nécessaire à l'évocation d'une voix plus personnalisée. Nous sommes tout de suite frappée par les teintes sombres de la troisième partie qui reflètent les conséquences négatives de la première strophe et les conséquences positives de la deuxième strophe. Cette opposition entre les conséquences fait appel à la différence fondamentale existant entre les deux sujets du discours. De ce fait, la voix de la grand-mère a constaté que le bien-être est conservé grâce à l'observance fidèle des tabous. La petite fille acculturée, devenue âgée, est préoccupée par le désordre provoqué par la non-observance des tabous. Nous voyons également la progression du plus profane au plus sacré qui fait écho, dans le monologue de la grand-mère, au texte dans son intégralité. Ces parallèles entre les deux sujets du discours font que les deux voix culturelles et personnelles se complètent à la fin de ce texte.

Ce profil est intéressant, tant pour ce qu'il ne peut mettre en évidence que pour ce qu'il met en lumière. Les différents degrés indiqués pour les diverses sortes de propositions ignorent deux phénomènes principaux. Le premier est constitué des différents degrés du sacré dans le même type de proposition. Il s'agit ici des connotations et des nuances, mais aussi des attitudes. Il est évident par exemple que les propositions "Les anciens disaient" (ligne 1) et "Ils dirent" (ligne 28) ne correspondent pas au même niveau du sacré. Un problème plus difficile encore à résoudre teint à l'absence d'indication de relations entre les propositions. Ceci résulte des limitations importantes du sens syntagmatique dans une image paradigmatique. Le profil fournit, néanmoins, une idée générale du rôle que les divers degrés du profane et du sacré jouent dans le développement du texte.

Ce qui s'éclaircie à travers ces différents aperçus du texte réside dans le fait que Howard ne se contente pas de présenter les règles et les risques des tabous. Elle met en évidence leur fonctionnement dans un contexte social et humain. Elle évoque les comportements des gens de son peuple manifestés par leurs réactions individuelles et sociales. Elle nous aide à comprendre que l'ordonnance des tabous est avant tout un acte de parole et un acte de croyance. Ces deux actes correspondent aux deux polarités du plus profane et plus sacré. L'aspect autobiographique témoigne de l'impact des tabous sur les individus dans la communauté et de la confusion qu'éprouvent ces

mêmes individus en dehors de leurs communautés traditionnelles. Il montre aussi que Howard ne pouvait pas rester indifférente à la question de la croyance.

Conclusion.

Quelques raisons hors-texte m'amènent également à conclure que les questions de croyances personnelles prédominent dans la pensée et dans l'expression de cette informatrice. Bien qu'un grand nombre de textes de ce corpus traduisent le scepticisme de Howard vis-à-vis de ce genre de superstition, d'autres textes constatent sa tendance à croire qu'elles exerçaient un pouvoir réel sur la vie des gens. Nous avons vu dans notre analyse de *I and my sister-cousin* que Howard croyait, même au moment de la narration, que sa cousine s'était métamorphosée en Femme Grizzly. Un deuxième exemple des convictions religieuses de cette poétesse clackamas peut aussi expliquer ce qui déclenche le passage au mode de la performance, dans la troisième partie du texte que nous examinons. Elle nous dit : les Clackamas croyaient que si un chat urinait à un endroit inhabituel, c'était signe que la mort rodait. Un jour, Howard fut prévenue par sa belle-mère qu'un chat avait uriné sur son lit. Notre informatrice tua le chat. Sa belle-mère expliqua que la mort allait frapper rapidement, car Howard avait tué le chat, si au contraire elle ne l'avait pas supprimé, la mort aurait été retardée. Quelque temps après cet incident, les enfants de Howard, à l'exception d'une fille, sont morts. Dans une note relative à ce texte, Jacobs nous dit que Howard semblait croire que les deux incidents avaient un rapport réel (Jacobs 1958b : 530-531, 656).

Cet événement tragique a dû avoir un effet marquant sur Howard, et peut expliquer le ralentissement de son discours dans le troisième vers de la deuxième Partie. Ce ralentissement a surtout lieu au quatrième vers, qui est plutôt consacré aux restrictions que subit la femme contaminée en présence des enfants : "They would not look at them,/ or at a baby,/ when it suckled she would cover herself". Nous ne pouvons être certains que Howard songeait à ses propres enfants à ce moment de son discours, mais une telle interprétation expliquerait le changement de style effectué après ce passage, ainsi que la fusion de la voix personnelle et de la voix culturelle.

Ce serait d'ailleurs une grave erreur d'imaginer que les discours de Victoria Howard sont vides de sens personnel et qu'elle les prononçait au nom de la science anthropologique. Ignorer l'importance de sa subjectivité, dans une recherche scientifique de la signification de ses discours, nierait l'aspect humaniste qui est, à mon sens, le principe fondamental des sciences humaines. Cette approche inductive est résumée, d'un point de vue plus méthodologique par Hymes dans la citation suivante :

The principle is at once symbolic and functional. It is SYMBOLIC, as against attempts to study cultural phenomena in mechanistic or narrowly 'naturalistic ways, i.e. by sheer observation and measurement. Physical properties by themselves, although seemingly objective, lead into a deceptive subjectivity and a morass of uncertainly relevant descriptions, whether one's senses or instruments are relied upon. True objectivity lies in discovering the intersubjective objectivity of the symbolic forms, the cultural systems, participated in by those one is studying. The principle is equally FUNCTIONAL, in that it is not objects or units in themselves, but their place in a system of relations, that is fundamental, and the system of relations presupposes the function in terms of which is organized -- in the case of structural phonology, the function of differentiating lexical and grammatical form. (Hymes 1983 : 180)

Mon analyse de *Restrictions on Women* a tenté de rejoindre ce courant d'ethnographie, innové par Dell Hymes, et développé par Richard Bauman et Joel Sherzer. D'autres interprétations des textes de Victoria Howard nous permettent d'amorcer la reconstruction du système symbolique et fonctionnel propre aux discours de Howard (Jacobs 1959b et 1960 ; Hymes 1981, 1985a ; Ramsey 1983, 1995). D'un autre point de vue, la qualité de l'art verbal de cette femme nous offre l'occasion de développer nos connaissances en matière d'expression poétique indigène. Son influence sur le linguiste sera d'une importance durable. Le travail que Jacobs a fourni, suite à sa rencontre avec Mrs. Howard—soit deux livres d'interprétation et d'analyse en plus des deux volumes contenant la reproduction de ses transcriptions—est la preuve que la voix de l'informatrice contribuait à former l'esprit de Jacobs, de la même façon que la présence du linguiste influençait les discours de son informatrice. Quant à moi, la lecture de Victoria Howard, à travers les transcriptions d'un jeune linguiste formé dans la tradition boasienne de son époque, et sensible à l'expressivité de la langue, me laisse une impression déterminante. La destruction des nations chinook fut la destruction d'un peuple détenteur des fondements d'une littérature riche et respectable. L'attention que nous pouvons accorder aux détails des discours de Victoria Howard (et à ceux d'autres informateurs de la côte nord-ouest de l'Amérique) permet non seulement de mieux connaître les systèmes culturels, mais aussi de mieux apprécier l'art verbal, production capital de l'humanité.

❧ Récits
des temps transitionnels ❧

Analyses Critiques de *Two Maidens : Two Stars Came to Them*

*I am standing in the dark
near the darker edge of water,
entering, entering, as the sky starts to fill.*

*Kathleen Spivack
"Swimmer in the Spreading Dawn"*

Introduction.

Le court poème narratif intitulé *Two Maidens : Two Stars Came to Them* (CCT2: 468) fut dicté à Melville Jacobs par Victoria Howard lors de leur deuxième série d'entretiens et fut classé par Jacobs sous l'entête "Histoires Clackamas des Temps de Transition". Selon Jacobs, Howard n'aurait pas défini ce conte, qu'elle avait entendu raconté par sa belle-mère, comme faisant partie des mythes, mais elle aurait laissé à son interlocuteur la possibilité d'une telle interprétation (CCT2 : 644-645). Alors que Thelma Adamson qualifiait de "folk-tale" les contes de l'Époux-astre dans le titre de son recueil de récits salish (Adamson 1934), Claude Lévi-Strauss, dans une recherche ultérieure, fournit des preuves convaincantes, que nous examinerons dans ce chapitre, qui permettent de classer le motif de l'Époux-astre sous le genre du mythe.

Dans son récit, Howard met en premier plan le point de vue psychologique du personnage principal (la plus jeune des deux demoiselles) concernant un choix de vie important déterminé par une parole malheureuse et ses conséquences. L'intrigue est la suivante : deux demoiselles passent seules la nuit à la belle étoile et s'amuse à souhaiter que des étoiles viennent les rejoindre. Tout en riant, elles forment l'une après l'autre un vœu à haute voix. La sœur cadette s'exprime la première et fait le souhait qu'une toute petite étoile vienne la rejoindre ; l'aînée, elle, fait celui d'une union avec une étoile plus grande. Suite à ces vœux, les deux sœurs s'endorment. À leur réveil, elles trouvent deux personnes couchées près d'elles. Ayant apparemment oublié leurs vœux, elles se demandent d'où viennent leurs nouveaux compagnons. Le temps passe, les Époux-astres expliquent clairement et logiquement leur apparition en leur rappelant qu'elles avaient elles-mêmes souhaité de vive voix leur venue et qu'ils n'avaient fait que répondre à leurs désirs. Les demoiselles réfléchissent, se souviennent et se mettent à exprimer leur angoisse. La lumière du jour révèle à la jeune sœur que

son nouvel époux est un vieil homme et celui de sa sœur aînée un homme plus jeune. La narratrice termine son récit en déclarant ne pas savoir ce qu'ils firent ensuite.

A travers une analyse des manipulations structurales et poétiques, nous verrons que cette version du mythe racontée par Howard évoque non seulement le passage de l'Age des Mythes aux Temps Modernes, c'est à dire les Temps de Transitions dans la classification des genres littéraires chinook, mais aussi des changements spécifiques de à l'époque où elle vivait. De ce fait, et bien que le motif de l'Époux-astre provienne de l'Age du Mythe, Jacobs eut raison de placer cette version du mythe parmi les récits des Temps de Transition. *Two Maidens : Two Stars Came to Them* peut être interprété en effet comme une évocation de l'arrivée d'un peuple étranger, avec sa culture, telle qu'Howard et les femmes des générations précédentes dont elle était l'héritière en firent l'expérience. Il est impossible de savoir si Howard détenait cette version de *Two Maidens* de sa grand-mère ou si c'est elle qui l'avait créée. Quoi qu'il en soit, certains éléments de celle-ci suggèrent que le récit a été transposé à la situation que vivaient les Clackamas depuis plusieurs générations, situation liée à la mystérieuse arrivée des Blancs et aux changements radicaux que leur présence leur imposait au quotidien. La particularité de cette interprétation mythologique d'un événement bouleversant provient de la l'expression d'une réflexion personnelle des personnages principaux à la fin du texte. De même, une interaction de mouvements interne et externe guide la narration à travers une série d'aperçus de l'arrivée des étrangers, et illustre la relation entre la conscience individuelle et la réalité sociale. Cette relation illustre, en fait, ce qui semble être le fondement de la pensée ontologique clackamas, une pensée qui ressemble beaucoup à un certain existentialisme.

Dans mon analyse ethnopoétique, je prendrai en compte d'autres interprétations et analyses de l'histoire des Époux-astres, basées sur diverses versions de ce conte, ainsi que les contributions de Jacobs, d'Adamson et de Lévi-Strauss qui, pour les connaissances ethnographiques et sémiotiques qu'elles apportent, se sont avérées très utiles. L'ethnopoétique, nous l'avons vu, est une méthodologie interdisciplinaire pour l'analyse des littératures orales indigènes, et facilite, à mesure qu'elle évolue, l'accès de la poésie exotique aux chercheurs et aux amoureux de la poésie. Les données et la compréhension des références diverses auxquelles elle renvoie nous aideront à éclaircir le sens traditionnel de cette histoire, mais aussi le sens historique particulier à ce récit fait par Howard. La forme versifiée sera expliquée à la suite de ces examens comparatistes.

D'autres interprétations du conte Epoux-astre.

Dans son ouvrage, *Motif Index of Folk Literature*, le folkloriste Stith Thompson a classé les contes de l'Epoux-astre sous l'intitulé "C15, Tabu : Wish for Star husband realized" (Thompson 1932, Vol. 1 : 489). Cet intitulé suggère l'ampleur et l'importance de ce conte. La prise en compte d'autres histoires concernant la figure de l'Epoux-astre peut aider à mieux appréhender le caractère unique de la version fournie par Howard. Plusieurs versions du même conte se trouvent dans *Folk-Tales of the Coast Salish* de Thelma Adamson, publié en 1934. Quarante ans plus tard, Richard Erdoes transcrivait "The Foolish Girls" raconté par David Red Bird. Lévi-Strauss propose un résumé de deux versions de ce conte, accompagné d'une analyse structuraliste du groupe de mythes centrés autour du "dénicheur d'oiseaux", dans *L'Homme nu*. Ces versions avaient été transcrites par Hermann Haerberlin à Puget Sound et publiées par le *Journal of American Folklore* (1924). Bien que ces sources n'épuisent pas la collecte des contes de l'Epoux-astre disponibles, elles offrent un échantillon vaste et varié qui autorise les comparaisons.

Le recueil des contes de l'Epoux-astre établi par les soins d'Adamson offre un nouvel éclairage à l' "extrait" que Victoria Howard développe dans son récit. Peter Heck a raconté une version du conte de l'Epoux-astre très semblable, dans sa trame et sa portée, à celle de Victoria Howard. Son récit commence par l'évocation de deux demoiselles passant la nuit loin de chez elles, et s'achève sur la découverte des Epoux-astres. Au regard d'autres versions du conte, dont celles de Jonas Seneca, de Mary Iley et de Jerry Meeker, l'intrigue du récit de Howard ne correspond qu'à une petite partie d'un long mythe. Il est intéressant, cependant, de remarquer que deux conteurs (Howard et Heck) de la côte nord-ouest, ayant vécu à peu près à la même époque mais originaires de deux tribus différentes, ont tous deux interprété sous forme narrative ce qui semble n'être qu'un détail du mythe. Sans un examen du texte de Heck dans sa langue d'origine, il est impossible de comparer les différences et les similitudes du sens au-delà de l'intrigue des deux histoires. Cependant, par rapport aux autres récits, une des différences marquantes chez Howard réside dans le fait que les Epoux-astres se rendent auprès des deux jeunes filles, alors que, dans les autres versions, les personnages féminins se réveillent au ciel, dans une contrée qui leur est étrangère. Cette différence suggère que Howard, comme Heck, exploite la structure d'une intrigue pour mettre en scène une réalité, en l'occurrence l'arrivée de maris potentiels étrangers, ainsi que les dangers et l'avenir imprévisible inhérents à de tels mariages.

Le conte de Howard ne constitue qu'une partie du mythe, dans lequel deux demoiselles s'en vont vivre au ciel avec leurs maris pour en redescendre plus tard. Les diverses versions fournissent plusieurs variations d'événements et de conséquences : la

naissance d'un enfant-astre, l'assistance de la femme araignée lorsque les épouses terrestres redescendent du ciel, le retour des femmes chez elles et / ou la mort de celles s'efforçant d'échapper à un foyer conjugal malheureux. Ces événements ne se trouvent pas dans le récit de Howard, il n'est donc pas nécessaire de les examiner ici. Cependant, certains thèmes majeurs, certains personnages et aspects de l'intrigue du mythe global, trouvés dans d'autres versions, peuvent éclairer notre récit.

L'analyse de Lévi-Strauss.

Plusieurs points importants de mon analyse émanent du travail de Lévi-Strauss qui se concentre essentiellement sur l'inversion élaborée de deux motifs mythologiques : les femmes des Epoux-astres et les dénicheurs d'oiseaux. Ce second motif ne figurant pas dans le récit de Howard, seuls les éléments qui éclairent le sens littéral du récit de Howard seront pris en considération. Le premier point nous concernant est la transformation d'un cadre spatial en un cadre temporel. Lévi-Strauss attire notre attention sur la finalité de certaines versions du conte de l'Epoux-astre dans lesquelles la guerre éclate entre monde terrestre et monde céleste. Dans la majeure partie des versions de ce conte, la communication est finalement rompue entre les deux mondes, ce qui aboutit à l'établissement de la vie terrestre telle que nous la connaissons aujourd'hui. L'analyse de Lévi-Strauss prend une direction que nous n'avons pas le loisir de considérer ici ; cependant, on retrouve, de manière remarquable, les éléments d'une transformation d'un cadre spatial en un cadre temporel dans la version partielle de ce mythe que Howard nous fournit, version qui toutefois forme un poème complet.

Dans la partie I du récit de Howard, le narrateur décrit l'environnement physique dans lequel les demoiselles évoluent : elles sont dehors occupées à observer le ciel étoilé. Elles souhaitent reconstruire leur réalité spatiale en déplaçant deux étoiles du haut vers le bas, sans se rendre compte des conséquences de ce changement spatial sur la réalité temporelle. La partie II illustre bien un déplacement de la dimension spatiale à la dimension temporelle, non sans effets dramatiques d'ailleurs. La transformation progressive débute par un laps de temps à la suite duquel les jeunes filles prennent conscience du destin qu'elles ont elles-mêmes choisi. La lumière du jour, symbole du temps cosmique et du temps diurne, leur permet de visualiser leur choix de vie. La notion de temps, que l'on pourrait interpréter comme un rite de passage, introduit les cadres temporels de la vie et de la mort, analysés par Lévi-Strauss dans les versions plus longues du mythe. La décision dûment mûrie concernant le mariage implique le processus de vieillissement et la mort. La fin temporelle des êtres est également

suggérée par la transformation de l'étoile terne en un vieil homme. Enfin, la clôture indéfinie du conte est ponctuée par trois marqueurs de temps.

L'*indéfini défini* ("definite indefiniteness" selon Silverstein [Silverstein 1974]) qui parachève la transformation de la catégorie spatiale en une catégorie temporelle, représente aussi un mouvement vers l'inconnu. Par comparaison, la plupart des versions du conte de l'Époux-astre se terminent par un conflit déterminant qui marque la fin de l'Âge des Mythes et le début de l'époque des Temps Modernes. Cependant, il semble que la focalisation de Howard sur la cause initiale de cette transition majeure que sont les vœux romantiques des demoiselles et sur la fin indéterminée du récit soit la représentation d'une tension morale, uniquement perceptible grâce à un examen du texte lui-même. Étant donné ces éléments temporels intégrant la causalité et l'incertitude des conséquences, je suppose que Howard décrit une transition historique plus proche de la réalité, réalité caractérisée par l'importance prise par la culture et les styles de vie euro-américains en pays amérindien. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

Un quatrième point est développé par Lévi-Strauss à propos du groupe de mythes dans lequel il situe le conte de l'Époux-astre. Ce point éclaire le sens du récit de Howard et porte sur les relations des personnages, dans lesquelles Lévi-Strauss découvre deux constantes, communes à toutes les versions : 1) une relation entre des peuples à la fois ennemis et alliés par le mariage, et 2) la présence de l'ordre cosmique mêlé à l'ordre terrestre et déterminant une affinité avec ce dernier. Le premier aspect est suggéré par l'accroissement de la tension dans le récit de Howard, lorsque les jeunes filles découvrent les Époux-astres. Cependant, ce conte se termine sans que soient précisées les relations issues du contact entre les deux peuples. Le malheur de la demoiselle la plus jeune ne s'inscrit pas dans un contexte d'hostilité entre les deux mondes. Au contraire, la responsabilité de ce malheur est clairement attribuée à la jeune fille en tant qu'individu. L'opposition entre les membres des deux communautés pose cependant la question des relations entre cultures et peuples différents, et intensifie l'effet de l'*indéfini défini* qui caractérise la fin du récit de Howard.

La présence de l'ordre cosmique au sein de l'ordre terrestre, seconde constante des mythes examinés par Lévi-Strauss, est un élément manifeste dans le récit de Howard. Cependant, le sens de cette composante cosmique semble secondaire. L'*indéfini défini* laisse ouvert, bien sûr, toutes les possibilités, y compris le départ, courant dans les autres versions, des demoiselles pour le pays du ciel. Ce qui est mis en avant dans ce texte n'est pas l'autorité patriarcale des Époux-astres, mais la psychologie de la protagoniste, lorsqu'elle prend conscience de la réalité de cette nouvelle relation. Une fois encore, la version de ce mythe racontée par Howard est particulière du fait que

les Epoux-astres se rendent auprès des demoiselles et que les événements se déroulent sur le territoire où vivent ces dernières. La tension de l'histoire se concentre sur leur manière de percevoir le changement survenu dans la réalité sociale et qu'elles ont elles-mêmes provoqué. La présence de l'ordre cosmique dans le récit de Howard, symbolise surtout ce qui mêle espace et temps : l'appropriation d'un objet distant pour transformer la vie présente marque une inversion du parallèle distant / lointain, et reflète un conflit d'ordre spirituel à relier à l'ordre cosmique.

Pour en finir avec la contribution potentielle de l'analyse structurale de Lévi-Strauss à cette analyse textuelle du récit de Howard, il nous reste à relever un élément pertinent. Il s'agit de la dimension structurale de l'axe vertical ciel-terre autour duquel s'organise le mythe. Dans la version longue du mythe, Lévi-Strauss démontre comment l'axe vertical se trouve par la suite transformé en axe horizontal, quand la rupture entre les mondes céleste et terrestre est consommée. Bien que cette rupture n'ait pas de place dans le récit de Howard, le passage du vertical dans la partie I à l'horizontal dans la partie II a lieu à la ligne 13, lorsque les demoiselles découvrent les deux Epoux-astres à leurs côtés. Ces relations spatiales suggèrent l'existence d'une sorte de vortex, entre le monde céleste des rêves et le monde terrestre du contact physique. Ce vortex représente le seuil du mariage. Cela se manifeste, dans le conte raconté par Howard, par la relation de causalité entre le désir de rencontrer un Epoux-astre et la révélation de la réalisation de ce rêve.

Analyse par Jacobs de Two Maidens : Two Stars Came to Them.

L'analyse de ce conte par Jacobs se concentre sur la psychologie des adolescentes qui est l'un des trois thèmes qu'il identifie. Les deux autres concernent les composantes cosmologiques des humains figurés par les astres, et la rêverie romantique, cette dernière se révélant clairement comme le moteur de l'action. Bien que maladroitement esquissée, la synthèse de Jacobs fournit un point de départ valable à la compréhension de la version qu'offre Victoria Howard de ce conte populaire. Le mérite de Jacobs est d'avoir su attirer l'attention sur ce texte, en tant qu'entité unique et signifiante focalisée sur les éléments fournis par le narrateur. Il nous sera utile de commencer par un résumé des points clé de sa brève analyse, néanmoins pertinente, avant de passer à une analyse ethno-poétique plus complète.

La contribution la plus avancée à une analyse textuelle qu'ait apportée Jacobs, est la forme globale sous laquelle il a édité le récit. Sa division de l'histoire en deux

parties principales met en évidence un rite de passage qui représente le tournant aussi bien que la tension essentielle du récit. Cette division reflète la structure globale du texte, articulé par une relation elliptique entre le vœu exprimé dans la partie I et son exaucement dans la partie II. Jacobs aura ainsi accompli ce qui peut être considéré comme le premier pas vers une analyse de la versification de ce texte—analyse qui permet au poème de parler pour lui-même, en tant qu'œuvre autonome génératrice de ses propres principes. D'un point de vue ethnographique, Jacobs dirige aussi ses lecteurs vers plusieurs éléments significatifs. Le premier de ces éléments consiste en les parallèles symboliques, qu'il identifie entre étoile terne / vieil homme et étoile brillante / jeune homme, ce que Howard elle-même expliqua à Jacobs et qu'il intégra aux notes des *Clackamas Chinook Texts, Part II* (CCT2 : 645).

La recherche ethnographique complémentaire, comprenant la lecture d'autres versions du conte de Epoux-astre, peut clarifier la signification de ce parallèle. Le reste des éléments ethnographiques soulignés par Jacobs est plutôt vague et spéculatif. Premièrement, Jacobs interprète cette histoire comme un exposé de l'anxiété des filles à l'égard du mariage. Dans une culture où les hommes peuvent acheter la fille qu'ils veulent épouser, cela semble possible. Cependant, une telle supposition contredit le fait que ce sont les deux jeunes filles elles-mêmes qui décident de leur destin. Ce dernier fait textuel ne semble pas non plus en adéquation avec l'insistance de Jacobs, dans une réflexion concernant les rôles déterminés par le sexe des quatre personnages, sur "the lesser ability of girls to determine who will marry them". Jacobs pose la question : "Why do we not find a myth or tale of men who wish that stars become their mates?", question qui me semble pertinente. Mais je suis convaincue que Howard démontre, dans ce récit, que les filles ne sont pas aussi passives qu'elles pourraient le paraître dans leur relation complexe aux hommes.

L'approche psychanalytique qu'adopte Jacobs pour ce conte met cependant en lumière des éléments importants et apporte une perspective intéressante par son interprétation du texte en tant qu'illustration de l'attitude d'une adolescente face à sa sexualité. Cependant, aucun élément ne me paraît confirmer l'affirmation suivante de Jacobs : "Also, the girl who wishes for a dim star expresses the concern of a girl, at the time of puberty, lest a male other than a father figure become her mate." En fait, l'interjection "U--" de la jeune sœur, la première fois qu'elle voit son nouvel Epoux-astre, ne coïncide pas avec le désir d'une figure paternelle comme partenaire conjugal.

Certaines de ses spéculations psychanalytiques pourraient affiner, à condition d'y ajouter des analyses plus poussées, la compréhension du poème. Cependant, son analyse se concentre tout particulièrement sur les événements qui fondent la trame de l'histoire.

Forme versifiée.

A l'aide de l'analyse de la versification et de l'explication narratologique, il est possible de déceler le sens profond de ce poème d'après son architecture. La répétition, la manipulation des points de vue, les relations spatiales et temporelles, la structure syntaxique et la manipulation du contenu expressif constituent les outils poétiques employés par la conteuse. L'exploitation remarquable des jeux de perspective et de voix, notamment dans l'élaboration d'une longue suite de comparaisons et de contrastes, est complétée par un mouvement continu entre vie intérieure de l'individu et réalité extérieure, qui sont reliées de façon dialectique. Nous commencerons par un examen de la structure du texte incorporant les dispositifs rhétoriques, structure qui véhicule le sens poétique. Ensuite, nous évoquerons le contexte culturel et historique dans lequel les événements de l'histoire se produisent, et aussi celui conditionnant la narration elle-même.

Comme nous l'avons vu, la structure globale du récit se scinde en deux grandes parties : la première se concentre sur le vœu et la deuxième sur le vœu devenu réalité. Cette structure binaire se trouve reproduite par les figures doubles que représentent les deux jeunes filles, les deux étoiles et les deux couples qu'ils forment à la fin. Les contraires, nuit et jour, sommeil et réveil, petite et grande tailles, jeunesse et vieillesse, célibat et mariage, s'entrelacent intensifiant ainsi la bipolarité interne du récit et créant un réseau de significations. Le schéma des paires se retrouve aussi dans la structure des vers qu'il est possible d'apparier : [AB] - [CD] dans la partie I, et [AB] - [CD] - [EF] dans la partie II. Nous trouvons également des couples de vers entre les deux parties : [A-A], [B-C], [C-E], [D-F] et [E-G]. Le système d'appariement ne fonctionne pas pour les vers I-C et I-D qui ne trouvent pas de correspondant dans la partie II. Ces vers trouvent néanmoins des équivalences sémiotiques dans le contenu des parties I et II respectivement. Le vers C se réfère aux événements de la partie I et le vers D exprime la réaction verbale et psychologique des jeunes filles, résultat d'une prise de conscience qui a lieu dans la partie II. L'isolement des vers E et G est chargé de sens dans ce système d'appariement. Le rythme brusque de ces lignes mime la soudaineté de la transition de la virginité au mariage, encore rehaussée par l'*indéfini défini* de la clôture narrative.

L'association de contraires thématiques et structuraux la plus frappante se retrouve dans des phénomènes internes et externes ; ces derniers sont décelables dans la structure globale du processus interne représenté par la formulation d'un souhait, et la réalité externe que constitue le vœu réalisé. L'interaction de l'interne et de l'externe

permet de développer, tout en le faisant ressortir, le thème de la psychologie des adolescentes. Pourtant, un examen plus minutieux nous montre que l'influence réciproque de l'externe et de l'interne va au-delà de la psychologie, puisque les jeunes filles se situent à la fois au sein et en dehors de la société. Au début du conte, les filles se trouvent loin de leur foyer et de leur village, donc éloignée de leur famille. Pour l'auditeur chinook, une telle situation était synonyme de danger, et le fait que Howard débute ainsi son récit ne devait pas manquer d'aviver l'intérêt de son public. Le fait que les personnages féminins soient situés en dehors du village met en lumière le rôle fondamental de la relation sociale dans le poème.

Suffixe rhétorique.

Dans un manuscrit que je n'ai pas eu l'occasion de lire, Charles Bigelow et Kris Holmes débattent de l'emploi récurrent du suffixe *-X* dans *Two Maidens : Two Stars Came to Them*. On se rappelle que ce suffixe confère au verbe un caractère *usitatif* qui suggère une action cyclique ou habituelle. Comme nous l'avons vu, dans certain cas, ce suffixe crée un effet rituel. Hymes précise, en relation à notre poème, que "the occurrences of the suffix seem to combine the senses of usual action and usual character, the latter with respect to both the girls and the stars they wish for." (Hymes in Swann 1983 : 137) Cet effet de rituel donne au conte sa dimension mythique et correspond au caractère archétypal des personnages. L'emploi fréquent du suffixe *-X* intensifie l'expressivité et l'aspect psychologique de l'histoire, et suggère que de tels événements concernent une multitude d'individus.

La version de ce conte qu'offre David Red Bird, et la transcription qu'en a fait Richard Erdoes (1974), prouvent que ce texte est une manière d'avertissement, destiné aux adolescentes qui seraient tentées d'aller errer hors de leur village ou qui désireraient choisir un mari parmi des étrangers. (Erdoes et Ortiz 1984 : 158-161). Les parallèles formés par les paires étoile terne / vieil homme et étoile brillante / jeune homme révèlent que l'origine de la première étoile est plus lointaine que celle de la seconde et donc, que le choix du plus jeune personnage est le moins heureux. Ces relations spatiales renforcent l'idée de danger que représente la présence des jeunes filles hors du village, tout en augmentant la tension générée dans l'esprit de l'auditeur / lecteur en début de récit. Cet avertissement peut signifier que la liberté de la femme dans le choix de son époux est limitée, ou bien qu'elle est responsable des conséquences de son choix. L'attention accordée à la psychologie de la plus jeune des sœurs et la référence récurrente à des perspectives internes, particulières au récit de

Howard, suggèrent que le narrateur s'intéresse davantage au choix existentiel des adolescentes qu'à des normes telles que la prudence, la moralité sociale ou l'autorité patriarcale. Dans cette perspective, j'essaierai de démontrer que ce texte ne traite pas de "the lesser ability of girls to determine who will marry them" (Jacobs 1960 : 340), mais souligne explicitement la responsabilité essentielle que doivent assumer les adolescentes, en vivant en conformité avec leurs choix.

Mouvements internes et externes, personnels et sociaux.

Outre la perspective axée sur la dialectique interne / externe, Howard semble signaler que les choix des individus supposent des réalités sociales, ce qui exprime un point de vue existentiel centré sur la responsabilité du choix. La jeune sœur crée une métaphore pour exprimer son désir de l'inconnu. Cet acte synchronique poétique se transforme par la suite en une réalité physique diachronique dans laquelle le signifiant (l'étoile) devient le signifié (le mari), et l'ordre spatial auquel appartiennent le ciel et certaines étoiles se transforme en un ordre temporel auquel la vie conjugale terrestre est soumise.

La conscience joue alors un rôle important dans les parties I et II du récit. La partie I décrit la perception visuelle à l'aide d'un jeu linguistique, en l'occurrence une invention métaphorique, où le locuteur (auteur du souhait / poétesse) s'inspire de la dimension spatiale vaste et magique, pour se projeter dans la dimension temporelle et complexe du mariage. La découverte du monde extérieur par la demoiselle s'opère ainsi grâce à une projection consciente de son désir de jouer un nouveau rôle dans ce monde. L'audacieuse parole, située en partie I, qui bouleverse la réalité quotidienne de la demoiselle en partie II, est pourtant oubliée par la locutrice. Cependant, son action ne se limite pas à l'acte que lui rappelle l'Époux-astre dans son monologue, elle englobe aussi un travail de mémoire que sa conscience effectue. Par là même, ce travail conscient affirme la position sociale active de la demoiselle. Cette remémoration, générée par une force externe (donc sociale), est significative (tout comme l'oubli du vœu) du fait que la répétition des mots prononcés par la demoiselle renforce le pouvoir déterminant de l'acte de parole. La nécessité de ce travail de la conscience suggère que c'est bien celle-ci qui gouverne l'adhésion de la jeune fille à son rôle social. C'est à dire que sa prise de conscience de sa place dans la société équivaut à son acceptation de cette position. Les événements qui lient l'acte verbal (métaphorique) à son accomplissement dans une réalité concrète, autrement dit à une concrétisation du signifié métaphorique, peuvent ainsi être interprétés, dans ce texte, comme le

développement de la conscience, aux niveaux personnel et social. Le rôle de cette conscience sera examiné plus en détail dans une analyse existentialiste.

La structure globale de notre récit, est-il besoin de le rappeler, est basée sur le vœu (partie I) et le vœu réalisé (partie II) ; le désir devenu réalité trouve un parallèle dans la transformation de l'ordre spatial en un ordre temporel. Nous avons examiné brièvement les aspects structuraux de l'axe vertical de la partie I, et de l'axe horizontal, ponctué par le va-et-vient rapide entre états internes et externes, dans la partie II. Les principes d'organisation du texte comprennent ainsi les relations spatiales et temporelles, aussi bien que la *co-variation* de la forme et du sens. Nous retiendrons comme caractéristiques de ce récit le parallélisme syntaxique, l'encadrement, le modèle <départ - déroulement - résultat>, les récurrences lexicales et le rapport scène / agent, tels que l'analyse ethnopoétique et l'analyse de la versification du texte permettent de les mettre en lumière. Les schémas d'éveil et de satisfaction des attentes sont également essentiels à la poétique du texte.

Analyse de la versification.

Nous examinerons ici ces aspects narratologiques de *Two Maidens : Two Stars Came to Them*, en commençant par considérer les parallèles au sein de la structure versifiée, tels qu'ils sont schématisés sur le tableau suivant :

Parallèles entre les vers trouvant des correspondances dans les parties I and II

<u>Parallèles entre les vers</u>	<u>Partie I</u>	<u>Partie II</u>	<u>Aspects stylistiques</u>
A - A	Introduction	Nouveauté	Introduction
B - B	Les filles regardent vers l'extérieur	Les filles regardent vers l'intérieur	Interaction dialectique de l'externe et de l'interne
C - E	Légèreté, jeu de souhait	Découverte du vieil homme	Contenu expressif
D - F	Un vœu différent	Résultats différents	Comparaison et contraste des destins
E - G	Fin de la journée, de la virginité; éveil des attentes	Fin du récit ; satisfaction des attentes	Clôture

Ce tableau expose cinq aspects stylistiques qui seront examinés individuellement à partir d'une lecture plus serrée des vers. Ils consistent en des manipulations poétiques des introductions et des clôtures, en des interactions dialectiques, en des manipulations rhétoriques du contenu expressif et en des oppositions.

Dans la partie I, nous trouvons ce que l'on pourrait considérer comme un vœu de jeunesse, formulé "à la légère" et contrastant avec la prise de conscience d'une réalité complexe. L'autonomie des demoiselles est soulignée par le fait qu'elles se trouvent en dehors de leur foyer, et sont donc libérées de l'autorité parentale. La clarté du ciel, révélée par l'observation aisée des étoiles, intensifie l'atmosphère de liberté et

d'ouverture, au moment où les demoiselles formulent leur choix. Le point de vue spatial passe d'une description des jeunes filles (ligne 2) à leur perception du ciel constellé d'étoiles (ligne 3), suggérant l'importance fondamentale que jouera dans le récit la présence d'êtres étrangers à l'esprit des deux personnages principaux. "Two unmarried girls used to sleep outside, / they are looking up at lots of stars" (lignes 2 et 3). Il semble que le choix d'une étoile par chacune des jeunes filles soit significatif. Le contraste entre les nombreuses étoiles, ligne E, et les étoiles sélectionnées, lignes 6 et 9, sert à développer le plan spatial de ce passage, ou plutôt à le rétrécir puisqu'il y a focalisation sur deux points précis qui s'opposent à l'ouverture et à la clarté du ciel. Cette focalisation provient évidemment de la conscience de chaque demoiselle. Les rires répétés des adolescentes mettent en relief la légèreté avec laquelle elles émettent leur vœu, qui tranche, par la suite, avec l'anxiété qu'elles expriment quant à la réalisation de leur souhait, c'est-à-dire la venue des époux. La tranquillité des jeunes filles endormies met en relief le fait que leurs désirs, exprimés librement, sont purement subjectifs, c'est-à-dire, limités pour elles à un ordre imaginaire. La phase de sommeil qui s'ensuit indique aussi à l'auditeur et au lecteur que les jeunes filles étaient pleinement éveillées au moment de la formulation de leurs souhaits, et donc conscientes de leur acte verbal.

L'absence notable de particules et de peu marqueurs temporels distingue ce texte de la grande majorité des autres textes de Howard. La répétition du rire suggère bien pourtant la présence d'un principe organisateur dans la partie I, résultant de chaque situation et de chaque discours. Le modèle narratif <départ - déroulement - résultat> se manifeste dans la structure interne des tercets, tout comme dans la structure interne des vers B, C et D. L'autonomie est établie dans la première ligne de chaque vers : l'éloignement de toute autorité parentale et la liberté d'expression servent à concentrer l'attention sur les états individuels et la détermination des filles. Les éléments du déroulement de l'action et de ses conséquences servent à accroître la tension. Dans la deuxième ligne de chaque vers (élément de départ), les filles regardent très haut vers le ciel, et de ce fait élargissent leur horizon et déterminent leurs relations avec le monde extérieur. Le passage du passé au présent, à la ligne 3, se retrouve également à la ligne 4 ; il rapproche l'auditeur / lecteur de l'action et insiste sur le rôle manifeste des étoiles. L'ordre chronologique des quatre premières lignes (3 - 4 - 2 - 1, 1 représentant l'événement le plus récent), accompagné par le changement de perspective narrative, sert à approcher progressivement le lecteur des événements et des personnages de l'histoire. La ligne d'introduction numéro 1, "They used to say", qui tient souvent lieu de début dans les récits chinook, établit la position de la narration au sein de la tradition clackamas (et chinook en général). Elle fonde l'autorité du narrateur, tout en

établissant une distance entre instance narrative et événements de l'histoire. L'histoire comme telle ne débute qu'à la ligne 2, par une présentation des personnages et de leur environnement. Cette ligne, à laquelle est conférée une valeur rhétorique, est immédiatement suivie par un glissement au présent qui, au plan spatial, rejoint temporellement et spatialement les personnages principaux. Cette manœuvre n'interrompt pas le cours du récit, ni celui de l'histoire. Elle nous lance dans l'histoire, de la même manière que les filles se lancent dans le mariage désiré.

Le contraste entre la gaieté et l'insouciance du rire, et les dangers que comporte l'éloignement du foyer accentue l'insubordination et aussi la naïveté de ces personnages. La connotation sexuelle que la littérature chinook confère au rire (Hymes 1987), accroît les attentes du public vis-à-vis des trois vers qui suivent. Une sorte d'extase apparaît dans ce jeu d'enfant auxquels se livrent les jeunes filles, qui fait écho au passage de l'état de virginité à l'état conjugal. La tension morale du conte réside effectivement dans le contraste entre l'insouciance du rire et le choc provoqué par la présence des maris. Cette tension s'applique finalement à l'état psychique des filles, et met en évidence leur ignorance des risques et de la puissance de l'acte verbal.

Le schéma <départ - déroulement - résultat> se retrouve également entre les trois vers de la première partie du récit. Le premier vers expose la situation dangereuse, la relation directe entre les demoiselles et le monde extérieur et les connotations associées au rire qui entre en scène de façon soudaine à la ligne 4. L'action qui se déroule dans le second vers comprend l'émission d'un vœu par la jeune sœur, suivie d'un rire. Le souhait constitue aussi une projection dans l'avenir du locuteur. Jacobs suggère dans son analyse de *Grizzly Bear and Black Bear Ran Away with the two Girls* qu'un tel acte verbal était doué d'un pouvoir plus étendu que ne le pensait sa locutrice : "Apparently in the Myth Era such girls have no alternative to accompanying men whom they have addressed and therefore accepted verbally as husbands." (Jacobs 1959 : 61) L'action verbale présentée au discours direct sert à accroître la tension créée dans le premier vers. Puis, la sœur aînée exprime à son tour le désir de rencontrer un Epoux-astre, ce qui confirme le caractère délibéré des actions précédentes. Par conséquent, l'acte verbal de l'aînée indique qu'un point de non retour a été atteint. Le second vœu, écho du premier, complète la série des événements déterminants scellée par le dernier rire précédant le sommeil. Le rire prend soudainement fin et ce moment consacré à l'expression de leurs désirs se referme sur un sommeil paisible, repli sur soi par excellence, avant le rite de passage.

Le mouvement symbolique interne et externe se retrouve tout au long de la première partie. Ce mouvement illustre la tension morale qui existe entre les désirs de

l'individu et le poids social de ces désirs. Le vœu émis est l'expression des pensées, par essence intérieures, alors que l'appropriation des étoiles par l'esprit représente l'*internalisation* des objets distants. Pour résumer, la partie I décrit l'environnement extérieur au foyer familial, l'autonomie des jeunes femmes, la conscience interne du monde externe et la tension morale créée par un choix existentiel. Cependant, cette tension croissante contraste avec la simplicité de la structure de la partie I. La répétition du rire, la récurrence du groupe verbal *-ingátǵwzmX-* (would come to me), l'atmosphère de liberté et d'insouciance et la tranquillité du sommeil participent tous à l'établissement d'un contexte social simplifié. La simplicité de la structure de cette partie du récit semble refléter la simplicité et la régularité de la vie d'une jeune fille, alors que les processus internes et externes démontrent la complexité des choix moraux, à travers lesquels elle est confrontée à sa société d'origine. L'attention qui porte sur les pensées intérieures et sur l'appropriation du monde extérieur est sollicitée par la formulation d'un vœu dans la partie I, et entretenue dans la partie II par la prise de conscience des sœurs qu'elles sont responsables de la réalisation de leur vœu.

L'attente de l'auditeur / lecteur est rapidement satisfaite par la venue des Epoux-astres. La partie II débute par le réveil des jeunes filles, immédiatement suivi par la découverte de "deux personnes". La juxtaposition des lignes 12 et 13 évoque à nouveau le plan spatial des deux filles, maintenant ainsi la conscience de ces deux personnages au premier plan. Le réveil suppose la découverte qu'elles ne sont pas seules, laissant ainsi entendre qu'elles ne sont plus vierges. L'incompréhension domine ces premiers instants, puisqu'elles ont oublié leur vœu hasardeux désormais devenu réalité. Les pensées ne sont pas exprimées à voix haute, mais l'auditeur / lecteur a connaissance de la perplexité des deux filles : "Wonder where these persons got to us from?"

Le conflit du conte est devenu conflit de conscience : le vœu fait à la légère en partie I, a été oublié et les jeunes femmes ne peuvent admettre ce destin qu'elles ont elles-mêmes choisi. Elles réfléchissent et s'interrogent, processus conscient interne qui ne tient néanmoins pas compte de leur acte verbal nocturne. Après un certain laps de temps, les Epoux-astres leur confirment qu'elles sont responsables de leur destin, par un raisonnement très semblable à une argumentation logique. La conclusion en est que les vœux des filles ont causé l'arrivée des Epoux-astres. Les lignes 18 et 21 fournissent deux prémisses menant à cette conclusion :

"You yourselves thought that"
 "Now we have come"

La prémisse manquante, qui permettrait de formuler un argument logique valable, s'énonce ainsi : "Les vœux des deux filles sont une cause suffisante et nécessaire à la manifestation des Epoux-astres."

L'emploi du pronom réfléchi à la ligne 18, "You yourselves thought that," dévoile et souligne l'absurdité du peu de conscience qu'ont les filles de leurs propres pensées et pouvoirs. L'objet de leurs souhaits (l'Époux-astre) les informe de leurs propres pensées et actes. À cette ligne, les pensées des filles représentent le thème et les penseurs, le rhème. L'ironie provient du fait que leurs pensées produisent des phénomènes externes (les Époux-astres) qui, à leur tour, doivent convaincre les créatrices qu'elles sont à l'origine de leurs propres pensées. Il s'agit d'une manipulation rhétorique habile de la part de la conteuse. Toute l'attention narrative se concentre sur la conscience, ou cogito des jeunes femmes, sur leur processus de réflexion et leur responsabilité dans l'arrivée des Époux-astres. Les mouvements rapides entre intérieur et extérieur aident l'auditeur / lecteur à mieux percevoir et comprendre le bouleversement qu'une jeune femme éprouve face à un mariage aussi inattendu. Les implications de cette ignorance sont l'objet d'une discussion ultérieure. Nous regarderons de plus près, sur le tableau suivant, les mouvements entre la conscience des deux filles et le monde qui constitue leur réalité objective.

Interaction de l'interne et de l'externe

<i>Ligne</i>	<i>Texte</i>	<i>Mouvement entre l'externe et l'interne</i>
12	They woke up	Passage spontané d'un état interne profond, à une conscience aiguë de son existence en relation au monde externe.
13	Two persons are beside them.	Conscience d'une force externe proche.
14	They thought	Processus interne.
15	Wonder where these persons got to us from?	Pensées internes concernant des phénomènes externes
16	A lo--ng time, (then) they told them	Un laps de temps, puis contemplation (interne) des filles interrompue par une voix externe.
17	"It is what your own heart wants"	"It" représente le phénomène externe (les Époux-astres); "heart" représente le désir interne.
18	"You yourselves thought that--"	"You yourselves thought" se réfère aux processus d'identification réflexifs, alors que "that" nous ramène au phénomène externe.

- | | | |
|----|-------------------------------|---|
| 19 | "you said" | Rappel externe d'un acte verbal |
| 20 | "Wish they would come to us!" | Discours direct rapporté, qui ramène les filles à leur pensée et leur vœu. |
| 21 | "Now we two have come here." | Force externe, indépendante des processus de pensée et de l'acte verbal, mais devenue présente grâce à eux. |

A l'issue de cette analyse conduite ligne par ligne apparaît la relation de cause à effet (le souhait romantique provoque la venue des Epoux-astres), qui mène le public à la fois à l'intérieur et hors de la conscience des filles. C'est leur incapacité à établir une relation entre leurs vœux et la présence des nouveaux arrivants qui crée la tension morale. Celle-ci retombe à la dernière ligne (21) du monologue de l'Epoux-astre.

A la suite de ce monologue, le narrateur nous ramène directement aux réflexions des jeunes filles, qui expriment leur angoisse au moyen de l'interjection chinook, "U::::!". Le contenu expressif de cette ligne laisse entendre qu'elles reconnaissent leur responsabilité et suggère les émotions que fait naître chez elles cette prise de conscience. L'expression de cette angoisse se situe au milieu de la deuxième partie et contraste avec le rire continu de la dernière ligne (7) du troisième vers, lequel se situe à mi-chemin de la première partie. Le contenu émotif culmine dans ces deux lignes (7 et 23). Les thèmes qui correspondent à ces deux expressions sont, bien sûr, le vœu et sa réalisation.

Dans le vers E de la partie II, le narrateur nous ramène au plan psychologique, à la réflexion engagée par les deux jeunes filles. Il est intéressant de noter que l'objet de leurs pensées n'est pas mentionné. Seul l'acte de réfléchir est évoqué, mais non son contenu. Un mouvement vers l'extérieur clôt le conte, sur le plan spatial, lorsque les deux jeunes filles aperçoivent leurs nouveaux maris. L'observation d'une situation précise et l'acte de penser à celle-ci s'effectuent en fonction d'une réalité plus large, exprimée par l'indéfini de la clôture formelle (vers G). Il s'agit surtout d'évoquer l'ignorance de ce que l'avenir réserve, mais aussi d'une ellipse en sorte, qui, située en fin d'histoire et ouvrant sur une suite virtuelle à celle-ci, invite l'auditeur / lecteur à donner sa propre interprétation. L'élaboration de la clôture "Now I do not know then now what they did after that,"¹ suppose que les choix et les actes, qui créent et déterminent le sens d'une vie humaine, sont considérés d'un point de vue existentiel. Le récit passe de la détermination subjective des deux jeunes filles à l'imprévisibilité des conséquences. Howard semble non seulement vouloir dire, "Prenez garde à ce que vous souhaitez, il se peut que vous l'obteniez" ; mais aussi, que l'on choisit sa réalité,

¹ Cette clôture suggère également que Howard était consciente que ce conte provenait d'un mythe plus développé.

sur laquelle on agit et qui est ce que l'on en fait. Par opposition au point de vue essentialiste sur le mariage, tel qu'il est exprimé dans les contes de fées occidentaux, ce récit conserve son ton moral jusqu'à la fin, pour se focaliser sur la relation entre conscience interne et réalité objective externe à l'individu.

L'interaction de l'interne et de l'externe est de toute évidence un facteur-clé dans le développement de l'histoire, et suggère qu'il s'agit d'autre chose que d'une analyse de la psychologie de filles adolescentes. La conscience de la protagoniste est clairement mise au premier plan ; il est pourtant important de reconnaître aussi que la conscience est directement liée aux phénomènes extérieurs, ce qui introduit une composante sociale, essentielle au sens narratif. Chaque acte accompli par les demoiselles est en rapport avec leur situation sociale immédiate. Le tableau suivant décrit ces relations :

<u>Acte</u>	<u>Signification sociale</u>
Passer la nuit hors du foyer	Séparation de la famille et de l'autorité parentale
Faire un voeu romantique	Mariage ; Relation homme / femme
Processus de réflexion	Autonomie individuelle dans les relations sociales

Ces trois actes peuvent être traduits en termes existentiels tels que : 1) affirmation de la volonté *libre* ; 2) *choix* d'un compagnon et 3) reconnaissance de la *responsabilité* dans les relations personnelles. A tous les niveaux du récit, l'acte personnel a des implications sociales ; en même temps, chaque acte est le fruit d'une autonomie individuelle. Les demoiselles sont "seules", uniquement dans leur sommeil et lorsqu'est exprimée leur angoisse par l'interjection "U:::". Le monologue des Epoux-astres établit le rapport fondamental entre les domaines personnel et social, du fait que les maris souhaités invitent celles qui ont désiré leur présence à examiner leur propre conscience, leur subjectivité. L'importance donnée aux états psychologiques des demoiselles nous conduit à considérer la relation de cause à effet qui s'établit entre le voeu et sa réalisation, relation directement liée à la conscience des deux jeunes filles. L'indépendance, l'autonomie, la liberté de choix sont donc décrites comme des questions essentiellement sociales. Nous y reviendrons au cours de l'analyse existentielle.

L'expression fondamentale de la dialectique entre domaine personnel et domaine social se trouve dans la partie II. Le mouvement entre conscience interne et réalité sociale objective y est plus rapide, et la ponctuation plus fréquente que dans la partie I. Le vers C, résultat de la première moitié de la partie II, effectue un retour à l'univers psychologique des deux jeunes filles. Ce retour reflète leur cogito, puis leur

angoisse et, en dernier lieu, ouvre sur leur nouvelle vie et les conséquences de leurs actes. "They thought (about that)" se réfère au fait que leur coeur, leur volonté ont créé leur réalité. Le rôle du cogito suppose la subjectivité des réflexions de la protagoniste. L'interjection "U::!" exprime son angoisse, réaction née de sa prise de conscience de sa liberté de choisir sa vie et de la responsabilité que cela implique. Ce vers marque aussi un point de départ dans la dernière séquence d'événements de l'histoire. Les pensées des deux jeunes filles, leur compréhension qu'elles sont responsables de leur situation, sont mises en relief. La réflexion démontre que les personnages ont conscience d'être responsables de leur existence et d'être devenus adultes. Il est frappant de remarquer que les demoiselles ne rient plus. Encore une fois, le contenu expressif signalé par les lignes 7 et 23 ("They laughed and laughed!" et "U::!") peut s'interpréter comme des sentiments opposés mais très profonds : la légèreté et la tranquillité d'esprit associées à la virginité contrastent avec l'angoisse du choix d'un compagnon de vie.

La comparaison des deux jeunes filles, notamment de leurs vœux et de leurs destins individuels, a également une fonction organisatrice. Howard utilise les différences comme moyen rhétorique, sans affectation ni commentaire. Alors que les deux jeunes filles partagent cette expérience dramatique et semblent s'encourager de leurs rires, la jeune sœur joue le rôle principal. C'est à elle que revient l'initiative des événements de l'intrigue, et c'est sa relation aux autres personnages qui prédomine. C'est surtout en raison de son malheur le plus extrême, du destin tragique qu'elle s'impose et endure, que la jeune sœur se trouve au centre du récit. Dans la partie I, elle est à l'origine du jeu des vœux et fait preuve de hardiesse en exprimant son désir pour la petite (et donc la plus distante) étoile. La plus jeune sœur est présentée par le pronom, *A'yx* (one), alors que l'aînée est présentée dans sa relation à l'autre en qualité d'aînée ("the older"). Cette manipulation grammaticale et syntaxique suggère également que la plus jeune a une personnalité dominante et qu'elle a une certaine assurance. La grande partie de l'action de l'histoire est exécutée par elles deux : toutes deux se trouvent dehors, regardent les étoiles, rient, s'endorment, se réveillent, pensent et s'interrogent. Ce n'est que dans le parler audacieux de la plus jeune, et dans la subordination subtile de l'aînée à sa sœur, que les positions contrastées s'établissent et permettent à l'auditeur / lecteur d'identifier la jeune sœur comme le personnage principal. Cependant, les conséquences différentes des deux vœux confèrent à la cadette un rôle plus tragique, alors que le sort de l'aînée paraît moins malheureux.

A la fin, le récit est focalisé sur la plus jeune. Howard intensifie le caractère tragique du résultat par un effet de zoom sur le plan spatial incluant le point de vue de la protagoniste:

With morning,
the younger girl looked closely :
an old man!

Cette visualisation en trois étapes—lumière, focalisation, image (vue directement au travers des yeux de la protagoniste)—a une signification psychologique et sociale. Une telle proximité spatiale amène l'auditeur / lecteur à compatir à la situation de la cadette, à qui la vue du vieil homme fait clairement prendre conscience de sa réalité sociale. Les lignes 27 à 29 passent progressivement du point de vue de la jeune sœur à un examen du destin de l'aînée. Cette dernière est à nouveau subordonnée à la plus jeune par l'emploi du pronom "the other", à la ligne 27, et par l'utilisation de l'adjectif possessif, "her", suivi de l'adjectif comparatif "older" et, en dernier lieu, de la relation familiale "sister" à la ligne 28. "Her older sister" établit la subordination complète de l'aînée à la cadette. La différence de distance que créent les points de vue narratifs aux lignes 26 et 29—passage où les Epoux-astres sont visualisés—montre également la différence considérable entre les destins des jeunes filles. Le plan spatial implicitement marqué par le point de vue de la jeune sœur subordonne le vieil homme à sa femme ; "a young man had come to her" met l'aînée dans une position plutôt passive, ce que suggère aussi la perspective narrative. La situation de la plus âgée des sœurs dépend de facteurs externes et n'est heureuse que par comparaison avec celle de sa sœur. Les lignes 24 à 26 opèrent un mouvement vers l'intérieur, décrivent l'état psychologique de la jeune fille et la prise de conscience de sa situation, alors que les lignes 27 à 29 témoignent d'une observation de ce même personnage, d'un point de vue complètement externe.

Cette distinction est développée par la mise en parallèle de l'énonciation du choix d'une étoile lointaine avec l'insistance sur le danger que représente le mariage avec un étranger. Le statut que confère à la jeune sœur son choix d'une étoile plus distante donne l'image d'une jeune fille indépendante, voire isolée. Ces caractéristiques donnent à penser que le vœu pourrait avoir entraîné une rupture avec la société. Parce qu'elle a opté pour une étoile moins distante (un mari en quelque sorte "moins" étranger), l'aînée semble pouvoir conserver son statut. La désorientation sociale de la jeune sœur est aggravée par cette rupture que l'aînée ne semble pas connaître. Le caractère indéterminé de la fin ne fait que redoubler le caractère angoissant de cette situation.

Analyse existentielle.

La question de la conscience et de la responsabilité du choix, autour desquelles ce texte est centré, invite à une interprétation existentialiste de la signification globale du récit. Nous avons vu que l'interaction des phénomènes internes et externes assure la transition du vœu exprimé, qui a valeur d'engagement dans la tradition chinook, à la conscience qu'ont les deux jeunes filles de devoir faire face à la situation. Le choix de chacune se fait sur fond de néant : la réalité du néant et l'angoisse ressentie face à l'inconnu sont deux thèmes majeurs de la philosophie existentielle, en particulier des travaux de Jean-Paul Sartre. Ces derniers sont hérités du cartésianisme, pour lequel la conscience représente le point de départ de toute connaissance. Bien que nos demoiselles ne soient pas prisonnières d'un scepticisme radical comme celui sur lequel Descartes fonda son système philosophique, Howard a placé au premier plan leur ignorance, leur aveuglement, grâce à la manipulation du point de vue psychologique au moment du réveil. Leur retour à un état conscient ressemble à la perplexité naïve de Descartes qui allait jusqu'à douter de sa propre existence. Cependant, les demoiselles remettent en question l'origine et la cause de phénomènes externes, et non leur existence. C'est en fait en exerçant une faculté "cartésienne", le raisonnement conscient, qu'elles parviennent à comprendre cette situation physique et sociale inattendue. Howard semble considérer le principe du cogito comme allant de soi et examine des principes que l'on pourrait qualifier comme "sartriens", ceux du choix comme et de la responsabilité du choix. Elle fait en effet coïncider la situation sociale des demoiselles et leur conscience qui se manifeste par la reconnaissance de leur choix.

Dans la philosophie de Sartre, conscience et liberté vont de pair. La possibilité de s'opposer à toute force contraire à la volonté représente, aux yeux de Sartre, la liberté fondamentale que donne la conscience. Bien que cette liberté se manifeste essentiellement par un refus, elle constitue la toile de fond de tout choix créatif et de toute transcendance. Le désir des demoiselles, et surtout leur souhait, exprime leur refus de la virginité. Elles tentent de dépasser leur condition par l'imagination et souhaitent vivre une nouvelle vie à partir du néant. La conscience humaine équivaut donc au dépassement recherché par les demoiselles, puisque c'est par le biais de leur volonté consciente qu'elles transcendent leurs conditions de vie. Cette volonté consciente devient explicitement le point de focalisation du récit, dans le monologue des Epoux-astres qui renvoie les femmes à leur cogito. L'existentialisme de Sartre permet de clarifier la réaction des demoiselles responsables de circonstances nouvelles et étranges. Sartre explique que l'angoisse est engendrée par la liberté de choisir ; une fois celle-ci reconnue, l'angoisse devient la condition dans laquelle sont opérés les

choix. Il s'agit non seulement du vœu qui tient lieu de choix existentiel, mais aussi de la reconnaissance par l'individu que sa volonté libre joue un rôle dans sa vie.

Une analyse existentielle peut également apporter un nouvel éclairage au thème de l'autonomie de la femme vis-à-vis du mariage. Simone de Beauvoir a exposé, dans *Le deuxième sexe*, les problèmes du statut social, politique et économique de la femme dans la société occidentale. Un examen des rôles des sexes, dans notre récit, révèle la possibilité qu'a la femme de choisir son époux. Ce "droit" (pour parler en termes politiques familiers aux Occidentaux) peut être considéré comme une liberté existentielle, ce qu'exprime le monologue des Epoux-astres. Nous trouvons un autre exemple de femme libre de choisir son compagnon dans le texte de Howard intitulé *Gitskux and his older brother*. Il est question, dans ce récit, d'une femme de caractère, indépendante et vivant seule. Elle accueille le frère de Gitskux chez elle et utilise son esprit tutélaire pour le conduire jusqu'à sa couche. Dans ce récit mythologique, il n'y a pas de confusion possible quant au personnage qui est cause du mariage : Gitskux se réveille le lendemain aux côtés de son hôtesse, et c'est ainsi que nous comprenons que l'union du couple est scellée.

Dans *Two Maidens : Two Stars Came to Them*, les filles prennent également l'initiative d'unir leur vie à celle d'un compagnon, mais elles ne comprennent pas comment ces mariages ont pu avoir lieu. Quand les nouveaux maris expliquent que tel était leur souhait, les jeunes femmes sont renvoyées à leur conscience, et donc à leur subjectivité. On leur rappelle qu'elles sont des agents libres et indépendants, à la manière dont Simone de Beauvoir rappelle à la femme occidentale, dans son manifeste féministe classique *Le deuxième sexe*, qu'elle a, elle aussi, une subjectivité.

En termes existentiels, Beauvoir explique que le statut particulier de la femme ne résulte pas d'une place "autre" que lui assigne l'homme par rapport à sa propre subjectivité. La femme internalise le statut de l'Autre que lui accorde l'homme, au lieu d'assumer sa propre subjectivité. "Aucun sujet ne se pose d'emblée et spontanément comme l'inessentiel ; ce n'est pas l'Autre qui se définissant comme Autre définit l'Un. Il est posé comme Autre par l'Un se posant comme Un. Mais pour que le retournement de l'Autre à l'Un ne s'opère pas, il faut qu'il se soumette à ce point de vue étranger." (Beauvoir 1949 : 18) L'ignorance consciente ou non de leur statut d'agents libres place les demoiselles dans une situation de passivité et d'assujettissement; ce sont les Epoux-astres qui les obligent à reconnaître que leur volonté a été accomplie, et donc qu'elles sont responsables de leur nouvelle situation sociale. Certes, ceci constitue un avertissement narratif, mais à condition d'être interprété d'un point de vue existentiel ; et c'est ainsi, à mon avis, que les auditeurs indigènes entendaient le message ; cette mise

en garde contre la passivité devient positive et constructive. Dans le passage suivant, Beauvoir explique les dangers que l'on court à ignorer sa propre liberté :

Tout sujet se pose concrètement à travers des projets comme une transcendance ; il n'accomplit sa liberté que par son perpétuel dépassement vers d'autres libertés ; il n'y a d'autre justification de l'existence présente que son expansion vers un avenir indéfiniment ouvert. Chaque fois que la transcendance retombe en immanence il y a dégradation de l'existence "en soi", de la liberté en facticité ; cette chute est une faute morale si elle est consentie par le sujet ; si elle lui est infligée, elle prend la figure d'une frustration et d'une oppression ; elle est dans les deux cas un mal absolu. Tout individu qui a le souci de justifier son existence éprouve celle-ci comme un besoin indéfini de se transcender. (Beauvoir 1949 : 34)

Ce sont, bien sûr, les mots d'une philosophe parisienne écrits dans la période de l'après-guerre. L'explication de la nouvelle situation des personnages féminins dans le récit de Howard, dans le cas où on l'interprète comme un avertissement contre le consentement à la "dégradation de l'existence 'en soi'", tient compte d'une considération chinook post-colombienne. "It is what your own heart wants" : l'avertissement de Howard contre les risques et les responsabilités de la vie adolescente semble se référer davantage au cogito individuel qu'aux menaces externes.

Cependant, cette interprétation existentielle de *Two Maidens : Two Stars Came to Them* pourrait paraître ignorer le rôle significatif des esprits tutélaires dans l'apparition surnaturelle des Epoux-astres. Si nous souhaitons interpréter ce texte en termes strictement humanistes, comment expliquer les évidentes nuances métaphysiques ? Avant de répondre à cette question, il convient d'examiner de plus près le rôle des esprits tutélaires dans la pensée chinook, et de tenter d'évaluer le système de croyances métaphysiques de ce peuple, en fonction d'un point de vue humaniste existentiel. Les esprits tutélaires dans la culture chinook sont des êtres surnaturels qui "s'installent" en un individu, normalement lors d'une quête spirituelle, pour l'accompagner et l'aider tout au long de sa vie. Les Chinooks croyaient que les esprits tutélaires pouvaient intervenir sur le cours des événements humains et déterminer l'avenir. L'arrivée des Epoux-astres est une interprétation mythologique d'une telle intervention.

En tant que partie d'un système de croyances métaphysiques, d'une vision du monde, la croyance en des esprits tutélaires eut une fonction psychologique et sociale. La quête spirituelle d'un tel esprit était couramment pratiquée par les adolescents, à l'époque de la transition vers l'âge adulte, dans l'espoir d'augmenter leur perspicacité. L'esprit tutélaire, une fois acquis, était censé servir son hôte durant toute sa vie. Bien que la quête fût individuelle, l'obtention d'un esprit tutélaire se préparait en communauté, par des cérémonies et des célébrations, et avait donc aussi une signification sociale. Puisque les Chinooks croyaient le monde spirituel omniprésent,

les croyances métaphysiques jouaient un rôle dans tous les aspects de leur vie. *Two Maidens : Two Stars Came to Them* donne un exemple de l'intervention d'un esprit tutélaire non consciemment recherchée mais dite désirée, au cours du jeu d'une certaine vérité auquel se livrent les adolescentes. Les conséquences de l'expression de ce désir ont une portée bien réelle et entraînent une réévaluation complète du statut psychologique et social des demoiselles.

C'est effectivement cette réévaluation des statuts psychologiques et sociaux, tels qu'ils sont présentés dans le monologue des Epoux-astres, qui permet d'établir le parallèle entre croyance métaphysique chinook et existentialisme sartrien. Nous avons vu combien l'existentialisme accorde d'importance à la liberté et à la responsabilité du choix individuel. Ces deux thèmes sont respectivement intégrés dans les parties I et II de ce conte. Reste à considérer le rôle des esprits tutélares et la nature sociale de l'histoire, d'un point de vue existentiel. A cet effet, voici une explication que donne Sartre des principes de ses objectifs existentiels, dans *L'Existentialisme est un humanisme* :

Nous voulons constituer précisément le règne humain comme un ensemble de valeurs distinctes du règne matériel. Mais la subjectivité que nous atteignons là à titre de vérité n'est pas une subjectivité rigoureusement individuelle, car nous avons démontré que dans le *cogito*, on ne se découvrirait pas seulement soi-même, mais aussi les autres. Par le *je pense*, contrairement à la philosophie de Descartes, contrairement à la philosophie de Kant, nous nous atteignons nous-mêmes en face de l'autre, et l'autre est aussi certain pour nous que nous-mêmes. Ainsi l'homme qui s'atteint directement par le *cogito* découvre aussi tous les autres, et il les découvre comme la condition de son existence. Il se rend compte qu'il ne peut rien être (au sens où l'on dit qu'on est spirituel, ou qu'on est méchant, ou qu'on est jaloux) sauf si les autres le reconnaissent comme tel. Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi. Dans ces conditions, la découverte de mon intimité me découvre en même temps l'autre, comme une liberté posée en face de moi, qui me pense, et qui ne veut que pour ou contre moi. Ainsi découvrons nous tout de suite un monde que nous appellerons l'intersubjectivité, et c'est dans ce monde que l'homme décide ce qu'il est et ce que sont les autres. (Sartre 1996 : 58-59)

Cette intersubjectivité, c'est précisément l'expérience que font les demoiselles au moment où elles saisissent le sens de "It is what your own heart wants. / You yourselves thought that... / Now we two have come here." et, ligne 22, "They thought (about that)." La responsabilité du choix dans ce poème équivaut à une reconnaissance de la responsabilité individuelle et sociale, au sens où l'entend Sartre. L'arrivée des Epoux-astres résulte du vœu des demoiselles, et aussi de forces qui échappent à leur contrôle. C'est à dire que l'existence des époux est à la fois dépendante et autonome. Au fondement de ce paradoxe se trouve une intersubjectivité à caractère mystique (dans ce

texte) qui paraît correspondre à l'idée que se faisaient les Chinooks de l'esprit tutélaire. Je pense aussi que les esprits tutélaires incorporent des codes sociaux tacites, tels qu'une certaine éthique du comportement et certains tabous. Ces codes agissent comme des forces dont la fonction est de faire s'accorder l'identité personnelle des individus à une identité culturelle. Si la quête spirituelle sert à satisfaire un besoin psychologique de transcendance, elle détermine, et est déterminée aussi par un contexte social et culturel. L'esprit tutélaire semble faire office d'intermédiaire entre la capacité qu'ont les individus de s'élever et de franchir des obstacles, et la structure sociale qui nourrit les ressources psychiques des individus, tout en inhibant leurs projets et leurs désirs.

Je voudrais maintenant démontrer que, dans son récit, Howard utilise les esprits tutélaires en tant que trope de l'intersubjectivité, servant à décrire des phénomènes internes et externes, et à déterminer les rôles interdépendants difficiles à distinguer des choix individuels et des codes sociaux. Nous avons déjà évoqué la référence aux règles sociales au début du récit, au moment où les demoiselles se trouvent loin de leur communauté, dans une situation dangereuse. Nous avons également considéré la leçon morale sous-jacente à la métaphore étoile distante / vieil homme. Ces exemples de codes sociaux jouent clairement un rôle important dans la signification essentielle de ce récit. Cependant, sans l'intervention des esprits tutélaires, l'histoire ne tient pas : les conséquences fâcheuses de la formulation d'un vœu, même par jeu, et le phénomène des Epoux-astres seraient passé pour de simples phénomènes imaginaires chez les filles. Le rôle des esprits tutélaires dans la forme littéraire de ce texte n'a pas encore été précisé, et il ne suffit pas, à mon avis, de les considérer comme une influence religieuse et morale jouant sur les individus au sein du contexte culturel de la narration : il nous faut aussi déterminer leur signification poétique. Il est évident que les éléments littéraires sont liés à leur contexte culturel ; mais il est possible de comprendre mieux encore comment la poétique de Victoria Howard traite du rôle d'intégration que jouent les esprits tutélaires.

De toute évidence, il est impossible de donner une interprétation théologique des éléments surnaturels du texte, interprétation qui définirait ceux-ci comme opérant à partir d'une essence fixe. Nous savons que les Chinooks ne croyaient pas en un dieu déterministe et, comme l'explique Stephen Beckham, "They did not look for grand designs in nature and the universe." (Beckham 1977 : 82) Nous savons aussi qu'ils attribuaient souvent aux esprits tutélaires la forme d'animaux, tels que le grizzli et le saumon, mais comportant des traits anthropomorphiques. L'on peut en déduire que les esprits tutélaires représentaient certains traits humains, que l'esprit n'explique qu'avec difficulté. Dans le cas considéré, ils interviennent, par exemple, au cours d'une période de vie difficile dominée par des interrogations (l'adolescence), où nombre de

changements biologiques se produisent et donnent lieu à une réévaluation du statut social étroitement liée à la maturité physique et mentale. Si la théorie de Hymes est exacte, le mythe est une façon d'examiner les caractéristiques et les ressorts humains, et d'y réfléchir. De ce point de vue, il semble probable qu'en rattachant les images mythiques à l'expérience psychique qu'est la quête spirituelle de l'adolescence, la relation avec l'esprit tutélaire donne à un individu la possibilité de conduire une sorte d'examen et de réflexion au sujet de ses propres caractéristiques et, ajouterai-je, de son existence (phénoménologiquement parlant). L'esprit tutélaire incorpore donc l'idée de soi et du contexte social et métaphysique à l'intérieur duquel l'individu fonctionne. De plus, il incarne une sorte d'échange entre l'être subjectif qui recherche la transcendance et les forces externes qui le transforment. Autrement dit, l'interaction de l'interne et de l'externe entre les forces personnelles et sociales est perpétuelle, ou continue, et toujours en transformation.

Il n'est pas encore possible d'affirmer avec certitude que cette interprétation des esprits tutélaires s'applique rigoureusement à une analyse fondamentale de la métaphysique chinook. Mon objectif est plutôt de déterminer le rôle des esprits tutélaires dans le conte de Howard. L'intervention des esprits tutélaires devient ici un trope littéraire, qui marque un mouvement dialectique entre conscience et codes sociaux. Témoin de la rencontre, caractéristique de son époque, de cultures radicalement différentes, Howard propose des paradigmes utiles à la découverte de solutions dans une perspective similaire à celle de la pensée existentielle. L'existentialisme post-nietzschéen est, d'une certaine manière, le résultat d'un déclin de la religion et de sa conséquence directe : la crise culturelle de l'Occident. Cette dernière est semblable à celle que connurent les Chinooks au cours de la première moitié du vingtième siècle. La pensée chinook contemporaine donnait peut-être une forme plus humaniste aux pouvoirs des esprits, à une époque où les pratiques et les références de type religieux se perdaient. Une analyse comparatiste démontre néanmoins que notre conteuse ne trahissait pas radicalement la trame des plus anciennes versions du mythe. Cela suggère que la tradition chinook attribuait déjà un sens existentiel, et non pas déterministe, aux esprits tutélaires. *Two maidens: two stars came to them* démontre bien l'adaptabilité du sens symbolique du mythe traditionnel, et ainsi, les ressources de la tradition littéraire chinook, à sa manière une tradition de portée universelle.

Two children : Two Owls They Became :
Une histoire pour endormir les enfants
ou pour réveiller les parents

"Come on, Ba, into bed ! " George said.

"Nah !" said Bartholomew.

"Nah, nah, nah, nah, NAH ! " said Bartholomew.

Virginia Miller. Go to Bed !

Présentation rapide.

A la première lecture de *Two children : Two Owls They Became* (CCT2 : 478-479) il est remarquable de noter à quel point la situation initiale d'enfants qui ne veulent pas s'endormir et d'adultes qui se mettent en colère après eux est semblable à celle existant dans de nombreux foyers occidentaux où cohabitent enfants et parents. Howard présenta cette histoire comme un conte provenant des temps de transition et que l'on racontait aux enfants qui ne voulaient pas s'endormir. Peut-on s'étonner de cette similitude culturelle ?

Les histoires pour s'endormir semblent être parmi les plus faciles à recontextualiser dans le cadre d'une analyse pragmatique. Le contenu reflète tellement la situation de la narration, une situation si familière aux parents et aux adultes proches des enfants que le sens apparaît comme évident. Dans son livre, *Le pouvoir des contes*, Georges Jean décrit la relation existant entre le conte et le sommeil en général : "Et les institutrices d'école maternelle, les bibliothécaires d'enfants qui sont souvent de très bonnes conteuses savent bien que 'l'heure du conte' est un moment de retour au calme, d'apaisement, de concentration. Certes, il arrive que tel ou tel enfant s'endorme. Ce qui prouve que le conte a pris." (Jean 1990 : 207)

En revanche, dans les traditions chinook, s'endormir durant la narration des histoires pouvait avoir des conséquences fâcheuses pour le dormeur. En effet, cet acte prouvait l'inattention et le manque de discipline de l'enfant qui était souvent puni. La punition la plus courante consistait en une immersion dans la rivière, (Sapir 1909 ;

Jacobs 1960), châtement sévère puisque l'on racontait les mythes pendant l'hiver. Une histoire qui incite à dormir semble en effet transparente interculturellement mais dans cette ressemblance, la diversité culturelle, si l'on prend le temps de considérer le fonctionnement de l'histoire et d'*écouter* ses détails narratifs, est révélatrice des précautions à prendre quand on travaille dans un cadre multiculturel. Nous trouvons ici un exemple de la différence existant entre l'objectif immédiat : endormir les enfants en Occident et l'objectif à plus long terme: apprendre aux enfants chinooks à respecter les règles de comportement.

Two children : Two Owls They Became est le premier texte de Victoria Howard que j'avais sélectionné afin de le partager intégralement avec mes fils qui étaient alors âgés de cinq et sept ans. Le leur ayant raconté de nouveau deux ans plus tard, je me trouvais gênée par une question de mon fils aîné relative aux insultes que se lancent le frère et la sœur dans l'histoire. J'avoue que les remarques qu'il me fit par rapport aux détails de notre récit m'obligèrent à repenser mon interprétation initiale encourageant l'exposé qui suit. Mais laissons ces petits Franco-Américains à leur environnement béarnais et considérons la signification de ce texte chez les Clackamas. Dans l'analyse ci-après, nous continuerons à examiner le sens pragmatique de ce conte et étudierons les relations qui se révéleront entre ce sens pragmatique et les sens sémantique et sémiotique.

Analyse de la versification.

Ce texte est constitué de curieuses combinaisons des unités par deux et par trois. Sachant que ces combinaisons ne sont pas courantes dans la littérature clackamas, nous pouvons penser que ces juxtapositions et superpositions servent à rehausser la tension créée par les événements de l'histoire. La structure globale contient trois parties principales composées de trois strophes comprenant chacune deux vers. Les vers de ces paires fonctionnent souvent en opposition l'un par rapport à l'autre, mais, dans certaines strophes, ces paires sont organisées autour de la relation de cause à effet. Comme on s'y attendrait à la suite d'un titre contenant "deux enfants" et "deux chouettes", une série d'oppositions se manifestent dans ce texte. La dispute entre les enfants introduit une première opposition sur le plan prédicatif. Les autres oppositions, plutôt sémantiques ou descriptives, confrontent l'adulte et l'enfant, le jour et la nuit, les deux côtés du feu, la fille et le garçon, les poutres opposées, l'intérieur et l'extérieur, les arbres opposés.

Chacune des trois parties principales est encadrée par une introduction et une fin de trois vers. Ces deux segments (parties I et V) trouvent aussi une équivalence au niveau du contenu : l'introduction relate l'initiation au conflit et la conclusion de la non-

résolution (locale) de celui-ci.¹ Cette non-résolution est essentielle au sens du texte et reflète les forces qui s'opposent jusqu'à la fin dans le texte.

Les cinq parties constituent la forme chinook traditionnelle de deux séquences <départ – déroulement – résultat>, la troisième partie servant de pivot, et étant le résultat de la première séquence et le départ de la seconde. L'introduction commence par la formule classique qui sert à dépeindre la situation d'une collectivité habitant en un endroit indéfini et qui implique une situation domestique plutôt familiale. Howard débute son récit en employant le présent ("ils habitent là"), ce qui a pour effet de nous amener directement au cœur des événements de l'histoire. La nuit s'impose, créant une atmosphère menaçante dans laquelle les principaux personnages de l'histoire nous sont présentés. Le troisième vers de ce segment présente le conflit (la dispute) qui déclenche le reste de l'histoire.

Ces trois vers sont clairement organisés en <départ – déroulement – résultat> avec un déroulement (se trouvant dans le deuxième vers) organisé également autour de ces trois relations événementielles. Cette élaboration fournit le premier signe d'un message caché : la nuit et le chiffre deux ont tous deux une connotation sexuelle dans les littératures chinooks.² L'organisation de ce vers s'appuie également sur le jeu en tant que résultat augmentant l'effet de contraste existant entre le comportement infantile des enfants et la dispute qui suit. La dispute, née de la relation et du jeu du couple d'enfants, suggère un conflit allant au-delà d'une simple dispute entre enfants et qui s'expliquera plus loin dans le récit par d'autres éléments.

Une nouvelle relation conflictuelle; entre adultes et enfants, s'instaure dans la deuxième partie. Le conflit des enfants se retrouve au second plan lorsque les adultes entrent en scène pour essayer de les persuader d'arrêter le bruit. Les paires de vers reproduisent cette opposition: les adultes exercent ou essaient d'exercer leur autorité et les enfants leur répondent, affirmant ainsi leur insubordination par une augmentation de la tension dans leur dispute. A leur tour, les adultes haussent le ton de leur réprimande en indiquant quelle serait la dangereuse issue de leur désobéissance. Le résultat de ces trois segments est que les adultes abandonnent leur responsabilité disciplinaire et que les enfants s'installent à la place centrale de la maison, de chaque côté du feu, toujours se querellant.

¹ Lors d'une discussion sur ce récit avec le professeur Dell Hymes, celui-ci me fit remarquer que la dernière ligne, "It was a long time before the two went I don't know where", suggère que cette histoire fait partie d'un conte ou d'un mythe plus long dans lequel le départ des enfants conduit à d'autres aventures. Je n'ai pas connaissance de l'existence d'une autre transcription de *Two Children : Two Owls They Became*, mais ce genre de conclusion partielle se trouve effectivement dans d'autres récits tels que *Two Maidens : Two Stars came to them* extrait d'un mythe beaucoup plus développé. Bien que la connaissance des autres récits puisse nous aider à induire le sens du récit " abrégé ", il est important de reconnaître que *Two Children : Two Owls They Became*, comme *Two Maidens : Two stars came to them et Seal and her younger brother*, présentent un discours narratif qui renferme son propre sens, même s'il est extrait de mythes plus longs, et qui est unique de par l'interprétation qu'en fit la poétesse.

² Pour d'autres exemples de ces symboles, voir Hymes 1987.

La troisième partie, résultat de la séquence des trois premières parties, commence sur une note dramatique élaborée par des effets sonores et visuels. La particule expressive *Ánix* crée un effet émotionnel qui s'explique par ce que les adultes entendent : "Oh now they heard the two owls starting to sound differently" (ligne 15). La strophe E entraîne aussi un changement sur les plans psychologique et spatial en mettant l'accent sur le rôle des adultes dans la transformation des enfants en hiboux. Le complexe verbal porte la marque du passé *ga-*, modifiée par le suffixe *-k*, une forme grammaticale qui est la marque de l'aspect inchoatif. Le suffixe *-m* indique une forme continue qui en est le développement. Les événements de l'histoire créent une ligne pesante, chargée d'effets en comparaison des autres lignes du texte. Un contraste frappant est provoqué par la simplicité de la ligne suivante. Cette simplicité est due à l'emploi du présent (préfixe \emptyset) et à la brièveté de la ligne : "They look at them". L'acte de regarder est immédiatement suivi de l'objet vu, "now feathers (come out) here and there on them". Cette ligne (17) entraîne une convergence très nette du point de vue narratif et du point de vue des adultes, permettant à l'auditeur / lecteur de voir la transformation physique des enfants avec les yeux des adultes.

Cette convergence du point de vue spatial du narrateur et de celui des adultes dans l'histoire nous confirme le rôle essentiel joué par ces derniers dans le sens textuel de ce récit. La dernière ligne (19) de la strophe E ponctue ces événements par la commande impérative mais inattendue "Now stop chattering" sous une forme exclamative (à l'opposé à la forme interrogative et à l'emploi de la modalité *wiska* [particule marquant la possibilité] dans les deux premiers discours des parents à leurs enfants). La racine verbale transitive *-Ixam-* indique que le discours des adultes est directement destiné aux enfants, ce qui crée un contraste plus important du fait que ceux-ci ne les écoutent et ne réagissent pas. Une fois encore, les enfants font la sourde oreille.

Ce n'est qu'à ce moment précis que nous apprenons l'identité sexuelle des enfants, il s'agit d'une fille et d'un garçon. Faisant suite à cette révélation le mouvement vertical, imprimé par leur envol vers les poutres du plafond de la maison, indique une nouvelle étape vers leur indépendance à l'égard de leurs parents. Ils sont effectivement hors de portée des adultes lorsque s'achève leur transformation en hiboux à la dernière ligne (24). L'indépendance qu'ils ont acquise se confirme dans la strophe G par une expression plus explicite. Le dialogue des deux enfants-hiboux accentue la fonction psychosociale de ces personnages qui représentent ici l'autonomie individuelle et sociale de la puberté. Pour la première fois, le discours des enfants se transcrit en style direct. Il exprime l'hostilité qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Il est intéressant de remarquer également que le verbe de discours employé, *-gim-*, est intransitif, ce qui crée

davantage un effet de monologue que de dialogue dans cette strophe. Le suffixe *-X* donne à ce complexe verbal un sens de rituel qui, combiné avec les positions-sujets fille / garçon, nous indique des voix culturelles reflétant certaines des attitudes en vigueur entre hommes et femmes.

La fille s'exprime la première. Elle insulte son frère en le traitant de malpropre. Celui-ci répond en utilisant une insulte que Howard ne put traduire à Jacobs mais qu'elle lui présenta comme étant l'une des insultes les plus graves existant chez les Clackamas. Une traduction littérale est fournie ici :

I - m- i : -g' - lut -im

Passé proche – tu – lui (masculin) – pour (attribution d'un bénéfique) – donner – aspect continu

Une traduction approximative est "tu as été à le lui donner". La forme continue du suffixe *-ing* en anglais transmet bien le sens du suffixe continu *-im* en clackamas. En anglais, nous employons le présent parfait pour le préfixe du temps *-i-* qui indique le passé le plus immédiat en langue clackamas. J'ai donc changé la traduction de Jacobs "You were giving it to him" pour "You have been giving it to him".

Dans ses notes, Jacobs spéculé sur la connotation sexuelle de cette insulte. Devant les autres implications à caractère sexuel existant dans ce conte et face à la gravité de l'insulte telle que l'a précisée Howard, il me semble tout à fait raisonnable de supposer que le frère accuse sa sœur d'avoir procuré un plaisir sexuel à une tierce personne. Cette tierce personne est dans le texte dans tous les cas; elle s'immisce dans la paire sœur / frère accroissant le conflit en faisant passer la relation d'un aspect binaire à un aspect triangulaire. Je soupçonne fortement que la jalousie, exprimée à l'encontre de cette tierce personne, incite le frère à utiliser la sexualité de sa sœur pour insulter cette dernière. Remarquons l'accent et l'intonation sur la particule pronominale qui représente la personne intruse. De ce point de vue, l'insulte prononcée initialement par la sœur : "Tu as des poux" peut s'expliquer par le fait qu'elle ne veut pas approcher physiquement son frère pour lui donner du plaisir.

Cette interprétation est soutenue par le nombre important de récits mythologiques qui expriment un tabou culturel concernant l'inceste. Ce tabou, universellement répandu, a été identifié sous diverses formes par de nombreux ethnologues dans des communautés diverses à travers le monde (Boas 1938 ; Lévi-Strauss 1948-1970 ; Malinowski 1970).³ Une mise en garde contre ce tabou est

³ Nous nous rappelons également des récits occidentaux évoquant l'inceste et ses conséquences malheureuses, notamment le mythe d'*Oedipe*.

implicitement communiquée dans ce conte qui s'adresse manifestement aux enfants. Sa présence est effectivement constatée aux niveaux symbolique, rhétorique et narratologique. (Nous nous intéresserons plus loin à ce que cette présence implique dans une analyse pragmatique de l'interpellation).

Une telle intrigue explique l'importance de la tension qui perdure entre les deux enfants. Elle explique également le rôle joué par les adultes qui ont attendu trop longtemps pour faire valoir leur autorité. Ce message caché est tout autant destiné aux adultes : ce sont eux qui s'aperçoivent des signes avant-coureurs de la puberté suggérés par la mue de la voix à la ligne 15 et par la poussée des plumes symbolisant la poussée des poils; c'est à eux de ménager la transition. Cette transformation censée faire peur aux auditeurs / enfants qui ne veulent pas dormir la nuit suggère évidemment une métaphore de l'éveil sexuel des adolescents, le hibou étant un oiseau nocturne, et la nuit le moment où les aventures sexuelles sont anticipées dans la mythologie chinook.

Considérons maintenant l'organisation de ces trois premières parties, et en particulier de la troisième de cette série en tant que point de départ. C'est effectivement au niveau de la structure que le message caché devient plus explicite et signifiant. La partie I débute ce texte avec la tension existant entre le jeu et la dispute des enfants dans la nuit. La partie II démontre l'inefficacité des parents et explique aussi aux enfants les risques causés par des comportements déviants. Finalement, la transformation des enfants en hiboux est effective en tant que résultat des événements précédents. Il semble important de noter que le point de départ de toute cette histoire est le jeu des enfants dans la nuit. Dans la deuxième partie, si nous posons l'impuissance des parents comme déroulement de ces événements, il devient clair que le narrateur tient les parents pour responsables des mauvaises conséquences faisant suite à ces événements. Le message destiné aux parents n'est pas un simple avertissement mais, à mon avis, un enseignement à retenir en matière d'éducation. Bien que la puberté ne soit évidente que dans la troisième partie et achevée par l'expression concernant l'identité sexuelle que l'un des jeunes fait à propos de l'autre, la relation entre fille et garçon commence dès l'enfance. Si les parents attendent les signes de la puberté, il est alors trop tard pour inculquer un comportement adéquat vis-à-vis de l'autre sexe. C'est le cas des adultes de ce conte qui commandent de plus en plus sévèrement à leurs enfants d'arrêter leur dispute sans obtenir le résultat recherché.

La transformation débute également la deuxième série de trois parties organisées en <départ – déroulement – résultat>. Les enfants ne sont plus des enfants et les adultes doivent changer de stratégie. Dans la strophe H de la partie IV, les parents enferment les enfants-hiboux dans la maison afin qu'ils ne s'envolent pas. La dispute se poursuit. Ce dernier effort donne comme point de départ de la série l'inefficacité des parents.

Cette fois-ci, d'autres adultes parviennent à convaincre les parents qu'il est inutile d'enfermer les hiboux. Les parents les libèrent. Les voix extérieures se font donc entendre pour critiquer les parents parce que ceux-ci ont enfermé les enfants-hiboux ce qui montre que cette situation est un cas particulier dans lequel les parents ont besoin d'être assistés dans leurs jugements. Ce processus de prise de décision devant un conflit démontre également la nature communautaire du problème domestique. S'agit-il d'un exemple du "proverbe" dans *The News about Coyote*, "Whatever they may do / should they suppose, / 'No one will ever make me their news' / out it will come" ? Il semble également possible que le fait que chacun soit concerné prouve la volonté des membres d'une communauté à protéger leur culture par une bonne instruction des règles et des codes sociaux.

Le résultat de la séquence des strophes dans cette partie est que les enfants-hiboux quittent la maison mais restent dans les alentours. Quelle que soit la nature de l'intervention des gens de l'extérieur, la tension entre les enfants continue à dominer le récit et son atmosphère communautaire. La clôture (partie v) nous montre les enfants-hiboux perchés dans les arbres à proximité de la maison. L'avant-dernière ligne (41) indique que les adultes les entendent toujours, mais cette fois la forme syntaxique pose les gêneurs en position de sujets passifs : "they were heard". Cette structure libère les enfants de leur position (syntaxiquement et socialement) subordonnée à celle des adultes et réoriente le problème de "bruit" à partir du point de vue des parents. Du haut de l'arbre, la dispute entre frère et sœur devient une nuisance publique, impliquant en même temps le caractère communautaire des événements domestiques.

Pour résumer l'organisation formelle de ces trois dernières parties, nous redirons que la troisième partie initie une nouvelle série événementielle. Cette partie fournit des informations narratives, symboliques et sémantiques importantes à notre interprétation du texte. Les paires de vers expriment des points de conflit et de tension alors que les trois strophes prises ensemble décrivent la transformation définitive de l'enfant accédant à son indépendance et conscient de son identité sexuelle. Les enfants atteignent leur maturité sexuelle et sociale comme l'indique l'expression verbale de la strophe G. Le déroulement de cette série change le statut des enfants et le statut de leur conflit vis-à-vis de la société. Les parents réagissent en enfermant les enfants-hiboux dans la maison, ce qui va dans le sens de l'isolement des enfants mais surtout d'un effort pour isoler le problème. L'intervention des gens venant de l'extérieur les oblige à reconnaître que ces efforts sont aussi inefficaces que les précédents, elle incite les parents à libérer les enfants. La fin du texte est une affirmation de la nature communautaire des événements domestiques : les parents qui échouent dans leur

mission de socialisation ne peuvent pas cacher les dégâts de cet échec; les enfants se donnent en spectacle du haut des arbres.

Analyse de l'interpellation et de la structure pragmatique du texte.

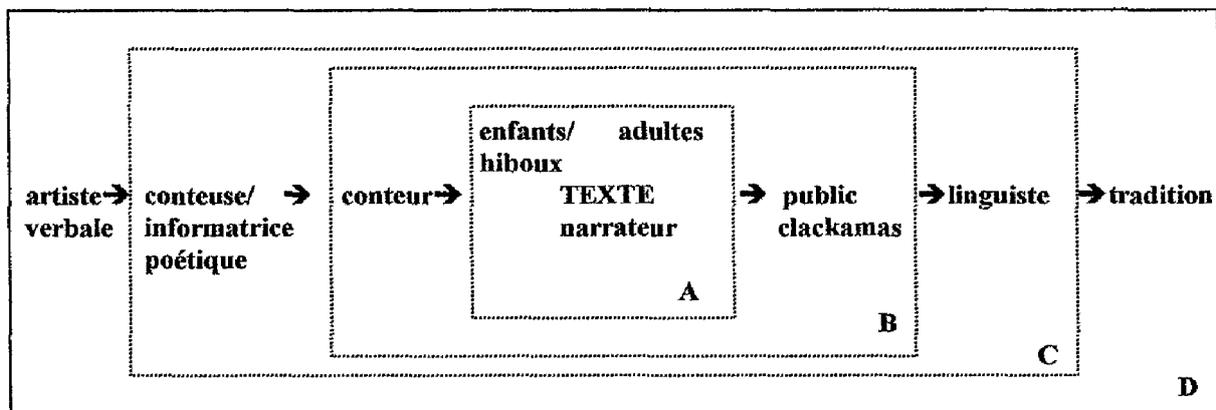
En appliquant la technique d'interpellation telle qu'elle est démontrée par le Professeur Jean-Jacques Lecercle (Lecercle 1996), nous pouvons examiner les différents niveaux de communication dans le texte et dans l'événement traditionnel de la narration. Cette analyse débutera par un examen de l'interpellation textuelle avec pour objectif d'identifier le(s) message(s) communiqué(s) *dans* le récit afin de reconstituer le discours narratif au sein de son contexte traditionnel et d'identifier le(s) message(s) communiqué(s) *par* ce discours.

La technique de Lecercle, appliquée à un texte indigène issu d'un contexte ethnographique, ouvre tant de nouveaux paramètres qu'elle peut sembler souffrir elle-même de distorsion du fait des nombreuses contraintes qu'elle implique en tant qu'outil de travail. Il sera donc utile de préciser la nature de la technique d'interpellation telle qu'elle est appliquée ici. Tout d'abord, par "interpellation" on entend l'acte de s'adresser à quelqu'un. La valeur méthodologique du texte de Lecercle "The Anthropological Turn in Literary Studies" se situe dans cette application à deux niveaux : dans sa démonstration que 1) l'interpellation ne se limite pas au discours direct à la deuxième personne, et que 2) l'interpellation sert de liaison systématique entre le sens textuel et le sens pragmatique du discours. Ce sont, en tous cas, les deux points analytiques que nous emprunterons ici avec l'objectif de déceler le contexte traditionnel du récit de *Two Children : Two Owls They Became* et d'expliquer le sens textuel par rapport à son sens pragmatique (et vice versa). Ces objectifs correspondent clairement aux principes de la sociolinguistique considérés dans la première partie de cette thèse.

Lecercle nous offre un outil conséquent pour le travail d'analyse, permettant d'identifier les équivalences entre les aspects sémantiques et pragmatiques du récit. Une identification des positions du sujet détermine une approche textuelle qui examine la locution et les interlocuteurs comme ayant un rôle dans la construction du sens. Ce qui suit tend à modifier et à développer cette technique afin qu'il nous soit possible de restituer les phénomènes de la voix personnelle et de la voix culturelle aussi bien que de préciser la place des récepteurs d'interpellation dans la construction du récit.

Dans cet examen de l'interpellation dans *Two Children: Two Owls They Became*, nous ferons la distinction entre la narration traditionnelle et la narration ethnographique. Commençons par un examen de la structure globale de la narration que Howard fit à Jacobs. Le diagramme suivant dépeint l'interpellation explicite entre les quatre niveaux de cette transmission d'une tradition orale, plus particulièrement du récit que Howard nous fournit de *Two Children: Two Owls They Became* dans son contexte ethnographique.

Narration Ethnographique :



Nous identifions quatre niveaux (A, B, C et D) d'interpellation. Le premier (A) englobe le récit tel qu'il est verbalement constitué. Le niveau B présente l'événement de la narration du conte et le niveau C l'événement ethnographique de la narration du texte. Le niveau D marque l'impulsion de la voix personnelle du conteur en tant qu'artiste verbal créant son texte selon les critères esthétiques de sa tradition, mais le créant aussi selon ses propres goûts. Les quatre niveaux d'interpellation sont délimités par des lignes brisées pour mettre en perspective le fait que ces niveaux (peut-être le mot "couches" serait-il plus par la description) font partie intégrante du texte et qu'une division plus nette impose une fausse aliénation de la situation pragmatique et de l'artiste verbale (poétesse). Lecercle identifie l'interdépendance de ces différents aspects comme représentant une chaîne métaleptique ; son article décrit effectivement la construction pragmatique et textuelle du sens. Dans son étude de "A Telephone Call", ce critique littéraire propose, non pas des niveaux du même texte, mais trois textes ainsi définis :

TEXT 1 is the text proper, as we read it. TEXT 2 is the text plus the pragmatic structure that it involves and which we infer through implicature. I could box the whole of diagram 11 under the name 'TEXT3', where the institution of literature

would be involved (the literary compact between author and readers, a tradition, a number of generic conventions). (Lecercle 1996 : 13)

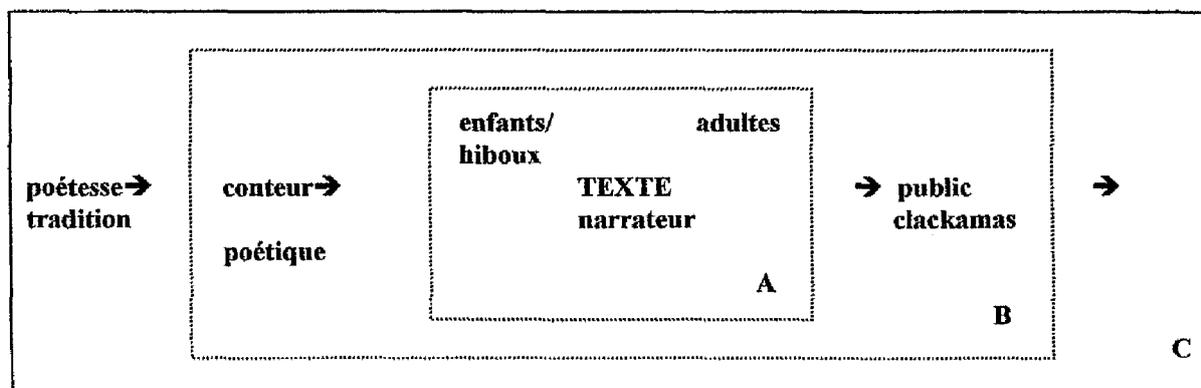
C'est donc "TEXT 3", dans lequel Lecercle pose l'auteur et l'auditeur / lecteur, qui nous fournit l'intégrité du sens pragmatique du texte. Je souhaiterai faire un pas analytique de plus en montrant que le sens textuel et le sens pragmatique sont inséparables, que la structure pragmatique n'est qu'artificiellement distincte de la structure narrative, sans nier que nous sommes obligés de l'inférer.⁴

Le diagramme ci-dessus illustre uniquement les positions de sujet explicites de l'acte de parole concerné. Nous examinerons plus loin les sujets implicites dans une étude plus minutieuse du processus de métalepse. Déjà, il apparaît clairement que la plurivocalité du texte se complique aux niveaux B et C dans lesquels le "public clackamas" est une non-entité, quelque part remplacée par le linguiste qui, par sa présence, cependant distord le sens traditionnel de la narration. Ce serait tout de même un grave erreur que d'ignorer l'influence du niveau B sur la conteuse et sur le linguiste du niveau C dans la narration ethnographique, et de méconnaître ainsi cette influence sur le *montage* du texte. Dans certaines narrations de Howard, la présence du conteur traditionnel est parfois explicite comme lorsqu'elle dit au linguiste lors de sa narration de *Gitskux et son petit frère*, "My mother's mother used to say..." pour préciser des traits de caractère de Femme Grizzly (CCT2 : 320). C'est au niveau B par ailleurs que se sont établis la plupart des éléments et des dynamiques de la narration traditionnelle.

Nous commettrions également une erreur si nous ignorions, dans une analyse ethnopoétique, le niveau C, l'interpellation du linguiste par la conteuse-informatrice. C'est également la réalité de cet échange que Tedlock souhaite rétablir et réévaluer dans son anthropologie dialogique.

Intéressons-nous maintenant à la représentation de la narration traditionnelle :

Narration Traditionnelle :

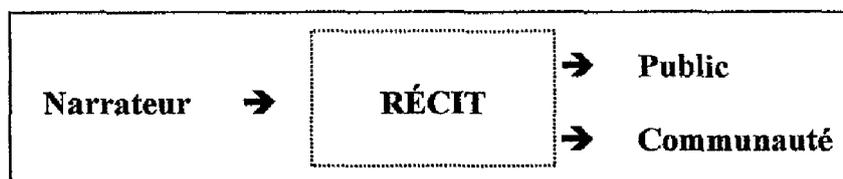


⁴ D'un autre point de vue, je débute en utilisant certaines présuppositions analytiques établies par Lecercle dans "An Anthropological Turn".

Dans la narration traditionnelle, nous trouvons trois niveaux d'interpellation explicites. Le niveau A représente le récit et les interpellations entre les personnages, et le niveau B, la narration. Le niveau C, comme "TEXT 3" décrit par Lecercle, représente la tradition dans laquelle Howard créait son récit. Il s'agit, bien sûr, d'une tradition orale, mais semblable à l'"institution of literature" (Lecercle 1996 : 13) de Dorothy Parker. De la même façon que le linguiste et le non-public de la narration ethnographique jouent sur le *montage* narratif, il est important de reconnaître l'influence des anciens conteurs et des anciens publics qui ont informé et formé notre poétesse clackamas.

Sur cette base structurale de l'interpellation, nous sommes en position de disséquer les unités d'interpellation du récit. L'interpellation du narrateur détermine une métalepse du niveau A du texte au niveau B. Distinguant toujours entre la narration traditionnelle et celle de l'événement de l'ethnographie, nous pouvons considérer la différence importante existant dans les interpellations du narrateur. Le récit comme discours du narrateur est destiné, dans la tradition orale, non seulement au public présent, mais à la communauté, dans son ensemble, pour laquelle le discours a une fonction pédagogique et normalisation.

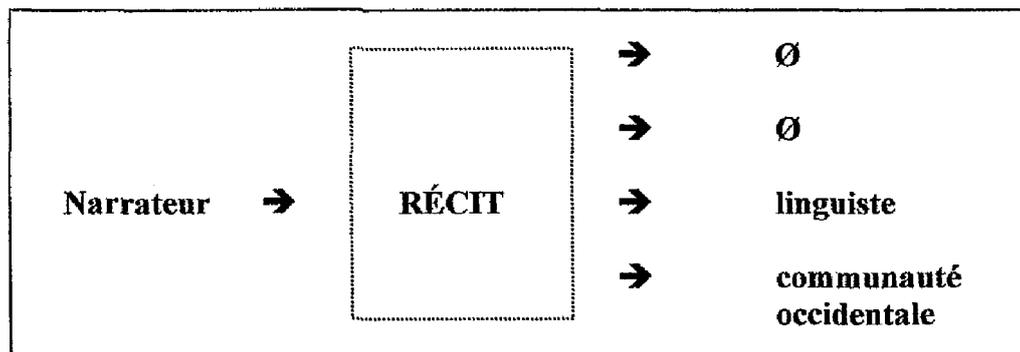
Interpellation du narrateur — narration traditionnelle :



La transmission socioculturelle du discours narratif accorde une place plus importante à la voix narrative, transcendant la narration ponctuelle. La non-transmission de l'acte scientifique qu'est la narration ethnographique fait que le destinataire de la narration traditionnelle se trouve être une non-entité, d'où la distorsion du fonctionnement du récit traditionnel.

La communauté traditionnelle reste présente mais comme non-entité dans la narration ethnographique. Pour sa compétence linguistique et ethnologique, Jacobs sert effectivement d'interpellé (par la voix narrative) mais ne peut évidemment pas remplacer la communauté. Le diagramme suivant montre ces effets dans la narration ethnographique :

Interpellation du narrateur -- narration ethnographique :



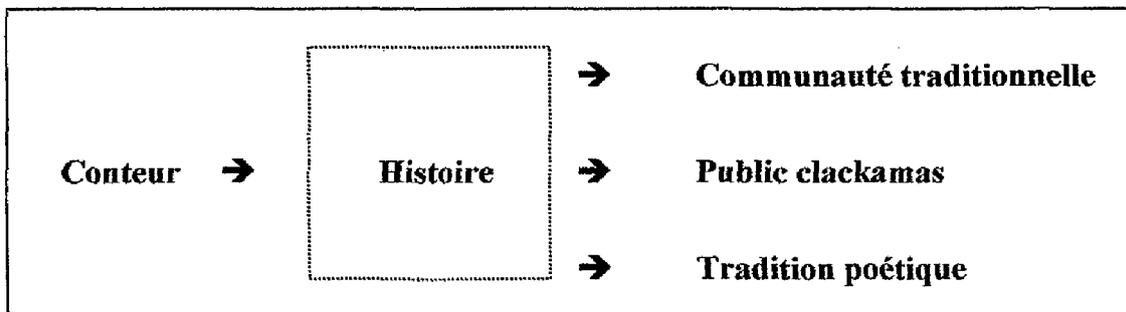
Nous remarquons que ce diagramme relie par métalepse des éléments des niveaux A, B et C de la narration ethnographique. C'est grâce au processus de la métalepse que le public et la communauté clackamas se voient accorder une place dans la construction du texte.

Suite à ces explications, il est possible de préciser que le sujet du narrateur reste ancré dans la tradition. C'est sa voix qui est la plus proche de la compétence culturelle telle que Hymes la définit. Le niveau A du texte est, de ce point de vue, le cœur de la tradition, et le narrateur, la voix de l'autorité. C'est surtout là qu'il faut chercher la voix culturelle. Ceci dit, et en se rappelant que la structure pragmatique fait partie intégrante de la structure textuelle, la voix culturelle ne saurait être identifiée sans voix personnelle. Il va sans dire que le récit n'existerait pas sans l'acte de la narration, et que la tradition n'existerait plus sans individus pour la transmettre. C'est effectivement à travers la voix du conteur, dans l'échange intersubjectif de l'acte de parole, que la voix culturelle se confirme comme ayant une réalité et un sens humain.⁵

Le rôle du conteur est de raconter une *histoire*. L'auditeur veut essentiellement savoir ce qui s'est passé, comment et pourquoi. Pendant la narration, comme le dit Lecercle, le conteur est un effet du texte. Le conteur dit souvent de lui qu'il est l'acteur en fonction de son histoire. Son travail consiste à rendre crédible aux auditeurs les événements qu'il raconte et pour se faire, sa position est assujettie par rapport au texte, à son histoire, à son public et à sa tradition. Regardons la structure d'interpellation de ce niveau du texte:

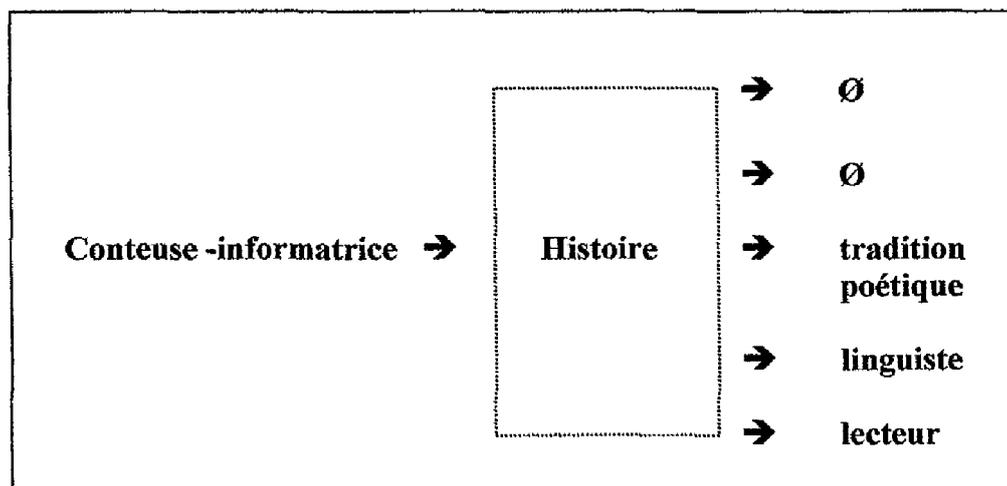
⁵ A ce niveau de notre étude, nous pouvons nous demander quelle est la distinction précise entre le narrateur et le conteur. Je n'ai pas connaissance d'une étude existant sur ce sujet et je ne suis pas en mesure de préciser la nature de cette distinction sinon de remarquer la forme biologique et mortelle du conteur mais aussi sa situation sociale et donc pragmatique, et de voir la transcendance potentielle du narrateur. Le conteur s'exprime dans le moment vécu de la narration, le narrateur transcende les diverses narrations d'une tradition orale, ou d'une tradition écrite. Une hypothèse qui me semble être digne d'intérêt est que le narrateur porte une part de la voix culturelle à travers les générations, et que le conteur transforme provisoirement cette voix selon son propre vécu personnel, social et traditionnel.

Interpellation du conteur -- Narration traditionnelle (événement culturel) :



Comme pour la voix narrative, la voix du conteur est affectée par la communauté qui entoure, spatialement et temporellement, cet événement de narration. Howard a précisé que le conteur traditionnel de *Two Children : Two Owls They Became* racontait cette histoire aux enfants afin qu'ils dorment la nuit. Dans la narration que fit Howard à l'attention Jacobs, le public traditionnel et la communauté clackamas deviennent des non-entités ainsi illustrées par le diagramme suivant :

Interpellation du conteur -- Narration ethnographique (événement professionnel interculturel) :



Encore une fois le linguiste ne remplace pas le public traditionnel, mais il sert d'auditeur à une narration crédible.

Il serait intéressant de savoir ce que représentait le lecteur pour notre conteuse, comment elle percevait la future interprétation des récits que Jacobs transcrivait et

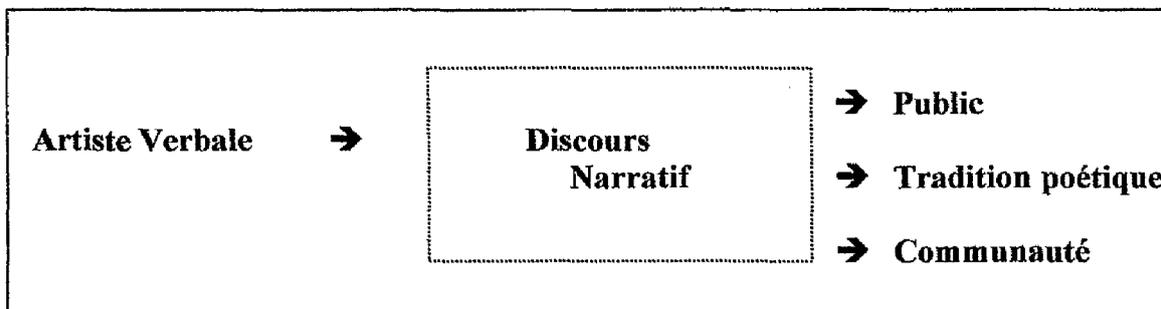
qu'elle aidait à traduire en langue anglaise. Chose que nous ne saurons jamais autre que de savoir que le phénomène du texte écrit a certainement joué sur son imagination de poétesse. Il serait naïf de croire que, pour cette femme prise entre deux cultures, la réalité du lecteur se soit arrêtée à la page inerte sur laquelle Jacobs transcrivait ses dires. Il est donc raisonnable de supposer que Howard concevait des futurs lecteurs à ses textes et qu'ils jouaient un rôle dans le *montage* de son récit. Mais il est difficile de connaître les détails de sa conception des choses. Howard présente les événements de *Two Children : Two Owls They Became* avec effets expressifs, dans une organisation versifiée, avec des relations de cause à effet et une manipulation narratologique permettant à l'instance narrative de suspendre effectivement l'incrédulité, même à travers la lecture inaudible qui réduit la conteuse à un narrateur.

En ce qui concerne le public d'une narration traditionnelle, quelques précisions doivent être faites ici.⁶ La première a déjà été mentionnée : il s'agit de l'obligation que l'enfant avait d'écouter le récit jusqu'au bout. Cette contradiction entre les deux niveaux du récit suggère que le message moral destiné aux enfants ne concerne pas uniquement l'heure du coucher, mais l'obéissance en général. La deuxième précision à apporter concernant la narration traditionnelle est que le public se trouvait constitué non seulement d'enfants, mais aussi d'adultes. Nous verrons plus loin que la structure textuelle de *Two Children : Two Owls They Became* donne une certaine importance à la définition de sa structure pragmatique, créant un lien indubitable entre les deux.

Le dernier niveau, ou peut-être le premier niveau en ce qui concerne le texte en tant que création, le *montage* narratif, consiste dans la sélection et la combinaison des mots qui font, selon Jakobson, la structure poétique. Les choix de la poétesse, comme nous l'avons vu dans les exposés sur la sociolinguistique et sur l'analyse de la versification, sont induits par les règles et les codes socioculturels de la communauté linguistique à laquelle elle appartient. L'anthropologie dialogique de Tedlock démontre également l'influence immédiate des personnes du public sur la construction des segments prosodiques, des effets symboliques, des séquences narratives, etc. Il est important de reconnaître l'impulsion de la tradition poétique qui inspire le poète dans sa tâche, consistant à modeler sa langue pour créer du sens. Cette tradition existe chez les individus qui la transmettent oralement, chez la grand-mère et la belle-mère de Victoria Howard et chez tous les individus précédents qui ont raconté à leur façon les mythes et les contes de la tradition clackamas.

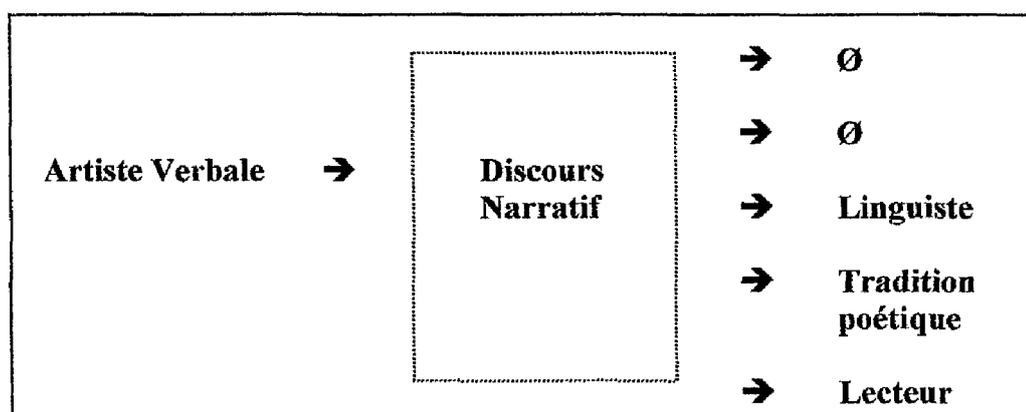
⁶ Dans notre incapacité à reconnaître l'intégralité des compétences culturelles à la base du récit clackamas, malgré nos techniques les plus avancées, nous nous trouvons souvent obligés de trahir l'approche strictement textuelle que revendique Lecercle en utilisant tout le matériel linguistique et culturel disponible qui peut nous aider à comprendre les textes.

Interpellation de l'Artiste Verbale -- Narration traditionnelle :



A chaque génération, certaines personnes sont reconnues pour leur compétence poétique, confirmant ainsi et parfois établissant les critères et les outils qui fondent une tradition poétique. Tant qu'il existe un individu pour maîtriser poétiquement les contours et la texture de sa langue, la tradition poétique reste vivace et active. Le refus catégorique de Howard de raconter des histoires qu'elle ne connaissait pas bien est la preuve que ses critères de bonne narration n'étaient pas strictement déterminés par son environnement social immédiat. C'est ainsi que la voix personnelle converge dans la performance avec la voix culturelle. Ci-dessous la structure de l'interpellation de l'artiste verbale dans la narration ethnographique :

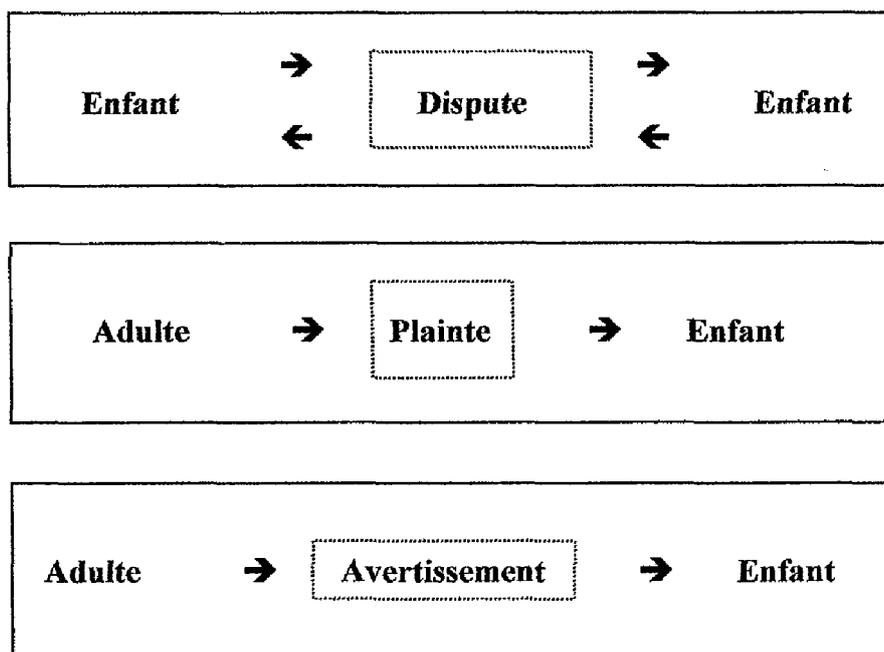
Interpellation de l'Artiste Verbale — Narration ethnographique :



Les deux non-entités représentent le public traditionnel et la communauté clakamas tels que Howard les avait connus enfant. La tradition poétique se trouve dans la mémoire de la poétesse et dans son acte poétique.

Sur ces bases, examinons les instances d'interpellation au sein de notre récit et de l'histoire qu'il raconte.⁷ Il s'agit maintenant d'examiner comment les personnages s'adressent les uns aux autres. La première occurrence d'interpellation est en forme de discours indirect et réciproque, instance dans laquelle les enfants commencent leur dispute. Cette dispute se répète aux lignes 8, 11 et 14 faisant que l'interpellation continue devient un arrière-plan sonore. Une deuxième interpellation suit immédiatement le début de la dispute quand les adultes, à la forme interrogative, conseillent aux enfants d'arrêter leur dispute. Nous avons déjà remarqué que ce conseil prend plus la forme d'une plainte que celle d'un commandement. La ligne 8 nous indique que les enfants n'écoutent pas les adultes et que ces derniers augmentent la pression de leurs conseils par une troisième interpellation textuelle, l'avertissement de la ligne 10, "You might become owls". Ces trois interpellations consécutives sont illustrées ainsi :

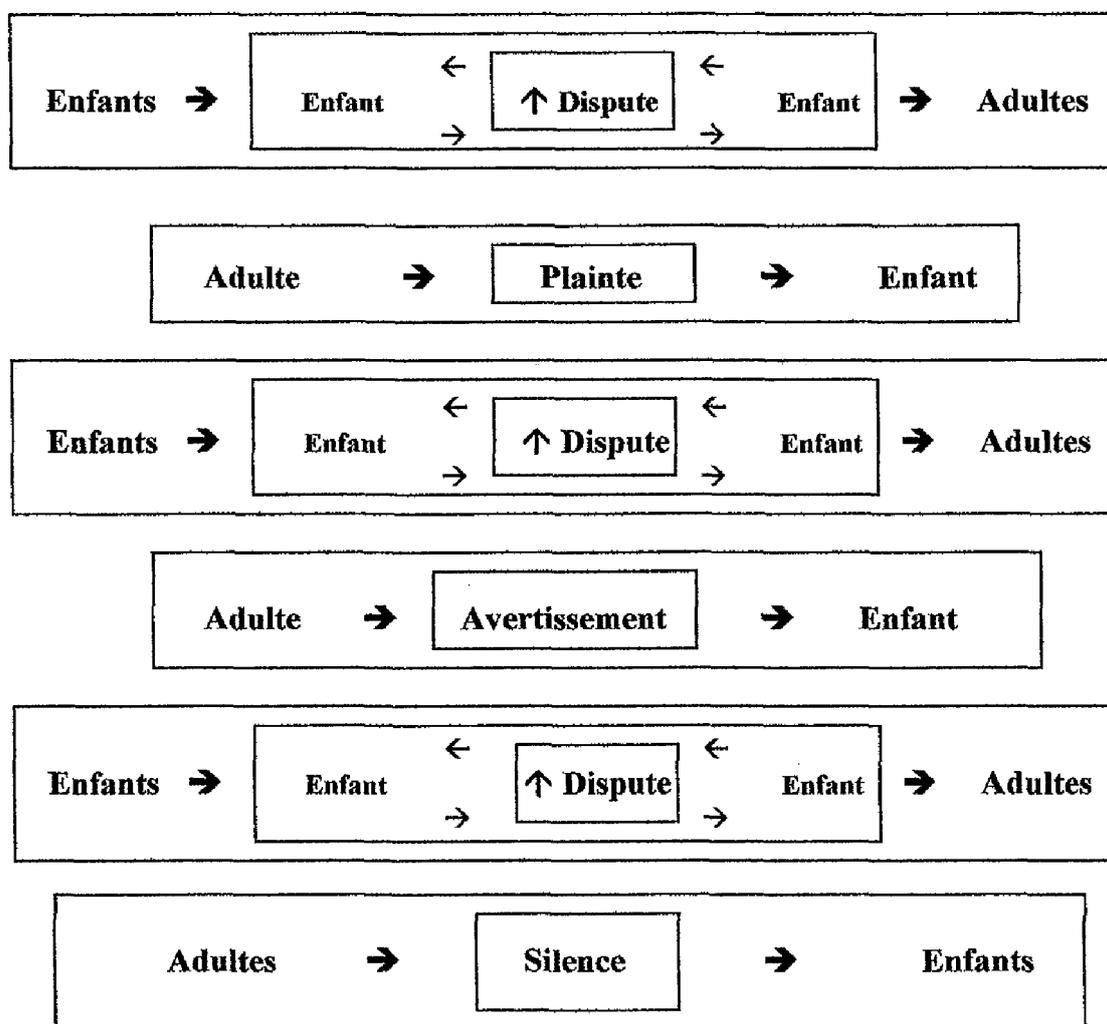
Interpellation des personnages dans la partie I :



Le caractère continu de la dispute entre les enfants fait que ces interpellations infiltrent tout le texte dès la première partie du récit.

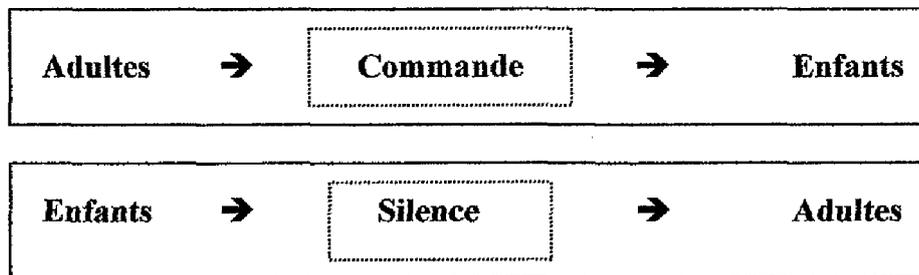
⁷ Au niveau strictement sémantique du récit, nous ne pouvons pas connaître toute(s) la (les) différence(s) entre le texte traditionnel et le texte ethnographique. Une étude pragmatique de l'interpellation nous aide néanmoins à identifier certains aspects sémantiques qui n'apparaîtraient pas dans une analyse purement sémantique et grammaticale.

Nous remarquons que l'interpellation réciproque de la dispute trouve un écho dans les lignes 9 et 12 où la tension augmente. Le caractère emphatique de "A:::il the more" (ligne 9) est appuyé par l'intonation, et la ligne 12 contient une élaboration de cette emphase avec l'emploi d'une négation qui marque le contraste entre le conseil prodigué par les parents et l'insubordination des enfants. Il apparaît clairement que la pression croissante de la deuxième interpellation des adultes résulte de la désobéissance des enfants. D'autre part l'augmentation de la tension de la dispute étant fonction du discours des parents destiné aux enfants, nous en déduisons une structure d'interpellation créant une sorte de dialogue entre les enfants et les adultes. Cette fois-ci, des segments sont utilisés pour couper les parties du discours entre les différents personnages afin de faire sentir le rythme de l'ensemble.

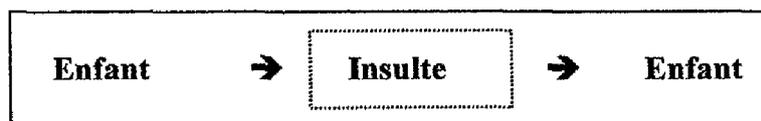


La partie II de notre récit contient une troisième interpellation des enfants par les parents, interpellation qui, comme nous l'avons dit, devient plus autoritaires puisqu'elle prend la forme d'un commandement. Ce discours est suivi d'un geste significatif,

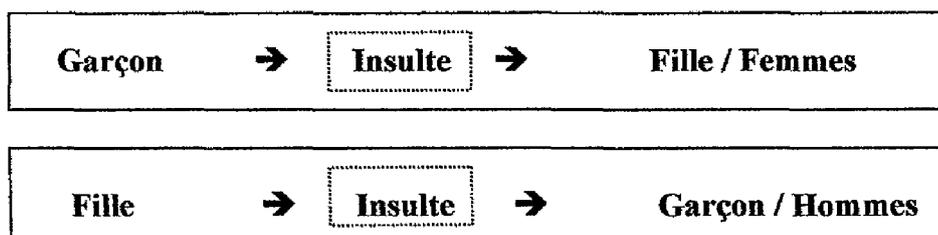
l'absence de réponse des enfants qui affirme leur complète indépendance. Ce "dialogue" fait écho à celui de la partie I :



Tout comme les parents qui ont démissionné de leur responsabilité dans la résolution du conflit, les enfants, dans leur nouveau statut, abandonnent leurs anciens rôles d'enfants. Les actes de parole qui suit leur geste de non-réponse n'interpellent plus les parents lorsque les enfants-hiboux développent un discours plus dirigé l'un contre l'autre :

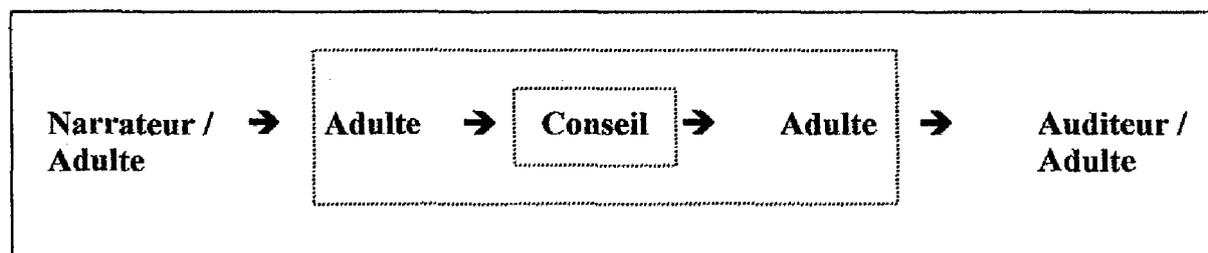


Nous insistons sur cette idée de "plus dirigé" pour décrire le discours des enfants, au lieu de "direct", car cela tient compte du fait que les enfants ne privatisent pas leurs discours n'enferment pas leurs discours en tant que deux individus. Ces insultes prennent un caractère qui transcende la situation privée de trois manières. La première consiste dans leur positionnement spatial en haut de la maison, position par laquelle ils se donnent quelque part en spectacle. Le deuxième indice suggérant le caractère public du discours des enfants est l'emploi du verbe discursif intransitif *-gim-* qui ne précise pas le destinataire. Enfin, les rôles sexuels respectifs de la sœur et du frère ouvrent leurs insultes à une implication sociale plus large, en effet, ces remarques hostiles à propos des caractères génériques des attitudes féminines et masculines vis-à-vis de l'autre. Les diagrammes suivants expriment l'implication générale de la relation homme / femme inhérente à ces remarques :



Cette structure met également en relief l'effet du dire sur le locuteur et plus précisément la culture des identités sexuelles vis-à-vis de l'autre. Nous sommes en présence d'un exemple parmi d'autres dans la littérature chinook où l'acte de parole a une force illocutionnaire institutionnelle.⁸ L'expression verbale qui définit ces attitudes relationnelles entre les genres marque aussi un stade d'autonomie individuelle dans la vie des enfants.

Ce stade se trouve confirmé par la nouvelle stratégie des parents lorsque ceux-ci ferment la maison afin d'empêcher les enfants-hiboux de sortir. Cet essai inefficace de contrôler les enfants est le troisième de ce type. L'interpellation des gens de l'extérieur fait comprendre que cet effort, comme les autres, vient trop tardivement. Le "bruit" court déjà. Les parents, convaincus que leurs enfants ne sont plus apprivoisables, suite aux dires de ces "étrangers", ouvrent la maison et les laissent partir. L'interpellation des adultes de l'extérieur aux adultes de l'intérieur de la maison s'impose par métalepse au niveau de la narration où le narrateur et / ou le conteur conseille(nt) les adultes du public sur l'instruction sexuelle et sociale des enfants. Le diagramme suivant cherche à démontrer cette métalepse :



Pour comprendre les implications culturelles plus étendues de ces métalepSES, nous examinerons le rôle de la voix du narrateur, une investigation que l'on trouvera plus loin dans un examen de la voix.

Pour terminer cette analyse de l'interpellation dans *Two Children : Two Owls They Became*, je voudrais souligner le fait que ce récit interpelle à la fois les auditeurs / lecteurs enfants et adultes. Les messages codés se croisent et s'entrecroisent sur tout le long du texte, partageant certains signes sans que leur contenu ne se trouve réduit à un effet ou à un autre. Avant d'avoir découvert le message destiné aux parents, ce récit m'était apparu comme tout à fait signifiant et achevé. Avec cette nouvelle interprétation, nous pouvons également oublier la narration utilisée pour faire dormir les enfants. Nous retrouvons cette technique de double messages destinés aux adultes et aux enfants dans de nombreux mythes, notamment dans *Black Bear and Grizzly Woman and their sons*, récit examiné plus loin.

⁸ Voir l'analyse de versification de *Black Bear and Grizzly Woman and their sons*.

Les voix narratives.

Une distinction entre les notions de sujet et de voix est nécessaire pour une analyse de la voix narrative face aux résultats obtenus par cette enquête sur l'interpellation. Lecerle a démontré qu'un texte attribue des rôles diversifiés aux sujets interpellés dans et par le texte aux niveaux sémantique et pragmatique. De ce point de vue, la réalité textuelle cultive des identités pour les sujets et des relations entre eux. Chaque "joueur" a sa place dans la création du sens que le texte communique. Je propose de procéder maintenant à un examen des voix narratives qui communiquent la signification discursive de la narration. A un certain point, il s'agit aussi ici d'une étude de l'interpellation qui accorde plus d'importance aux dynamiques personnelles, interpersonnelles et sociales, et à la qualité expressive qui caractérisent la voix ; cette étude insiste également sur la transmission vocale des phénomènes narratifs et discursifs, en effet sur la tradition orale dans laquelle les individus qui constituent la société sont les porte-parole de ses codes, de ses règles, de ses valeurs, etc. Cette analyse a donc pour objectif de compléter notre analyse de l'interpellation inspirée par Lecerle, mais aussi de rétablir le caractère personnel et culturel, et donc humain, de la narration de Victoria Howard.⁹

Nous avons déjà vu que l'interprétation d'un texte ethnographique, particulièrement un texte issu d'une culture disparue, dépend souvent, sinon toujours, des informations extérieures au texte pour permettre de reconstruire le fonctionnement du narratif et de ses constituants spécifiques à la communauté en question. La voix personnelle et la voix culturelle offrent deux forces qui transcendent le texte individuel, soit en le reliant à d'autres textes, soit en le rattachant à la tradition dans son sens général. Devant les exigences et les objectifs des études des littératures indigènes, la voix personnelle des individus, leur histoire personnelle également, nous fournissent des indices, parfois un chemin qui nous conduit à une compréhension du sens qui resterait autrement exotique et obscur. Nous avons vu que la piste de la similarité des genres qui relatent quelque part une expression littéraire indigène à la tradition littéraire de l'Occident est limitée, et parfois illusoire. Si l'analyse de "A Telephone Call" a pu être

⁹ Ce dernier objectif fait que mon approche analytique se différencie de celle de Lecerle qui constate que "The individuality, however, being an effect of the text, does not create a person, but a subject-position : the speaker" (Lecerle 1996 : 8). Si Lecerle écarte la personnalité du sujet-énonciateur afin de définir son rôle strictement textuel, je crois avoir montré que nous pouvons profiter de sa technique dans la méthodologie ethnopoétique. Cependant, cette approche de l'individualité risque, à mon avis, d'effacer le caractère humain de la réalité narrative, "humain" sur le plan créatif et productif, symboliquement et pragmatiquement, esthétiquement et fonctionnellement. Si nous ignorons que les narrations des individus telles que les produisirent Victoria Howard et Dorothy Parker sont issues d'une réflexion personnelle et imaginative aussi bien que des structures sociale et institutionnelle, nous courons le risque d'oublier que ces productions artistiques sont issues du sang, de la sueur, des larmes et du souffle d'individus qui cherchent à nous rappeler ce que c'est que d'être humain.

facilitée par la reconstruction que l'analyste fit des "predictable roles in the oldest story in the world" (Lecerle 1996 : 12), il est impossible de compter sur de tels paramètres dans le traitement de la littérature indigène.

La technique d'interpellation nous a permis de clarifier certaines complexités de la narration ethnographique, ainsi que de reconstituer les paramètres qui nous sont disponibles pour la recontextualisation d'une narration traditionnelle. Nous commencerons notre examen de la voix narrative par un examen de cette dernière. Il me semble nécessaire de rappeler au lecteur les structures d'interpellation complexes qui furent examinées dans l'analyse proposée ci-dessus sans en reproduire les diagrammes car ce ne serait qu'une répétition inutile. Dans la narration traditionnelle, nous avons identifié trois niveaux d'interpellation. En ce qui concerne le récit, le narrateur maintient le contrôle de la voix au travers du récit. Le discours direct des adultes des Lignes 7 et 10 définit les proportions de cette voix narrative sans briser l'autorité du narrateur. Les marqueurs de discours font que les paroles citées ne fournissent pas d'informations narratives, mais une interpellation filtrée par le narrateur. Cette technique diminue l'autorité textuelle de la voix des adultes. L'emploi du pronom indéfini *-q-* réduit aussi l'autorité de la voix des adultes à un minimum. Le manque d'autorité narrative des adultes est complet sur le plan de l'histoire lorsque les discours "autoritaires" de ces derniers sont immédiatement suivis d'un renforcement de la dispute entre les enfants, et donc de l'effet inverse à celui recherché.

Nous avons vu que le narrateur aborde dans ces lignes les points de vue psychologique et spatial des adultes sans perdre l'autorité de sa voix. Les lignes suivantes rétablissent la position diégétique des adultes sur le plan spatial (nous les observons lorsqu'ils se déplacent et les entendons interpellier leurs enfants). La manipulation des effets sonores et visuels dans ces six lignes entraîne une inversion de perception qui rétablit le point de vue chez le narrateur. Regardons cette tournure de perceptions :

Oh now they have heard the two sounding differently ;	15	E/II
they look at them :		
now feathers (come out) here and there on them.		
Now they got up,		
they told the two,		
"Now stop chattering!"	20	

Les lignes 15 à 17 perçoivent les effets sonore et puis visuel du point de vue des adultes. Les lignes 18 à 20 perçoivent les effets spatial et puis sonore du point de vue strictement narratif. Cette inversion de perception interpelle les adultes du public dans une métalepse du niveau de l'histoire au niveau de la narration. Le narrateur fait appel aux

sensibilités des auditeurs / lecteurs adultes au travers du point de vue des adultes de l'histoire pour ensuite les amener à se regarder à travers le point de vue narratif. Il dirige l'ouïe et la vision de son public pour l'intégrer à la création de son récit. Sa voix transcende ainsi la fonction directe de l'interpellation par cet appel des sensibilités, et ceci dans une métalepse entre le récit et la narration. D'une manière subtile, le narrateur informe les parents des risques socioculturels encourus. La forme narrative est exploitée en effet pour dans l'esprit des parents présents à la narration (et dans la conscience des parents / lecteurs) la possibilité de conséquences à leurs erreurs.

Cette manipulation est un exemple du fonctionnement de la voix narrative dans la construction du sens socioculturel dans le texte, mais aussi hors du texte. Le caractère culturel de la voix du narrateur lui donne un pouvoir accru dans la perpétuation de la tradition et son influence dépasse bien les limites de l'instance narrative. C'est effectivement à travers la voix du narrateur que les anciens et les ancêtres peuvent avoir une influence sur les individus, sur la famille et sur la société contemporaine.¹⁰ De la même façon, la voix d'un conteur peut toucher, comme nous avons vu dans l'analyse de l'interpellation, la conscience des membres de la communauté qui ne sont pas présents à la narration. La tradition orale est ainsi une plurivocalité essentielle, la voix narrative étant à la fois personnelle et culturelle.

Sexualité féminine.

Two Children : Two Owls They Became se caractérise parmi les narrations de Howard en tant que récit de femme.¹¹ Alors que nous sommes confrontés à l'impossibilité de préciser le rôle joué par la sexualité féminine dans d'autres versions de cette histoire, il apparaît clairement que l'éveil sexuel de la sœur crée une tension primordiale sur le sens du récit de notre poétesse clackamas. Le rôle principal tenu par la fille est déterminé par l'identification des deux enfants dans la strophe F. La fille est présentée la première alors que le garçon est nommé au moyen de l'adjectif possessif qui le subordonne à sa sœur ; la qualification de "frère" le définit également par rapport à la relation à sa sœur. Nous remarquons aussi, suite à l'envol des deux enfants, que la fille se positionne la première, "on one side" dans la ligne 22, et son frère par rapport à elle, "on the opposite side" dans la ligne suivante. Le même modèle mettant la fille en avant et le garçon en relation à cette première, se maintient dans la strophe G. De plus,

¹⁰ Cette puissance a été le sujet de notre examen de *Restrictions on Women* dans lequel nous avons aussi identifié la voix de l'informatrice faisant sentir, dans ce texte ayant pour sujet les croyances culturelles, son histoire personnelle.

¹¹ Pour d'autres précisions concernant la perspective particulièrement féminine chez Howard, voir l'analyse que Hymes propose de *Gitksan et son petit frère* de Victoria Howard dans Swann 1983.

la fille parle la première et le garçon s'exprime plutôt en réponse à sa sœur. Cette hiérarchie dans leur relation est néanmoins sapée par le contenu de l'expression du frère, c'est-à-dire par l'insulte violente qu'il lance à sa sœur. Nous avons vu que son insulte avait pour objet la sexualité de sa sœur mise en rapport avec une tierce personne masculine. La subordination de la sexualité féminine à la sexualité masculine implique par extension une inversion des rôles dans la relation existant entre la sœur et le frère.

Cette relation ambiguë entre fille et garçon se prête à toutes sortes d'interprétations (féministe, freudienne et marxiste, pour nommer les réflexions les plus courantes sur les rôles sexuels dans la société) ; mais à cause d'un manque des données suffisantes pour induire la nature de la relation homme / femme chez les Chinooks, telles preuves narratives sont limitées à leur réalité strictement textuelle. Que pouvons-nous donc faire des éléments rencontrés ? Il semble clair que les enfants se positionnent l'un par rapport à l'autre dans ce texte. De ce fait, un examen de la sexualité féminine doit obligatoirement prendre en compte son contraire, la sexualité masculine qui est représentée par le frère.¹² Poursuivons notre examen du texte.

L'emploi du mot *wagagilak* (femme) est curieux dans la mesure où il est suivi du mot *wak'áškaš* (fille) créant une opposition dans l'identité du personnage. L'effet complète les signes de puberté qui se manifestent autre part dans ce récit (voir l'analyse de la versification ci-dessus). Cette opposition d'identité suggère effectivement la transition caractéristique de la puberté et confirme l'importance de la sexualité féminine pour l'interprétation de notre texte. En ce qui concerne le frère qui est plus jeune, et logiquement moins mature, il est difficile de préciser le rôle de sa sexualité dans ces événements. Le risque d'inceste est cerné, mais l'acte est moins évident. Une conjecture serait que la tension s'installe au début du texte avec la puberté de la sœur et s'aggrave chronologiquement dans la deuxième partie avec la puberté de son petit frère.

Ces réflexions sur la sexualité féminine, comme nous l'avons remarqué, sont limitées par le manque de connaissance du sujet dans la culture chinook. Il soulève peut-être plus de questions qu'il n'en résout. L'interprétation finale semble pourtant dépasser le stade de l'hypothèse lorsque l'on considère les résultats de l'analyse de la versification et ceux de l'analyse de l'interpellation. Si nous considérons la féminisation de la tradition orale dont Victoria Howard représentait au moins la troisième génération, nous pouvons apprécier la discrétion et la délicatesse avec lesquelles, dans ce conte, elle expose un sujet personnel et précieux.

¹² Comme le précise Georges Devereux dans son ouvrage *Femme et mythe*, "Or, " unisexe " est un contresens: le mot " sexe " ne peut avoir un sens que s'il y a au moins deux sexes." (Devereux 1982 : 5)

Question ethnographique.

Pour répondre à la question posée dans le titre de ce chapitre, cette histoire s'adresse aux enfants et aux adultes. Le message explicite destiné aux enfants, confirmé par Howard dans une note du texte édité par Jacobs, concerne les "dangers" auxquels les enfants sont confrontés lorsqu'ils ne veulent pas s'endormir la nuit. Nous avons une histoire dont le message est qu'il faut dormir la nuit. A un tout autre niveau, le narrateur communique un puissant message aux parents, le "danger" n'étant pas ici la métamorphose de l'enfant en hibou comme la comprendrait un enfant (du moins de notre culture) à son premier degré, mais l'inceste. Le tabou sur l'inceste, qui a été identifié par de nombreux ethnologues à travers le monde en tant que phénomène universel, est communiqué implicitement ici dans un conte qui s'adresse aux enfants, mais aussi, dans l'environnement traditionnel qui nous concerne, aux adultes. La force sémiotique de ce message est effectivement implicite, mais les éléments et relations d'interpellation aussi que d'autres relations rhétoriques et narratologiques suggèrent une plus grande responsabilité incombant aux adultes, pour les conséquences néfastes qui découleraient du comportement des enfants, et puis des hiboux (voire des adolescents).

Une question se pose toujours concernant le sens pragmatique de ce récit pour notre conteuse. Nous nous rappelons que Howard avait dit à Jacobs que cette histoire était destinée aux enfants sans indiquer qu'il pouvait y avoir d'autres messages cachés. Dans ses notes de *Two children : Two Owls They Became*, Jacobs revient sur la connotation sexuelle potentielle de l'insulte que le frère fait à sa sœur et sur le fait que Howard n'ait pas précisé un tel sens : "If it did possess such a connotation, I am surprised that my informant did not translate it in that way, because she seemed to lack inhibitions about such matters" (Jacobs 1958 : 645). Si notre analyse est correcte et que ce texte demande aux parents de gérer les développements sexuels et sociaux de leurs enfants, il serait intéressant de savoir pourquoi notre informatrice clackamas ignorait, ou semblait ignorer cette signification.

Il existe en fait plusieurs explications, à savoir, notamment, si Howard était consciente d'un deuxième sens ou non. En effet, ces diverses explications nous amènent à examiner d'autres paramètres de la narration ethnographique et de la narration traditionnelle.

Dans le cas où notre informatrice clackamas ignorait le tabou sur l'inceste que le texte implique, ceci viendrait probablement du fait qu'elle ait participé à sa narration comme enfant et non comme adulte. Cette note de Jacobs suggère que Howard avait entendu ce texte longtemps auparavant et peut-être seulement une fois : "I failed to

inquire about my informant's source for the tale, or maybe she could not recall who had told it to her years before" (Jacobs 1958 : 645). Dans ce cas, il est intéressant de remarquer que notre poétesse aurait transmis un message qu'elle n'aurait pas elle-même compris, une démonstration de la domination de la voix culturelle sur la voix personnelle.

Cependant, il est possible que Howard ait été parfaitement consciente du message communiqué par le récit aux parents, sans l'avoir entendu ou raconté en tant qu'adulte. Nous pouvons être raisonnablement certains que notre poétesse était consciente du fait qu'une grande partie de la signification culturelle, poétique et autres de ses narrations échappait à son interlocuteur. Face à leurs différences culturelles, il est tout à fait possible que l'explication de tels détails lui soit apparue parfois inutile et même ennuyeuse. Dans ce cas, qui est, à mon avis probablement le plus juste, la voix personnelle de Victoria Howard recréait tout un sens traditionnel pour sa propre satisfaction, à moins qu'elle n'ait pensé à ses futurs lecteurs.

Conclusion : lecture pragmatique.

Les peuples chinooks apparurent comme une société unie aux yeux des premiers Européens, car la tradition ne comptait pas exclusivement sur la bonne volonté des enfants, mais dépendait également de la volonté des adultes qui avaient la maturité et la discipline psychologiques et physiques nécessaires au maintien des règles de comportement. Une société traditionnelle est effectivement basée sur la normalisation socioculturelle qui est une force opposée au libéralisme individualiste. Une socialisation rigoureuse dépend de l'autorité des adultes, et non du bon sens des enfants. La confusion des rôles qui accompagne une socialisation négligente menace non seulement l'organisation de l'espace domestique mais aussi de l'espace communautaire et enfin par extension (ou par contagion) l'ordre du monde. Ceux qui sont attentifs à leurs enfants savent bien que de chahuter la nuit dans son lit est instinctif chez eux. Or, si la narration de telles histoires avaient vraiment réglé ce "problème", celles-ci n'existeraient plus. En tant que lectrice de ce récit, interpellée dans mon rôle de mère par la narration, j'ai décidé de séparer les chambres de mes fils et de leur sœur cet été 1998.

❧ Récits mythologiques ❧

Analyses critiques de *Seal and her younger brother lived there*

This cathexis between mother and daughter—essential, distorted, misused—is the great unwritten story. Probably there is nothing in human nature more resonant with charges than the flow of energy between two biologically alike bodies, one of which has lain in amniotic bliss inside the other, one of which has labored to give birth to the other. The materials are here for the deepest mutuality and the most painful estrangement.

Adrienne Rich, Of Woman Born

Présentation rapide

Seal and her younger brother lived there de Victoria Howard est l'histoire tragique du mystérieux meurtre du frère de Seal. Nous y trouvons surtout la réponse apportée par une mère et sa fille en premier lieu à une femme, nouvelle venue qui commettra le meurtre, et en second lieu au meurtre même. Cette histoire peut être considérée aujourd'hui dans l'étude de la littérature mondiale comme un classique amérindien. Le traitement critique de ce récit mythologique de Howard (Jacobs 1959 ; Hymes 1981, 1992 ; Ramsey 1983, Kermode 1978) a établi une connaissance approfondie de sa composition poétique et de sa place parmi les récits amérindiens de la première moitié du vingtième siècle. Le texte versifiée se trouve dans *Longman Anthology of World Literature by Women* (Arkin 1989) et une interprétation de l'histoire qu'il raconte a servi de thème à une production lyrique ayant pour sujet la littérature américaine (New York 1997). Howard tenait ce mythe de sa belle-mère et elle le raconta à Jacobs vers la fin de leurs rencontres. Sa narration témoigne d'une récitation polie de sa propre interprétation mais nous la reconnaissons maintenant comme faisant partie d'un mythe plus long et plus complexe.

Un examen du traitement critique de *Seal and her younger brother* fournit, en plus d'une meilleure compréhension du texte, un point de vue historique sur les développements de l'ethnopoétique tels qu'ils sont démontrés par Hymes. Le titre même du livre de Hymes ayant trait aux études ethnopoétiques, *In vain I tried to tell you*, est une citation de ce récit. L'étude de *Seal and her younger brother* constitue en effet un moment critique dans la compréhension de la poétique de Victoria Howard,

mais aussi dans le développement d'une méthodologie textuelle des études littéraires indigènes. Pour ces raisons, nous consacrons une partie de l'analyse qui suit aux études déjà proposées. Cette "méta-analyse" nous permet également de considérer la validité de la forme versifiée analysée sans l'application de la narratologie. Suite à l'examen des interprétations proposées par Jacobs, Hymes et Ramsey, je proposerai une analyse narratologique du texte permettant de mieux définir les structures opérationnelles qui en déterminent le sens.

ANALYSES PRECEDENTES

L'analyse de Jacobs.

Jacobs nous fournit une analyse de *Seal and her younger brother* dans son ouvrage *The People are Coming Soon* qui examine des effets ethnographiques et thématiques dans et autour de ce récit (Jacobs 1960 : 238-242). Jacobs propose une interprétation surtout thématique qui, dans la plupart des cas, ignore le dessin textuel du récit. Nous verrons que, malgré ses connaissances culturelles, linguistiques et historiques concernant des éléments fondamentaux de ce texte et malgré l'effort qu'il fit d'aborder sa qualité expressive, Jacobs n'arrive pas à fournir une interprétation cohérente permettant une explication de l'intégralité du récit. L'identification de certaines contradictions qui s'y trouvent nous aide à déceler les points méthodologiques faibles de l'approche de Jacobs, mais aussi de mieux profiter de ses connaissances. Nous commencerons par un inventaire des éléments expliqués par Jacobs susceptibles d'enrichir notre compréhension du récit de Howard. Un résumé de son interprétation suit cet inventaire afin de comparer son approche à celle, ethnopoétique, exposée plus loin.

L'analyse de Jacobs éclaire trois éléments ethnologiques de ce texte difficiles à appréhender par un public non-chinook. Le premier concerne le discours de Seal à la ligne 53 : "They are valuable standing there." Seal se réfère aux poteaux sculptés que l'on trouve devant la maison chinook, poteaux qui sont la preuve du statut socio-économique élevé de l'occupant des lieux. Jacobs n'exploite pas cette information par la suite. Dans cette analyse, nous apprenons aussi que *Seal and her younger brother* est le seul récit de Howard où la victime est égorgée. Le caractère unique de cet acte violent peut effectivement avoir un effet particulier sur l'interprétation globale du récit, mais Jacobs n'intègre pas cette information à la sienne. Pour finir, Jacobs spéculé sur l'origine côtière du mythe, indiquée par l'identité d'un Seal qui en est le personnage

principal. Cette réflexion pourrait être utilisée dans une étude littéraire comparatiste chinook.

D'un point de vue plutôt thématique, l'analyse de Jacobs attire l'attention du lecteur sur cinq éléments éclairant ce mythe clackamas. Le premier concerne l'image grizzly de l'épouse. Jacobs observe que la femme mystérieuse arrive de façon soudaine dans la maison du célibataire pour devenir spontanément son épouse. Femme Grizzly se comporte de la même façon dans *Gitskux and his older brother* et dans *Grizzly Bear and Black Bear ran away with the two girls*. La présence de l'image grizzly crée une atmosphère d'horreur qui fait pressentir un danger à l'auditeur chinook. Cette image contribue aussi à l'unité de la fin tragique et de la structure narrative existante par rapport aux rôles tenus par les personnages.

Le deuxième élément thématique discuté par Jacobs est le motif "plus jeune-plus intelligent" recensé par lui dans quinze des récits de Howard. Ce thème nous montre le plus jeune personnage de l'histoire doté d'une perspicacité et d'une intelligence exceptionnelles. Fait significatif, Jacobs n'a pas développé pas cette caractéristique dans son analyse : il omet même ce motif dans ce passage de la fin de son analyse :

The play offers moral lessons. One may be that a person should be careful that the future mate is normal in all respects and is obtained in the customary procedure of bride purchase and interfamilial negotiations. The recital may also point disapprovingly to the chattering of a smart but immature girl in a situation that is fraught with in-law tension. If overheard, she may cause feelings of shame, anger, and need for lethal vengeance. The plot may also indicate that warning by a child or youth should not be ignored lest disaster befall. (Jacobs 1960 : 242)

Dans cet extrait, la deuxième et la troisième leçons sont contradictoires : la fille ne peut pas être à la fois la cause du meurtre et "la plus jeune-plus intelligente" dans une interprétation cohérente de cette situation. Malgré l'emploi de l'auxiliaire de modalité "may," employé par Jacobs, cette contradiction interprétative indique un défaut de technique explicative que nous considérons plus loin.

Le troisième thème, présenté par Jacobs comme jouant un rôle déterminant dans les événements violents, concerne la tension existant entre les belles-familles. Cette tension, selon Jacobs, crée une atmosphère favorable à la violence. Les avertissements de la fille, de ce point de vue, aggravent l'hostilité et incitent au meurtre. Ce point, nous semble-t-il, représente la problématique essentielle de l'analyse de Jacobs. Si une telle cause existe à l'état implicite, elle doit se trouver liée à l'explicite du texte. D'un point de vue strictement textuel, la tension entre belles-familles n'est déjà pas explicite et doit être déduite du concours d'autres éléments. La mère fait taire la fille au début du texte pour l'empêcher d'insulter la femme de son frère, ce qui pourrait impliquer une provocation. Cependant, la référence à la femme se perd dans les dialogues qui suivent et si nous cherchons à lier la première partie de ce récit aux autres, il faut aller plus loin

dans l'explication des motivations. J'ai l'impression qu'au lieu de chercher une explication du texte, Jacobs cherche à expliquer le meurtre, à en préciser la motivation, qui n'est ni explicitement ni implicitement donnée. Si l'ambiguïté de l'identité de la femme et la tension entre belles-familles sont explicites dans les deux premiers dialogues entre mère et fille, l'interprétation de Jacobs s'appuie sur des relations de cause à effet entre ces éléments et les événements qui ne se trouvent pas explicitement dans le texte. Ces relations ne sont déduites ni de l'information, ni des opérations narratives et elles excluent la compréhension d'autres renseignements :

The murderess is both an anxiety-causing in-law and a female who hates. Such hate is symbolized by the murder. The cause of the hate is pointed to by the device of having her masquerade so as to appear as feminine, while the sound of her urinating reveals masculinity. The lines lack a hint concerning motivation for the marriage in the first place, but from the point of view of style an indication of such motivation is irrelevant and maybe undesirable. Nor does the recitalist offer a direct suggestion of the reason why the wife murders her husband. Rationalization by Clackamas would have been that the wife murders him because that she has been humiliated. She must, therefore, avenge herself on a family the daughter of which casts aspersions upon her manner of urinating, that is, upon her sexuality. (Jacobs 1960 : 241-242)

Le récit n'exclut pas l'homosexualité comme explication de l'identité sexuelle ambiguë de la "femme." Cependant, cette explication semble reposer sur la question de la raison du meurtre alors que, dans une analyse plus textuelle, Hymes explique que d'autres phénomènes sont centraux à une interprétation prenant en compte le texte dans son intégralité.

L'analyse de Hymes.

L'article de Hymes intitulé "The 'Wife' Who 'Goes Out' Like a Man : Reinterpretation of a Clackamas Chinook Myth," se montre plus proche d'une analyse littéraire de *Seal and Her Younger Brother Lived There* parce qu'elle se consacre entièrement au texte. Ainsi que Jacobs le fit, Hymes examine le style et le sens de l'action verbale dans le développement de l'histoire. Cependant, l'approche ethnopoétique permet une compréhension littéraire lorsqu'elle s'attache non seulement au style et au sens, mais aussi aux dynamiques sous-jacentes d'un événement de parole. Il s'agit ici des règles et des normes sociolinguistiques qui gouvernent la narration et le récit mais aussi la détermination de genres. La compétence d'une communauté de parole identifie effectivement l'appropriation et l'inappropriation des formes manifestes de parole et de poétique. C'est le trait de la théorie de folklore examiné dans la

première étude de cette thèse qui fournit une base solide à l'ethnopoétique et sert de guide à l'analyse que Hymes fait de *Seal and Her Younger Brother*.

Dans des "remarques méthodologiques" du début de cet article, Hymes souligne la nécessité de ce que Chomsky appelle "descriptive adequacy." Ce critère analytique se définit comme la capacité "to give a correct account of the implicit knowledge of the members of the culture competent in the genre and to specify the observed texts in terms of underlying formal regularities." (Hymes 1981 : 277). Ces remarques établissent aussi pour Hymes un point de départ d'un examen des différences qui existent entre sa propre interprétation du mythe de Seal et celle de Jacobs. De ces deux analyses, Hymes dit :

The two interpretations are alike in being philological in basis and structural in aim... Access to the form and meaning of the myth is only through a finite corpus of words ; but both Jacobs and I believe it possible to bring to bear a body of knowledge and method that enables one to discern in the words a valid structure. (Hymes 1981 : 275)

Une approche philologique et structurale synthétise les points communs à ces deux analyses, mais examine aussi le dilemme clé que nous rencontrons dans l'étude de la littérature amérindienne : jusqu'où est-il possible de commenter un texte isolé de ses références culturelles et pour lequel nous n'avons que peu ou aucun commentaire d'origine ? L'approche de Jacobs ouvre le chemin d'une enquête poétique soucieuse d'identifier les caractéristiques de la littérature clackamas. L'ethnopoétique hymésienne propose les outils nécessaires à la lecture plus approfondie d'un texte. Hymes explique le point de départ essentiel de son approche méthodologique et précise en quoi cette approche diffère de celle de son prédécesseur :

The effective difference lies in the greater temptation to the first approach to take a shortcut, to assume that a purportedly universal theory, be it psycho-analytical (as in the present case), dialectical, or whatever, can go straight to the heart of a myth before having considered its place in a genre structurally defined and functionally integrated in ways perhaps particular to the culture in question. (Hymes 1981 : 275-276)

En bref, la définition culturelle du genre que propose Hymes et sa focalisation sur l'autonomie du texte ouvrent la voie à une véritable interprétation de récits indigènes. Mais passons maintenant à l'examen des résultats de son enquête de sens narratif formulés dans "The 'Wife' Who 'Goes Out' like a Man." Les points de cette analyse examinés ici sont d'ordre thématique et théorique et serviront plus loin à une analyse narratologique. Il est évidemment impossible de mesurer toutes les implications de cet article capital dans l'évolution de l'ethnopoétique, saisissables uniquement à la lecture du texte lui-même.

Une définition culturelle de genre commence, selon cet ethno-poéticien par une présupposition fondamentale : "that genre embodies a coherent treatment of features and relations, so that the parallels, contrasts, and covariation as between myths can be brought to bear." (Hymes 1981 : 282). De ce point de vue, Hymes partage avec ses lecteurs la signification structurale des noms et des titres employés dans les mythes chinook. Dans une démonstration que "the title directs attention to the moral rather than to the action, protagonist or scene" (Hymes 1981 : 283), Hymes décèle que l'erreur de Jacobs réside dans une mauvaise interprétation de l'importance hiérarchique des personnages. En portant une attention plus aiguë à l'intrigue du récit, Hymes montre que c'est Seal qui ignore l'avertissement de sa fille et que son manque de réaction au danger imminent crée la tension centrale de l'histoire. Alors que dans l'analyse de Jacobs, la femme mystérieuse joue le rôle principal et que la fille de Seal passe pour responsable de la tension sociale qui incite au meurtre, Hymes affirme que c'est Seal qui joue le rôle central et se trouve être la source de tension sociale qui se développe dans la morale de l'histoire.

The leading theme of the myth is the conduct of Seal. The behavior of the girl is not a device to express the horror of an ambiguously sexed and hated "female" in-law, but rather, an ambiguous "female" is a device to express the failure of a proper woman to relate to a danger threatening one she should protect. The myth uses a stock villain to dramatize a relationship subtler than villainy. The female figure whose nature is focused upon in the title and disclosed in the action is not one who is feared for her violation of social norms but one who is too fearful in her keeping of them (Hymes 1981 : 291)

C'est donc l'inaction de Seal, plutôt que l'action de sa belle sœur qui prévaut.¹

La différence critique entre les interprétations de Jacobs et de Hymes est que Hymes établit une distinction claire entre le discours des personnages et la voix narrative, alors que Jacobs prend le contenu des dialogues pour le récit. Autrement dit, au lieu de reconnaître la place des dialogues dans l'action de l'histoire, l'analyse de Jacobs implique que la fille fournisse la voix narrative. L'information narrative principalement examinée par Jacobs est celle rapportée par la fille (le comportement étrange de la femme de l'oncle) plutôt que l'acte de rapporter qui est, comme le montre Hymes, l'élément guide du récit. L'interprétation de Jacobs l'amène à une analyse du comportement de cette femme étrangère et le conduit à des conclusions qui ne se trouvent point dans la matrice structurale du texte. En bref, comme déjà précisé, Jacobs conclut que la "femme" est travestie et qu'à cause des tensions avec sa belle-famille,

¹ A partir de son analyse de la versification, Hymes examine certains thèmes et dispositifs rhétoriques employés par la conteuse. Dans cette partie de son article, intitulée "Second Interpretation (Resumed)", le développement des personnages et de leurs relations est examiné ainsi que les effets visuels, le ton des discours et les détails expressifs. Une discussion concernant le rôle des femmes dans ce mythe est également entamée.

aggravées par les remarques insultantes de la fille, "elle" est conduite par esprit de revanche à tuer. Il est clair que cette confusion analytique résulte d'une confusion entre l'histoire et le récit, l'histoire étant composée, nous nous en souvenons, les événements qui déroulent (la fille rapporte en effet des événements évocateurs), le récit étant ce qui est narré.

En 1977, Hymes va plus avant dans son analyse structurale, expliquée dans le chapitre 9 de *In vain I tried to tell you*, intitulé "Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative." Il démontre le rôle essentiel de la forme littéraire dans la poésie orale, et se trouve amené à réfléchir aux notions classiques de poétique, mais surtout à une interprétation respectant la puissance communicative des textes indigènes. L'important pour notre étude, c'est cette tournure analytique (la découverte de la forme versifiée), qui ouvre le récit à une analyse textuelle plus approfondie. Avant cette découverte, l'analyste sortait constamment du texte pour en chercher le sens dans des références philologiques, dans des modèles structuralistes externes et dans les études ethnologiques. Ces sources continuent de faire partie intégrante de la critique littéraire, mais une simple lecture du récit dans sa forme versifiée apporte la preuve frappante de l'importance d'une analyse de la structure poétique d'un récit pour préciser sa valeur littéraire.

Dans son article, Hymes démontre l'organisation des lignes, des vers, des strophes et des scènes en modèles rhétoriques.² Intégrant à son analyse la notion du jeu, Hymes explique la forme poétique et fournit une base solide à une interprétation littéraire. L'association de la voix au ton, à l'expressivité et aux aspects discursifs, nous dit-il, aide à construire la sémantique narrative de *Seal and her younger brother*.

Dans sa première analyse, Hymes identifie trois scènes composées de 3-5-3 strophes. Selon cette version, la deuxième scène s'arrête sur le cri de la fille et la troisième commence avec la réprimande. Nous examinons une version de *Seal and her younger brother* que Hymes a fournie quelques années plus tard, et dans laquelle les trois scènes sont composées de 3-3-5 strophes. La deuxième scène se termine par le dernier "chut" de Seal et la troisième commence au moment où la fille quitte son lit. Quand je lui ai demandé pourquoi il avait effectué ce changement, Hymes m'a répondu :

At some point some years ago I realized that if the first three stanzas ended as they do, a hearer would naturally experience another ending after the next three stanzas. The

² Ces catégories de segmentation varient dans mes propres analyses. Il s'agit surtout de l'unité que Hymes désigne comme 'scène', terme qui, me semble-t-il signifie une relation spatiale singulière à une ou plusieurs événements. Dans mes analyses de versification, j'emploie 'acte' à la place de scène. Cependant, lorsque mon analyse est basée sur l'analyse de la versification fournie par Hymes, j'emploie la terminologie de segmentation qu'il utilise.

pattern of the two sets of three verses is the same. A place, daughter to mother, mother shushes daughter. And there is a parallel in the opening of all three scenes, if the change of scene is made after the sixth. All three scenes open with identification of location. (Correspondance personnelle, Avril 1997)

Ce genre de dilemme démontre le travail principal de l'analyse de la versification : une réflexion constante sur le changement de sens associé au changement de forme. Il est vrai que le prolongement de la scène II en cinq strophes oblige à une interprétation de la découverte de l'oncle mort comme résultat du dialogue entre mère et fille. La séparation de la découverte de la remontrance crée aussi une confusion temporelle qui est difficile à expliquer, à savoir simplement ce qui se passe entre les deux moments du cri et de la réprimande. L'élévation de la voix de la fille suggère plutôt que ces deux moments sont liés et que le cri est à l'origine de la remontrance. Hymes nous fait remarquer ci-dessus des relations spatiales qui induisent la forme 3-3-5. Un alignement de la voix et du point de vue de la fille indique aussi une continuité entre les cinq dernières strophes qui sera examinée dans l'analyse narratologique.

L'analyse de Jerold Ramsey.

Dans son article intitulé "The Wife Who Goes out like a Man, Comes back as a Hero: The Art of Two Oregon Indian Narratives," Jerold Ramsey compare le récit de Howard avec le récit mythologique coos, *The Revenge of the Sky People*. Ce deuxième récit, raconté par Jim Buchanan au linguiste Harry Hull St. Clair en 1903, contient une version semblable de l'histoire de la Seal agencée dans un récit plus long dans lequel le meurtrier venge le meurtre de son propre frère. Dans cette étude comparative, Ramsey exploite l'analyse de la versification de Hymes et confirme l'unité du récit de Howard : il n'est pas possible, dit-il, d'expliquer le mythe raconté par Howard comme étant la partie du mythe plus développé. Cependant, en examinant la stratégie de l'intrigue de chacun, notre analyste fournit des explications approfondies des deux mythes. Nous nous intéressons surtout à son analyse de *Seal and her younger brother*, mais pour des considérations méthodologiques, un résumé du récit de Buchanan nous est fourni ci-dessous :

Ce récit a pour personnage principal un homme qui est tout d'abord identifié comme le frère d'un facteur de canoë. Un jour, un étranger arrive au village, discute avec le facteur de canoë qui est en plein travail, le tue et s'enfuit avec la tête de sa victime. Quand le frère de la victime entend parler du meurtre, celui-ci fabrique une échelle des flèches et poursuit le meurtrier jusqu'à sa demeure au Pays du Ciel. Une fois arrivé, il rencontre la femme du meurtrier, l'interroge sur les travaux domestiques dont elle a la charge, sur ses habitudes et sur celles de son mari, puis il la tue et enfile sa peau. Déguisé ainsi, il retrouve l'assassin de son frère et ensemble

ils rentrent à la maison. L'homme déguisé en femme mime maladroitement quelques tâches de la femme du meurtrier et se met presque à pleurer quand il voit la tête de son frère. Cependant, seul le frère du meurtrier du facteur du canoë doute de l'identité de sa belle-sœur. Il dit, "ma belle-sœur ressemble à un homme !" La grand-mère répond, "Les femmes qui viennent de là-bas ressemblent toutes à des hommes ! Tu dois te taire !" Dans la nuit, l'homme venge la mort de son frère et décapite le meurtrier, récupère la tête de son frère et s'échappe. La grand-mère sent couler sur elle des gouttes de sang. La famille s'aperçoit de l'horreur et essaie de rattraper le frère du facteur de canoë. Mais ce dernier avait saboté les canoës des gens du Pays du Ciel qui ne pouvaient le poursuivre sans sombrer. Le frère regagne sa maison en empruntant par son échelle de flèches. Il met la tête de son frère à côté d'un arbre. Les gens de son village dansent et la tête monte dans l'arbre cinq fois jusqu'à ce qu'elle retrouve son corps et redescende de l'arbre. Le narrateur remarque que les gens du Pays du Ciel ne purent jamais plus se venger de ces peuples qui devinrent, à leur tour, le peuple des pics. (Adapté en français de Ramsey 1983 : 83-86)

La différence la plus frappante entre *Seal and her younger brother* et le texte homologue qui se trouve au sein du récit de Buchanan réside dans le rôle du meurtrier. Ramsey nous fait comprendre dans son analyse que l'effet du suspense joue un rôle clé dans l'organisation narrative du récit de Buchanan. Il nous dit : "fast-paced thriller"... in "the creation of a high degree of psychological tension [which] in a narrative is never a casual happenstance." (Ramsey 1983). Le contraste entre le rôle vengeur du frère et celui de la "femme" qui figure dans le récit de Howard se trouve avant tout dans les différents points de vue dans ces deux récits. En attirant notre attention sur les soupçons du petit frère dans le récit coos, Ramsey montre que les événements narrés prennent une toute autre signification :

The effect is to deepen the horror through a kind of double vision of the climactic action—we know the actor now called "the woman" for what he is, but at the same time that we are (presumably) wishing him well, we perforce find ourselves in a world of nocturnal household terror and helplessness that is much like the world that the heroine of "Seal and Her Younger Brother" herself inhabits. It is a notable and sophisticated strategy; Shakespeare does something like it in *Macbeth*, after all, in dramatizing Duncan's murder and the events leading to his discovery from an "inside" and then an "outside" perspective. (Ramsey 1983)

Amenant son analyse sur le plan comparatif de la littérature, Ramsey développe deux points concernant les effets narratifs de *Seal and her younger brother*. Il décrit d'abord un thème de ce récit qui se retrouve dans certaines œuvres occidentales. Ensuite il explique une technique narrative et la compare avec une technique employée dans la tragédie shakespearienne. Commençons par le premier point qui dépeint la tension sociale existant entre une mère et sa fille qui défie un code social face à un danger imminent. Ramsey examine la nouvelle, "Indian Camp" de Ernest Hemingway qui présente le conflit entre un ordre social établi qui est défendu par une autorité

parentale, et la réaction spontanée d'un enfant à la situation immédiate. A la fin de son examen, l'analyste met en relief une différence fondamentale de perspective littéraire :

Whereas Seal's daughter ends her story in bitter lamentation, a sort of tragically valid "I told you so" to her mother, Hemingway allows Nick to conclude with a child's naive joy—he has made it through a terrible, "grown-up" experience involving violent birth and death ; his faith in his father's powers remains unshaken; with his hand in the lake water he is so richly alive in the moment that he feels he "will live forever." It is tempting to ask which represents a higher literary realism: the dramatization by writers like Hemingway of such romantic illusions, with heavy irony, or their simple exclusion from Indian myth-narratives like the one under discussion ? (Ramsey 1988 : 81)

Ces réflexions font appel à la concision de la littérature chinook et aux tendances existentialistes existant au fond de sa pensée ontologique. De ce point de vue, la littérature occidentale semble fournir un "embellissement" des expériences vécues. La littérature chinook, plutôt mythologique, cherche à présenter l'expérience humaine d'une perspective phénoménologique et non transcendante. Nous avons vu que les croyances métaphysiques des Indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique se prêtaient à une description existentielle des affaires sociales. Ce qui nous est particulièrement important dans cette analyse de Ramsey est la mise en relief à travers des documents littéraires, et à l'aide de la critique littéraire, des différences culturelles. Ces différences, ajoute-t-on, peuvent créer des barrières à une véritable compréhension du sens littéraire des récits indigènes alors que, à la lumière des études critiques, elles clarifient ce qui resterait autrement des obscurités, des confusions et, au pire, des contresens.

Ramsey décrit aussi une technique dramatique qui est employée par Howard dans *Seal and her younger brother* et se retrouve aussi chez Shakespeare. Il s'agit de reléguer au second plan les motivations ou les intentions du crime pour mettre en exergue le comportement humain face aux circonstances douteuses et à l'événement tragique. Howard met en effet à l'arrière plan non seulement l'acte de meurtre, mais aussi son agent et sa victime, en éteignant la menace sur une longue période de temps et en filtrant le danger au travers des yeux d'un des personnages. Il s'agit clairement des *manipulations du temps et du point de vue qui seront sujet d'une analyse narratologique* ci-après.

ANALYSES NARRATOLOGIQUES

Dans l'organisation globale du texte de Howard, les trois scènes sont construites sur trois stratégies d'intrigue : la scène I établit un mystère ; la scène II décrit des événements mystérieux ; et la scène III conclut l'histoire par l'horreur, la souffrance, la remontrance et la tristesse personnelle. Ces relations montrent les événements affectifs de l'histoire, mais si le récit est uni, il doit bien sûr déployer l'action dans le temps et dans un mode cohérent. Si l'unité de notre texte a déjà été examinée et réexaminée, elle ne le fut par rapport à son organisation temporelle et modale, cela fait l'objet de l'enquête qui suit.

Une des qualités du récit de Seal de Howard est qu'il détermine trois modèles d'action dans un texte court, reliant le sens textuel global et les relations des formes internes. La sublimité artistique de ce récit est ancrée dans la simplicité avec laquelle sont décrites des expériences et des émotions humaines complexes. Nous verrons que, comme pour les autres textes analysés dans cette thèse, le tout déborde la somme des parties ("the whole is greater than the sum of its parts") lorsque le temps et le mode narratifs jouent des rôles actifs dans la détermination de la sémantique narrative au-delà de la liaison des actes isolés. Ce qui suit met en évidence les manipulations comprenant l'emploi de l'itération, des points de vue narratifs et des différents niveaux de discours qui rehaussent le dessin sémantique et stylistique de ce texte.

La temporalité.

Nous commençons par une analyse de l'ordre temporel. Nous avons vu que Hymes divise ce récit en trois scènes, celles-ci se présentant en ordre chronologique. Les événements, à l'intérieur de ces segments narratifs, sont également chronologiquement racontés. La séquence globale est interrompue par le méta-discours qui domine la troisième scène et reprend les événements des deux premières, mais l'ordre des actes de parole reste chronologique dans le récit. La chronologie générale du récit et la répétition des événements donnent à l'intrigue un caractère simpliste. Cette simplicité est remarquable si l'on considère les événements qui déterminent l'action principale de l'histoire : Seal et sa famille y vivent ; une femme arrive et se marie avec le frère de Seal ; la fille de Seal émet des doutes qui concernent l'identité sexuelle de la nouvelle arrivée et communique son inquiétude à sa mère ; cette dernière ignore les

avertissements de sa fille afin d'essayer de maintenir les codes familiaux ; la femme tue le frère de Seal ; la fille découvre le corps décapité de son oncle et reproche à sa mère de ne pas l'avoir écoutée : "In vain I tried to tell you," lui dit-elle en reprenant les événements ; toutes deux pleurent la mort.

L'anachronie déterminée par le méta-discours a deux effets sur l'interprétation de cette petite histoire : elle détermine un contraste dans les interprétations des événements et établit un mouvement cyclique du temps qui transcende le quotidien. Un contraste est provoqué par l'effet routinier du coucher et les exclamations de la jeune fille qui menacent l'harmonie domestique apparente. Les gens de l'histoire "lived there... a long long time," ce qui suggère un mode de vie qui leur convient. Les avertissements, de ce fait, sont ressentis comme une interruption de cette tranquillité domestique.

La qualité descriptive de la banale routine du coucher rehausse, par contraste, les effets de suspense produits par les avertissements de la fille. Nous remarquons également l'effet rythmique des répétitions dans la première scène, établi d'abord par le temps du passé fréquentatif et renforcé ensuite par l'emploi élaboré de l'itération.

Dans une conversation que nous avons eue en 1995, le professeur Hymes a précisé le sens de l'itération comme "succession." Ce nouveau terme semble bien plus adéquat pour décrire le processus événementiel en sémantique narrative. C'est dire que la répétition des différentes formules n'est jamais une répétition des mêmes événements et que le récit en tient compte pour développer sa stratégie narrative. Regardons la manipulation des itérations dans la première scène des vers 2, 3 et 4 dans les vers 5, 6 et 7.

- | | | | |
|-----|-----|---|----|
| (B) | (2) | They lived there.
They would 'go out' outside in the evening | |
| | (3) | The girl would say,
she would tell her mother:
"Mother! Something is different about my uncle's wife.
"It sounds just like a man when she goes out." | 5 |
| | (4) | "Shush! Your uncle's wife!" | |
| (C) | (5) | A long long time they lived there like that.
In the evening they would each go out. | 10 |
| | (6) | Now she would tell her:
"Mother! Something is different about my uncle's wife.
"When she goes out it sounds just like a man." | |
| | (7) | "Shush!" | 15 |

Nous remarquons ci-dessus que les exclamations de la fille, le sens de sa surprise et l'urgence de ce qu'elle rapporte augmentent la tension narrative au lieu de l'affaiblir. Malgré son effet de redondance, la répétition de la ligne 7 dans la ligne 13 est alarmiste.

L'inversion du complexe verbal subordonné, *alubáya*, ("when she goes out") et l'adverbial "(*ʔá*) *wiʔkala-díwi* ("[sounds] like a man"), dans la ligne 14, confère au passage un sens emphatique. Il ne s'agit évidemment pas de la répétition d'une même chose, mais plutôt d'un mouvement, marquant une succession inscrite dans un renouvellement cyclique. Tout comme l'analogie héraclitienne des eaux constamment changeantes, l'avertissement de la fille attire l'attention sur le phénomène observé—l'identité sexuelle ambiguë de sa tante—mais à chaque fois, il révèle une nouvelle relation dans le temps avec emphase à *cause de*, et non *malgré*, la répétition. La même voix et le même message suscitent des connotations différentes lorsqu'ils se trouvent dans d'autres contextes, constituant une partie fondamentale de la structure de l'intrigue. La répétition sert à construire la tension morale entre la mère et la fille jusqu'à un point de cassure : après sa découverte du cadavre de l'oncle, la fille brise la relation de subordination à sa mère quand elle lui reproche sa passivité. Le récit retourne au point de départ pour élaborer son sens : à travers le méta-discours, la fille répète ses propres discours pour mettre en évidence la vanité de ses actes de parole, thème central de ce récit. Ce parallèle est donc une clarification de la perpétuation de l'avertissement et de l'augmentation de l'urgence, l'effet cyclique du méta-discours étant partie intégrante de la *co-variation* de la forme-sens.

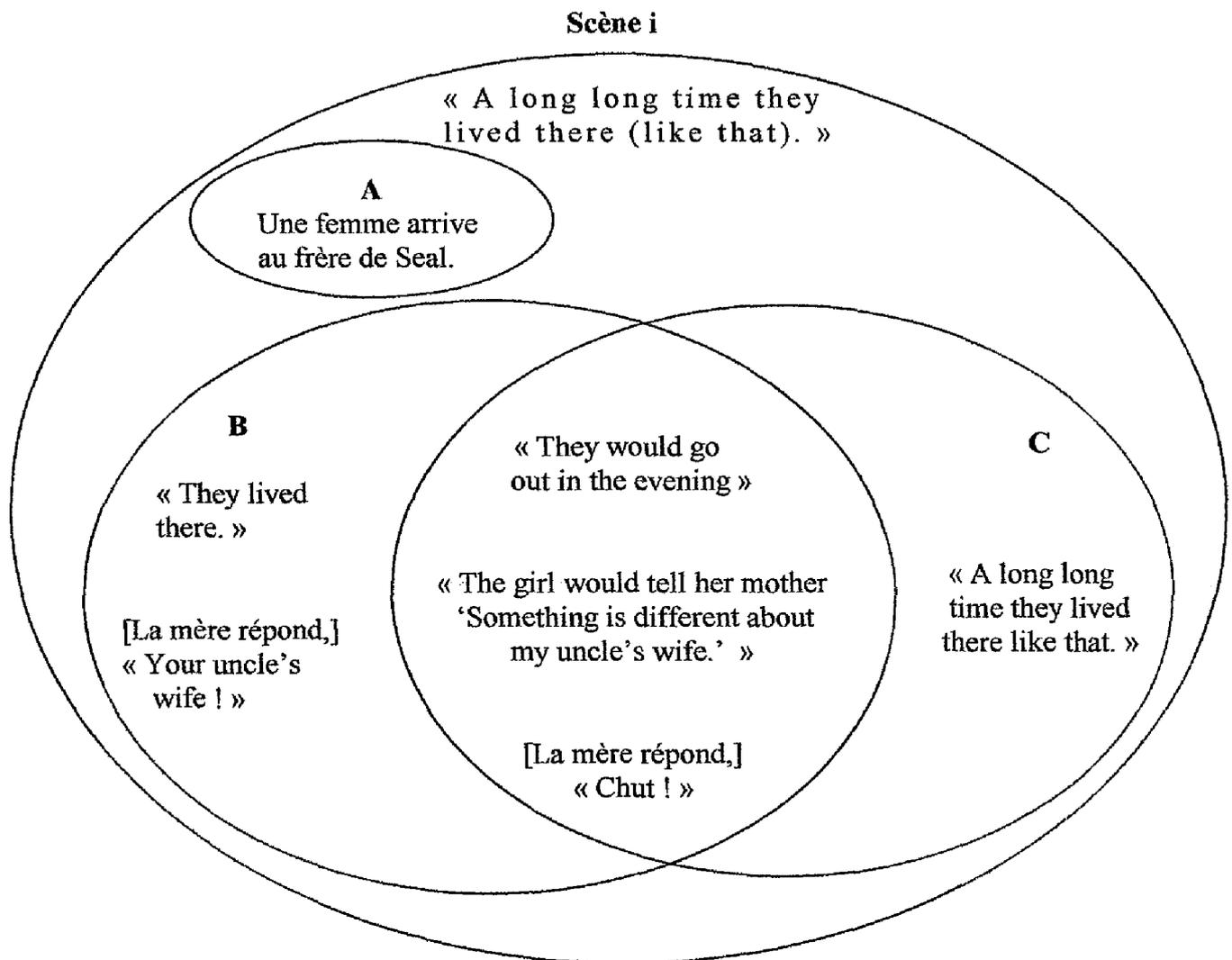
Un exemple plus simple de l'importance de la succession des répétitions se trouve dans l'anaphore produite par les lignes 1 et 3. La relation entre les événements de l'histoire et leurs répétitions successives obligent à considérer avec beaucoup d'attention la diachronie essentielle de notre récit. L'anaphore employée dans les lignes 1 et 3 représente une formule littéraire qui se trouve souvent dans les prologues des récits mythologiques : *gaXilayt*, ("They lived there"). Dans la première ligne de *Seal and her younger brother*, "they" représente Seal, son frère et sa fille alors que dans la ligne 3, ce même préfixe pronominal englobe ces trois personnages plus la femme qui arrive à la ligne 2. Cette itération indique ironiquement le changement du nombre des gens qui habitent cette maison.

Les actions et les événements de parole itératifs sont compliqués par le fait que ceux-ci sont également repris par d'autres événements de parole. Cinquante-deux des soixante-six lignes du récit sont des itérations. Le tableau suivant présente les différentes formes d'itérations par rapport aux événements narrés et les dispositifs stylistiques employés :

Itérations dans "Seal and Her Younger Brother Lived There"

<u>Itération</u>	<u>Lignes</u>	<u>Événements</u>	<u>Dispositif</u>
Récit itéré	1 et 3	"They lived there"	Anaphore
	50, 56 et 65	"She wept."	Anaphore
	5, 12, 21, 25, 39, 51, et 57		Marqueurs de discours
	40, 42, 44, 48, et 62		Marqueurs de méta-discours
Événement de parole	5-9 ⇒ 12-15	'Wife' sounds like a man when urinating	Discours ⇒ Discours
	21-23 ⇒ 25-28	<i>Two different but related events are reported with similar pattern</i>	Discours ⇒ Discours
	39-49 ⇒ 57-64	Girl reminds mother of her warnings.	Méta-discours ⇒ Méta-discours
Action	1, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 16, 17, 18		Passé fréquentatif
Action itérative dans événement de parole itératif	7, 8, 13, 14, 46, 47, 59, 60	'Wife' sounds like a man when urinating.	Action narrée uniquement dans le discours
	19 ⇒ 22	Something comes onto girl's face	Action ⇒ Discours
	24 ⇒ 26-27	Girl hears something escaping	Action ⇒ Discours
Événement narré dans événement de parole itératif	39-49 ⇒ 57-64	Girl reminds mother of her warnings	Discours ⇒ Méta-discours ⇒ Méta-discours

Ce tableau révèle l'importance relative du discours dans l'organisation structurale et temporelle du récit. Ce qui suit démontre les relations des unités temporelles de chaque scène :



Scène ii

« They lived there »

« Some time during the night. »

D

L'oncle et sa femme se couchent en haut.

D

La mère et sa fille se couchent près du feu.

E

Quelque chose lui tombe sur la figure.

F

Elle entend quelque chose s'échapper.

Elle le dit à sa mère. Sa mère répond, « Shush. »

Scène iii

J

« 'Younger brother !' »

« 'They are valuable standing there.' »

G

La fille se lève et allume la maison.

Seal continua de dire...

H

Elle découvre le corps décapité de son oncle.

I

Elle rappelle à sa mère qu'elle lui avait dit que quelque chose lui tombait sur la figure et que celle-ci lui avait répondu, « 'Shush.' »

K

La fille pleure. Elle rappelle à sa mère que la femme de son oncle faisait, quand elle urinait, le même bruit d'un homme et que sa mère l'avait fait taire.

La fille dit, « 'In vain I tried to tell you' » La fille crie, « 'Oh, my uncle' !' »

Chaque cercle des diagrammes représente une unité temporelle. Les cercles extérieurs désignent la détermination de temps la plus large de chaque scène. Nous ne retrouvons pas toutes les strophes, et les itérations établies entre les scènes ne sont pas illustrées. Cependant, cette représentation synchronique nous aide à comprendre le rôle des répétitions dans leur relation aux unités internes du temps. Elle démontre également l'impact des événements singuliers qui se déroulent dans les scènes II et III. Les strophes H et J représentent respectivement les instances tragiques des points de vue de la fille et de la mère, donc les montrent séparément. L'apport de lumière est un acte autonome de la part de la jeune femme ; la découverte du cadavre est le résultat de ses actes d'observation consécutifs, de ses soupçons et enfin de son investigation. L'instance tragique marquée par la découverte de la mort est ainsi rejointe par la maturité forcée due à ces événements. Quant à Seal, l'effet de cet événement tragique a d'autres conséquences pour elle. Son expression singulière, dans la strophe J, est encadrée par le discours de la fille en réponse aux événements principaux. Le narrateur ajoute "She kept saying that" au discours de Seal, indiquant que cette fois-ci, la répétition du discours enferme le personnage en lui-même. Elle met l'accent sur les dégâts causés par l'impact de cette tragédie sur cette femme traditionnelle, contrainte au repli pour y échapper. L'expérience tragique de Seal est redoublée par la menace planant sur son statut socio-économique, menace due à la perte de son frère. Cette étude des itérations met en relief les points de vue temporels et idéologiques, différenciés, chez les deux personnages principaux, par l'instance tragique de leur vécu.

En résumé, la chronologie des événements narrés dans ce texte s'inscrit dans un mouvement cyclique, rendu par l'emploi de l'imparfait et des itérations enchevêtrées. La continuité et la répétition permettent de déceler la nature des événements et leur impact sur les protagonistes de l'histoire aux différents moments de l'intrigue. Il apparaît clairement que les répétitions ne sont ni des copies ni de simples imitations, mais des événements successifs reliant le passé au présent, fournissant de nouveaux sens et perspectives à chaque occurrence. La tension croissante créée par la femme dangereuse nous ramène, à chaque étape, à la tension centrale : les événements font avancer l'histoire, principalement nouée par l'effet de ceux-ci sur la jeune fille qui en avertit sa mère, et le refus de cette dernière de prendre en compte ces avertissements.

La durée temporelle.

La durée de l'action narrée, par rapport à l'instance narrative, se combine aux parallèles, aux images, au suspense..., pour conduire le public au travers des étapes narratives du *mystère*, de l'*horreur*, de la *remontrance* et du *regret*. La première scène évoque le mystère et indique une durée de "a long long time." Malgré l'imprécision de cette indication du temps, nous imaginons que les événements se déroulent pendant quelques nuits, au moins, et durent, probablement, quelques semaines ou quelques mois. Le temps passe vite, en tout cas, dans la première scène où quelques actions seulement s'étalent sur une longue période. Dans la deuxième scène, le temps se ralentit considérablement, met en jeu plus d'actions et construit le suspense en l'espace d'une fraction de nuit. Ce changement soudain d'allure est tempéré par la transition des nuits en général en une nuit en particulier :

[8] Her uncle, his wife, would lie down up above on the bed.
Pretty soon the other two would lie down close to the fire
they would lie down beside each other.

[9] Some time during the night, something comes on her face.

Le changement de temps grammatical au vers 9 signale un moment précis pour mettre l'accent sur la première preuve du danger imminent. Il sert à alerter le lecteur, non seulement sur le changement d'allure du récit, mais encore sur les nouvelles circonstances auxquelles Seal et sa fille seront confrontées. La suite du récit démontre que le narrateur est plus concerné par la réaction à l'événement tragique que par l'événement lui-même. La scène III commence par une petite accélération temporelle qui consacre un moment à l'éclairage de la pièce permettant ainsi la découverte du cadavre. La description détaillée et au ralenti allant du réveil à la découverte de l'oncle décapité révèle la peur et l'agonie d'une jeune fille seule face à ses suspicions et à la découverte de la mort violente. Cette accélération met au second plan le sang et le meurtre pour attirer l'attention sur la solitude de la fille. Un apogée est marqué par le cri de la fille (ligne 38), immédiatement suivi par les réprimandes, motivées par la vue du sang et par le besoin de comprendre ce qui est arrivé. Une douleur profonde s'exprime par le regret des avertissements restés sans effet, par l'appel pour celui qui est mort, et par sa douleur. La stratégie de l'intrigue la plus subjective, le regret marque la fin de ce récit où le temps semble presque s'arrêter.

L'emploi dramatique que fait Howard de la durée se perçoit dans le tableau suivant qui met en évidence le mode narratif et la durée par rapport au nombre de lignes de chaque scène :

	<u>Lignes</u>	<u>Mode narratif</u>	<u>Durée</u>
scène i	6	Narration	"A long long time"
	15<		
	9	Dialogue	"Temps réel" au mode continu
scène ii	3	Narration	Transition de "a long long time" à "some time during the night"
	13<		
	10	Narration et dialogue Mixte	"Some time during the night" et le "temps réel" de dialogue.
scène iii	10	Narration	"Some time during the night"
	38<		
	28	Dialogue	"Temps réel"

Le *rallentando* syncopé de chaque scène montre une progression du départ mystérieux vers un déroulement rapide au résultat tragique en employant des transitions sensibles pour s'arrêter sur une note chargée d'émotion : "She wept". Ici, nous revenons au passé éloigné et à un ton narratif semblable à celui qui est employé au début du récit, ce qui rehausse l'effet cyclique effectué par la poétesse.

Le mode narratif.

Examinons maintenant au rôle du point de vue dans la structure poétique de ce texte. Le mode narratif, comme Genette l'entend, concerne la capacité du conteur à sélectionner les événements qu'il raconte, mais le point de vue aussi à travers lequel il

les présente. La sélection de l'information dans la présentation des événements, des personnages et de leurs relations, se situe aux différents niveaux du texte. Genette perçoit une distance mesurable entre l'histoire et l'instance narrative qui détermine la voix et le point de vue par lesquels les événements sont filtrés.

La distance temporelle entre l'histoire et le récit de *Seal and her younger brother* est significative car il s'agit d'un mythe. Howard commence son récit par le passé éloigné qui établit une distance temporelle importante entre l'instance narrative et les événements narrés. Cependant l'emploi descriptif du passé fréquentatif (désigné par la construction *a-...-(a)* dans la ligne 4, "They would 'go out'," crée une promiscuité spatiale entre narrateur et personnages par la connaissance que le narrateur affiche de la routine et de l'intimité de la maison. Cette intimité spatiale devient personnelle dans la présentation du dialogue entre la mère et la fille à l'exclusion des deux autres personnes du domicile. Le maintien du temps du passé fréquentatif nous lance au sein d'une crise familiale dans sa continuité. La ligne 10, "A long long time they lived there like that" crée une distance entre l'instance narrative et les événements de l'histoire par l'emploi du passé éloigné et signale la durée importante de ces événements étranges tout en relançant le même schéma des événements et des formes grammaticales pour décrire la continuation de ce conflit :

Í:yaλqdix k'wáλqí gałXflayt.	A long long time they lived there like that.
Xábixix ałubáywa.	In the evening they would each 'go out'.
Aga agułxáma:	Now she would tell her :
"Áqu! Dáng(i) iXlúwida wíčłm ayágikal.	"Mother! Something is different about my uncle's wife.
"Alubáya λ'á wíłə'kala-dfwi."	"When she goes out it sounds just like a man."
"Ák'wáška!"	"Shush!"

Le manque de marqueurs de discours fait que le discours de Seal est présenté en mimésis, créant un rapprochement aux événements de l'histoire par le biais du plan psychologique de celle-ci.

La deuxième scène débute avec l'emploi du passé fréquentatif par une description détaillée de la routine nocturne établissant à nouveau une proximité spatiale proche aux événements de l'histoire. La distance temporelle est ensuite réduite par l'emploi du présent à la ligne 19, "Sometime during the night, something comes onto her face." Ce changement surprenant du temps coïncide avec l'événement déconcertant. Un retour au passé éloigné est immédiatement suivi d'un modèle de dialogue semblable à celui exposé ci-dessus. Nous remarquons qu'un marqueur de discours est employé pour le discours de la fille alors que celui de la mère est présenté en voix directe.

Le point de vue narratif retourne vers le plan psychologique de la fille à la ligne 24 : "Pretty soon now again, she heard something escaping." Plutôt que d'identifier la

source du son, un bruit est "filtré" par l'ouïe de ce personnage. La particule *aga* est employée pour la première fois, ayant pour effet d'approcher les événements de l'histoire de l'instance narrative. Une version plus courte du marqueur de discours, précédant l'exclamation de la fille, suggère que le narrateur connaît bien ce personnage et de sa relation avec sa mère. La réponse de cette dernière n'est toujours pas introduite par un marqueur. L'absence de marqueurs de discours pour les dires de la mère et la proximité proche du plan psychologique de la fille crée un jeu intersubjectif liant ces deux personnages d'une manière significative. Il ne s'agit évidemment pas d'un échange, ce qui augmente la tension du désaccord, en mettant en relief l'individualité des personnages qui dominent séparément l'atmosphère narrative.

Une des raisons de la confusion interprétative de ce récit chez Jacobs se trouve dans les deux points culminants de l'intrigue : le meurtre et la remontrance. L'analyse de Jacobs met l'accent sur le meurtre et son mobile implicite. L'analyse de Hymes met en relief les événements dialogiques conduisant le texte vers une conclusion méta-discursive "In vain I tried to tell you," le moment de cassure entre la mère et la fille face à la tragédie qui reste, malgré sa force dramatique, à l'arrière plan. Si l'analyse de Hymes s'accorde mieux à notre approche textuelle, nous ne pouvons pour autant ignorer l'effet dramatique du meurtre. De plus, cette double culmination narrative doit être prise en compte pour bien suivre la logique du texte. Dans l'explication ci-après, la première culmination représente le déclenchement de la deuxième. Nous chercherons à l'intégrer à mon analyse, après une explication narratologique de cette scène.

La troisième scène présente, au premier plan, la fille qui ne cède plus à sa mère mais prend l'initiative d'examiner de plus près les bizarreries qu'elle a observées et rapportées à sa mère. Nous suivons effectivement ses actions conduisant à la découverte du cadavre de son oncle, découverte qui déclenche l'élévation de sa voix exprimant ainsi sa frustration et son regret vis-à-vis de la passivité de sa mère. Cette découverte est présentée sur les plans spatial et psychologique du personnage. La description narrative emprunte aussi une structure syntaxique qui permet à la pensée et à la parole représentées par le récit de traverser la barrière linguistique entre le narrateur et le personnage. En effet, le point de vue de la fille est présenté (voire déguisé) syntaxiquement par celui du narrateur.³ Nous suivons les mouvements de la fille dans les lignes 22 à 32, qui vont d'une position physiquement passive, mais attentive, à une position active dans laquelle elle s'occupe du feu de la maison et la tire de l'obscurité. Dans la ligne 32, son action s'arrête au moment où elle regarde. La vue spatiale devient ici la sienne, nous suivons effectivement sa visualisation du lit de son oncle et sa femme, jusqu'à une visualisation directe du sang : "Ah! Ah! Blood!" L'image est

³ Nous avons vu cette manipulation du plan spatial dans *Two maidens : two stars came to them*. Howard l'utilise également dans *Black Bear and Grizzly Woman and their sons*.

présentée spontanément par une expression émotive et descriptive d'horreur. Une convergence des points de vue du narrateur et du personnage est brièvement mais effectivement manipulée. L'éclairage qui précède la découverte intensifie l'effet psychologique et visuel de cette ligne courte mais lourde de sens. L'acte d'éclairer la maison suggère la maturité de la fille, et la lumière en soi contraste avec la nuit pour focaliser sur l'horrible événement qui changera à jamais la vie des deux survivantes. Tous ces éléments se rejoignent pour construire le suspense. La présentation formelle en vers de Hymes reflète la convergence des points de vue du narrateur et du personnage :

The girl got up,		(G)	(15)
she fixed the fire,	30		
she lit the pitch,			
she looked where the two were:			
Ah! Ah! Blood!			

Chaque alinéa nous amène vers l'événement déclencheur et nous aide à comprendre que c'est la découverte du meurtre qui importe. Le double point de la ligne 32 facilite la transition vers la convergence, le manque de guillemets à la ligne 33 démontre l'ouverture de la barrière entre les points de vue des deux sujets-énonciateurs (narrateur et personnage). La strophe suivante maintient cette convergence lorsqu'elle nous fait visualiser les détails de l'horreur. Une distinction est à nouveau faite entre les points de vue à la ligne 38, "She screamed," pour décrire l'élévation de la voix du personnage d'un point de vue plutôt objectif.

Le discours de la fille, qui induit à nouveau le plan psychologique de celle-ci, suit immédiatement. Dix-sept des trente-sept lignes de cette scène présentent le discours direct de la fille. Le discours de Seal n'occupe que trois de ces trente-sept lignes et, pour la première fois, s'introduit par un marqueur de la forme la plus simple, *nagimX*, "she said." La prédominance du discours direct dans la scène III diminue la distance entre histoire et récit. Les marqueurs de discours maintiennent cependant le point de vue du narrateur, ce qui distingue la narration du drame. La ligne terminaison "She wept, that girl," recrée la distance initiale avec l'emploi du passé éloigné, ce que nous avons vu dans l'analyse temporelle. La clôture "Now I remember only that far," marque une cassure complète entre le récit et l'histoire pour terminer le premier tout en permettant la continuation de la seconde au-delà de la mémoire de la conteuse.

Cette analyse du point de vue et du mode narratif montre qu'une grande partie de l'information narrative est liée à la fille. Bien que celle-ci soit le second des quatre personnages présentés par le récit, elle est la première à parler et son discours initial comporte deux éléments essentiels de l'histoire. Le premier concerne une information empirique et le second détermine une situation pragmatique. Le discours de la fille

nous informe de l'identité sexuelle ambiguë de la femme, suscitant les attentes du public. Son discours dérange également l'harmonie du domicile servant ainsi à la fonction narrative de la création de conflit. Nous remarquons que la suite du texte construit le suspense à travers sa voix, ses actions et son point de vue. A chaque fois, la fille rapporte l'information à sa mère d'une façon telle que la perspective narrative reste liée à sa propre perspective. Il est intéressant de noter aussi que la seule conscience que Seal possède des événements, soit celle développée par sa fille qui persiste dans ses rapports. Cette relation entre l'engagement de la fille dans l'action principale de l'histoire et le rapport de ses informations à sa mère induit la tension morale de l'histoire, ainsi que la décrit Hymes, qui focalise sur l'échec de Seal qui est confrontée au danger qui dévaste son foyer. L'importance de la place de la fille—ses actes, son point de vue et sa voix—dans la présentation des informations suggère que le rapport mère-fille joue un rôle plus conséquent dans la tension morale de cette histoire, tension déjà mentionnée par ailleurs, et qui apparaît dans la suite de cette analyse.

Nominalisation des personnages.

La nominalisation (comprenant la pronominalisation) des personnages peut clarifier le rôle de ceux-ci dans l'action de l'histoire ainsi que dans les relations établies entre eux. Tout comme la nature ou le sens du sujet de la phrase dépendent de son prédicat, celle des personnages dépend de l'action de l'histoire et ne saurait être analysée séparément. Il sera donc nécessaire de considérer à la fois l'action des agents et leur assujettissement.

Au début du récit, la fille est présentée comme "her daughter," créant ainsi une subordination à la mère, ou du moins, l'identifiant par rapport à celle-ci. Cette position secondaire change pourtant dans la ligne où elle se trouve présentée comme "la fille." Ce personnage, nous l'avons déjà vu, est le premier à parler et sert d'intermédiaire au conflit principal. Une inversion des rôles de la mère et la fille en tant que dominante / dominée s'effectue dans la ligne 6 où la mère est appelée "her mother." Cette inversion est complétée par le rôle actif de surveillante du domicile que joue la fille. Les nominalisations et les actions des deux personnages établissent un équilibre dans la première scène alors que dans la deuxième, la fille prend une place plus importante dans la hiérarchie des personnages et de leurs relations. La ligne 16 se lit : "Her uncle, his wife would lie down up above on the bed." La relation oncle / nièce n'est pourtant pas dans ce cas de type dominant / dominée. L'emploi du préfixe possessif pour identifier une personne en relation avec une autre a une fonction de point de vue.

D'autre signification doit être induite de l'action narrative. Or, dans la ligne 16 : "Her uncle, his wife, would lie down up above on the bed," la fille n'est présente que par rapport à son oncle qui va se coucher avec sa femme. La nominalisation de l'oncle par le préfixe possessif dénotant l'appartenance de l'oncle à sa nièce, relie ces deux personnages et indique que les actes de celui-ci concernent sa jeune parente.

Une égalité entre la mère et la fille s'établit, dans cette même strophe (D), où ces personnages sont nommés avec le préfixe pronominal duel, -š-, traduit par "the other two" à cause du marqueur, *šdāX*, dans la ligne 17, et par "they" dans la ligne 18 qui les présente avec le pronom relié à la racine verbale. Par la suite, la fille jouera le rôle prédominant dans l'action de l'histoire. Elle sera nommée le plus souvent avec le préfixe pronominal de la troisième personne singulière féminine -g-, et elle sera identifiée *wak'áškaš*, "the girl" trois fois dans la scène III. Quant à Seal, elle est identifiée deux fois comme *wákaq*, "her mother," complément objet direct du verbe de discours dont la fille est le sujet, ce qui subordonne l'adulte comme actant et comme interlocuteur. Cependant, Seal joue un rôle signifiant dans l'action narrative à travers ses actes de parole. Elle croit pouvoir expliquer les étranges événements rapportés par sa fille et elle fait taire la fille. Elle rétablit l'intégrité de son personnage dans le vers 18 où elle est identifiée comme *Wáluxyu* (Seal). La fille est identifiée vingt et une fois, une fois en subordination par rapport à sa mère et deux fois au même niveau qu'elle. Seal est identifiée huit fois dans le texte, plus une fois dans le titre. Elle ne figure que deux fois en tant qu'agent indépendant.

Deux points clarifiés par Hymes dans son analyse de *Seal and her younger brother* peuvent élucider les questions de hiérarchie et des relations entre les personnages. Le premier, nous l'avons déjà évoqué, concerne la signification de la structure des titres comme indiquant la tension sociale (Hymes 1981 : 286). Hymes identifie un groupe de mythes qui établit une relation consanguine entre personnages de "acteur coupable : acteur informateur : victime." Dans quatre des quarante-neuf récits mythologiques, le personnage principal ne répond pas à un danger, et un personnage secondaire souffre des conséquences de cette inaction. L'acteur coupable et la victime sont nommés dans trois des quatre mythes examinés par Hymes. L'acteur informateur est présenté au début de quatre récits, nommé entre les deux autres personnages. Dans le cas de Seal, la fille est présentée de cette manière dans la première ligne.

Un deuxième point, développé par Hymes, concerne l'emploi de discours métanarratif par lequel un personnage dévoile les événements de l'histoire soit avant, soit après. Hymes explique :

In general, meta-narrative statement, discursive speech, has to do with the ability or inability to make the future come out in a certain way. Meta-narrative statements before the event are expressions of ability, power to affect the future on the part of

the speaker. The addressees are implicated as agents of that outcome. (Hymes 1981: 306)

Texte duquel on peut déduire le rôle principal de Seal comme agent informé et donc responsable.

Il existe alors des équivalences dans les positions narratives de Seal et de sa fille. L'impuissance de Seal à répondre au danger, et les tentatives ratées de la fille de détourner le danger sont à mesurer l'une par rapport à l'autre. Le rôle dominant de Seal comme mère, et le rite de passage qu'effectue la fille en tant que témoin d'un acte de la violence d'un adulte, représentent des éléments dialectiques dans le conflit des deux points de vue émis par ces deux personnages. Le maintien obstiné par la mère des valeurs traditionnelles sociales est aussi contrebalancé par la détermination que montre la fille lorsqu'elle cherche à révéler la cause du mystère. Enfin, il existe, entre ces deux femmes, une interdépendance dans les modèles de discours discutés ci-dessus. Le discours élaboré et répété de la fille trouve son contraste dans la concision abrupte de sa mère. Comme nous l'avons déjà démontré, les actes interdépendants de locution, dans les actes de parole répétés, servent à construire les stratégies de l'intrigue et à révéler la tension morale. L'effet de ces modèles de discours est renforcé par le dessin structural, courant dans la littérature chinook, de l'organisation de l'information narrative dans des séquences de trois et de cinq. Le modèle de discours entre Seal et sa fille est effectivement organisé en cinq unités. Le modèle de discours éclate, ainsi que la relation dialectique entre mère et fille, dans la cinquième unité (nous le verrons dans l'examen de cette forme versifiée).

Le modèle des quatre premiers dialogues entre mère et fille, se construit ainsi : 1) l'avertissement de la fille introduit des marqueurs de discours ; 2) le discours de la mère fournit une réflexion sur le statut de la femme de son frère et une faible explication des événements étranges, accompagné de l'ordre intimé à la fille de se taire. L'acte performatif de la fille est d'informer et celui de la mère de mettre l'information sous silence. S'ajoutent à cela le poids de l'absence de marqueurs de discours dans les propos de Seal, la capacité d'avoir par son discours le "dernier mot," réduisant réellement sa fille au silence. Cependant, dans le cinquième dialogue, la fille rapporte l'événement sur un tout autre mode : elle crie. Ensuite, elle entre dans un méta-discours que la mère, cette fois-ci, n'essaie pas d'arrêter.

Une rupture dans la communication est marquée par ces changements dans le modèle du discours. Le contenu même des propos montre que les deux personnages ne s'écoutent pas. La fille parle des événements et des efforts faits pour alerter sa mère. Seal est toujours préoccupée par les normes sociales, son attention reste fixée sur la valeur socio-économique des poteaux de la maison que son frère avait certainement sculptés. Elle exprime la menace qui plane sur son statut social à la suite de la mort de

son frère. Cette distinction entre les préoccupations et les références des deux femmes explique un décalage croissant de communication entre elles face à cette tragédie familiale. Les monologues marquent la cassure finale d'un modèle communicatif défectueux.

De plus, Howard manipule les marqueurs de discours pour illustrer cette crise. Le dialogue commence par "She told her mother," employant la racine verbale *-lXam* alors que la racine verbale *-gím-* ("say") se trouve employée par la suite. Hymes explique la signification d'un changement de verbe dans les marqueurs qui suivent : *The mother's words in the denouement are introduced and concluded, and the last words of the girl are introduced, with the inherently intransitive verb stem -kim (always rendered 'said'). Choice of verb stem thus marks the final isolation of each speaker, speaking without addressee (Hymes 1981 : 293).*

A la fin, l'incapacité de la mère à faire taire sa fille, dans sa deuxième intervention, montre que le rapport dominant / dominé entre mère et fille s'écroule complètement. Un examen du point de vue idéologique éclaircit le sens de ces événements. Le personnage de Seal, dans sa relation avec les autres, trouve son fondement dans sa détermination à maintenir un ordre social. La tradition et son rôle autoritaire en tant que mère et femme la plus âgée du foyer servent à soutenir son point de vue idéologique. Ses efforts rencontrent une opposition à deux niveaux. Premièrement, la voix de sa fille menace le *status quo* qu'elle cherche à maintenir, et deuxièmement, la situation empirique s'aggrave jusqu'au drame. Ces deux points se retrouvent dans le méta-discours de la fille sur le plan sémantique et sur le plan pragmatique. Le contenu des dires de la fille expose clairement la tension dialectique existant au sein de l'idéologie de sa mère : la mère a fait taire la fille dans l'effort de protéger le statut de sa famille, et, paradoxalement, elle concourt à sa destruction. Le passage au mode de la performance que représente son discours (Hymes 1981 : 79-141 ; 200-259), en effet, l'élévation de sa voix marque, sur le plan pragmatique, l'insubordination définitive de la fille lorsqu'elle critique la passivité de sa mère.

Regardons ces opérations de plus près. Le méta-discours de la fille réoriente la focalisation des événements en transcendant la simple réflexion "je te l'avais dit," comme l'a remarqué Ramsey. Elle rappelle trois instances où sa mère l'avait fait taire en terminant ainsi :

"You told me,
 ""Shush!"
 "Oh oh my uncle!
 "Oh my uncle!"

Les lamentations pour son oncle, et ses pleurs continus, nous font comprendre que ce passage au mode de la performance est motivé par une douleur profonde. Cet acte de parole constitue une négociation idéologique faisant suite à une crise personnelle et familiale.

La deuxième opposition aux tentations de Seal pour maintenir l'ordre social consiste dans les événements eux-mêmes qui bouleversent cet ordre et sur lesquels elle n'a finalement pas de contrôle. Il est clair que Seal privilégie l'ordre social. "They are valuable standing there," cette réflexion évoque la menace qui plane sur le statut socio-économique de la famille de Seal comme représentant pour cette dernière l'instance tragique. Des circonstances semblables se trouvent dans *Œdipe* qui tente d'échapper à son destin, se condamnant ainsi à le vivre. L'oracle, nous nous le rappelons, l'a prévenu de sa destinée, lui disant qu'il tuerait son père et se marierait avec sa mère. Œdipe essaie de s'échapper à cette horreur, mais les chemins de sa vie de fuyard l'amènent à rencontrer son père le roi, sans le reconnaître, et à le tuer. Il part avec l'armée de celui-ci et se marie avec la reine dont il ignore la réelle identité. Le destin tragique, dans les mythes grecs et clackamas, est le résultat des efforts faits par les personnages principaux pour échapper à leurs destinées.

Conclusion.

Ce court récit emprunté à un mythe complexe avait une signification importante pour Victoria Howard. Une comparaison de son récit avec celui de Buchanan démontre deux approches différentes de la terreur nocturne. Le mythe coos développe une intrigue de revanche alors que celui de Howard crée une situation où la tradition ne peut pas se défendre. Parmi les impressions sémiotiques et sémantiques retenues des narrations entendues dans son enfance, Howard a choisi ce thème pour son récit. Ce n'est sûrement pas un hasard comme l'explique Ricœur :

Faire intrigue, c'est dégager une "bonne forme" à la fois sur le plan de la consécution et sur celui de la configuration. Le récit, à mon sens, introduit dans le faire des contraintes complémentaires de celles d'une logique des possibles narratifs. Ou, pour dire la même chose autrement, une logique des possibles narratifs n'est encore qu'une logique de l'action. Pour devenir logique du récit, elle doit s'infléchir vers des configurations culturellement reconnues, vers ce schématisme du récit à l'œuvre dans les intrigues types reçues de la tradition. Par ce schématisme seul le faire devient racontable. C'est la fonction de l'intrigue d'infléchir la logique des possibles praxiques vers une logique des probables narratifs. (Ricœur 1984 : 85-86)

Certains éléments de cette histoire se prêtent à une interprétation pragmatique de la tragédie culturelle des Chinooks. Si nous considérons que les Chinooks avaient perdu leurs traditions et leurs richesses, le cri de la fille déchire le silence culturel déjà rompu par la narration de Victoria Howard. Écoutons Hymes à ce sujet :

In the traditional culture, and in the culture as still observed by Chinookan descendants at Warm Springs Reservation, a woman does not put herself forward as a speaker of the language, as one who is a source of knowledge, in the presence of someone older, no matter how old one is one's self. But this is a myth of a time of the destruction of culture. The time requires transformation of the point of view, from the standpoint of conventional revenge to that of those who experience unmotivated killing. The time requires a girl to mature in sensory and verbal knowledge to be her own source, however prematurely.

In effect, the myth moves to the daughter's standpoint; sensory experience earns her verbal authority. Expressive detail and cognitive analysis are integrated at the end in her. (Hymes 1981 : 307)

La destruction de la culture clackamas fut évidemment un phénomène significatif pour notre poétesse qui raconte un mythe traditionnel en mettant l'accent sur l'impuissance d'une jeune fille à réagir contre un danger menaçant sa famille, sans désintéresser les valeurs sociales de sa culture. En nous rappelant que Howard, élevée par une grand-mère non-anglophone, avait été déportée hors de son territoire d'origine avec les autres survivants clackamas, il nous serait fort compréhensible de penser que la jeune fille se sentait parfois plus éveillée que sa grand-mère accrochée à sa tradition. Le fait que sa petite fille élève la voix dut par moment l'effrayer. La dernière phrase de la citation de Hymes, "Expressive detail and cognitive analysis are integrated at the end in her," peut nettement s'appliquer à notre conteuse qui sert, dans son travail ethnographique, d'autorité verbale pour son peuple et sa culture. "The time requires transformation of the point of view" explique également les interprétations pragmatiques que Howard a faites des mythes et des contes traditionnels dans ses narrations. Femme moderne et créatrice, Victoria Howard semble avoir chargé de sens culturel et personnel chaque détail de ses récits poétiques.

Analyse de la versification
de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*

Faute de mythe cependant toute culture perd la saine fécondité de son énergie native ; seul un horizon circonscrit de toute part par des mythes peut assurer l'unité de la civilisation vivante qu'il enferme. Toutes les ressources de l'imagination et du rêve apollinien ont besoin du mythe qui les sauve d'errer sans but au hasard. Il faut que les images du mythe soient les gardiens démoniaques, partout présents, qui protègent la croissance de la jeune âme et dont les signaux indiquent à l'homme le sens de sa vie et de ses luttes ...

Friedrich Nietzsche La naissance de la tragédie

Introduction

Un bref regard sur le texte.

Black Bear and Grizzly Woman and their Sons (CCT1 : 143-156) est un mythe tragi-comique relatant les péripéties d'une ogresse qui participe à la préparation de l'écosystème naturel et social pour y accueillir la gent humaine. Femme Grizzly, l'ogresse la plus célèbre de la littérature chinook, occupe le rôle prépondérant de cette histoire. En trois étapes successives, l'auditeur / lecteur se trouve confronté à la cruauté, à la tendresse maternelle, à la vengeance et à la stupidité, puis à la responsabilité ordonnatrice de Femme Grizzly. Son sujet fait preuve d'une multiplicité de rôles, avec ambiguïté parfois, mais toujours avec vigueur et confiance en elle. Les trois parties du récit dans leur ensemble se développent autour des différents rôles tenus par le personnage principal, des motivations justifiant ses actions, mais aussi autour des effets produits par ses actes sur les autres personnages. L'épilogue, qui fournit à la conteuse l'occasion de définir et de compléter sa propre vision des événements de l'histoire, nous convie en compagnie de Femme Grizzly chez des gens de l'Age Moderne. Face à ces gens, Femme Grizzly se positionne en tant que sujet, auditrice et récitante d'un récit qui reprend, quoique inexactement, les événements de l'histoire préalablement décrits. Ce mythe, souvent raconté par les informateurs de cette région, trouve dans le récit de Victoria Howard, une fin unique. Recréant l'acte de narration, l'épilogue nous offre un aperçu de la situation d'une conteuse acculturée, mais cultivée et imaginative.

Il est évident qu'un auditeur chinook, familier de son monde mythologique, des relations existant entre les personnages de ce monde, connaissant bien les modes et les actions de ces formes littéraires, pouvait aller directement au sens symbolique de ce récit. Nous ne pouvons malheureusement pas savoir à quel point ce récit ressemble à un récit du même mythe fait dans un environnement traditionnel. En ce qui concerne sa structure globale, son "armature" dirait Lévi-Strauss, le récit que nous étudions reflète en grande partie les récits du même mythe recueillis auprès d'autres informateurs indiens de la côte nord-ouest de l'Amérique du Nord à diverses époques. Même sans tenir compte de ces preuves, l'authenticité de ce texte ne peut être mise en question. *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* constitue une interprétation artistique issue directement de l'héritage littéraire de la poétesse. Notre tâche réside non seulement dans l'identification du récit mais encore dans la reconnaissance des mécanismes, des processus, des dispositifs, etc., qui servent à en induire le sens. Il

s'agit avant tout d'une enquête poétique qui expose le rôle de la langue comme acte de signification métaphorique.

Howard tresse son récit en y ménageant des attentes qui engagent l'imagination de l'auditeur / lecteur dans une participation se situant à plusieurs niveaux. En s'interrogeant sur les incidents et événements mis en scène, le lecteur peut dégager les notions et les valeurs qui constituent le point de vue ontologique fondamental de ce texte. Nous pouvons en suivre les épisodes en relatant les diverses relations de cause à effet. Au-delà des événements qui y sont décrits une métaphysique s'impose et se définit à travers des actions temporelles et spatiales. Howard a su orchestrer et interpréter les séquences de son histoire, se servant ainsi des émotions humaines à tous les niveaux de la narratologie : au niveau de l'histoire bien sûr, mais aussi, sans affectation, au niveau du récit et de la narration. Touché sur le plan psychologique, le lecteur est amené à une réflexion métaphysique qui s'appuie sur des questions de relations humaines, de rapport entre la nature et la société et finalement du dessein d'une vérité universelle. Son récit établit ainsi une conjonction entre l'histoire et la narration dans l'imagination de l'auditeur / lecteur, phénomène caractéristique de la littérature orale. Bref, il s'agit d'une œuvre dont l'excellence démontre l'originalité et la grande sophistication d'une conteuse profondément engagée dans un processus créatif.

Les notes de Jacobs nous apprennent que Howard lui raconta cette histoire à la fin de leurs entretiens et qu'elle tenait ce mythe de sa belle-mère. Jacobs nous dit que la forme poétique, les traits littéraires et la qualité descriptive des récits exécutés vers la fin de leur rencontre ethnographique furent, d'un point de vue artistique, meilleurs que ceux qu'elle lui offrit lors de leurs premières rencontres. *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* ne fait pas exception à ce constat. La complexité de ce récit mythologique se trouve dans les différents niveaux de relations existant entre les personnages, dans les différents niveaux de l'action, dans la richesse du symbolisme et dans sa structure poétique. Mais n'en est-il pas ainsi avec tous les mythes ? Comédie tragique, *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* traduit les émotions humaines les plus profondes face à la réalité d'un drame familial. Meurtre et vengeance déclenchent l'intrigue de l'histoire, mais comme Homère et Shakespeare, Howard expose les événements de son récit avec pour objectif une observation fine des bouleversements psychologiques et sociaux de la condition humaine.

L'amour et la haine, la peur et la quiétude, la frustration et la satisfaction, l'intelligence et la stupidité, l'avarice et la générosité, l'anticipation et la surprise, la jalousie et l'harmonie : telle est la conglomération d'émotions humaines que notre poétesse clackamas met en exergue dans ce texte. C'est par la manipulation de la

perspective narrative, et donc de l'auditeur / lecteur, que Howard nous livre ses intuitions les plus intéressantes sur l'espèce humaine. Au-delà du bien et du mal, ce récit refuse l'indifférence tout comme le jugement moral à ses auditeurs. A l'aide de suspense et d'étonnements, Howard entraîne ses auditeurs / lecteurs dans un tour de "montagnes russes" du sentiment—anxiété, tristesse, colère, surprise et soulagement alternent jusqu'à la fin de l'histoire. Une constante réévaluation des circonstances et des personnages est nécessaire pour bien suivre jusqu'à son aboutissement la logique narrative de ce texte, ce qui entraîne que, malgré l'emploi de l'écrit et des vastes différences culturelles, notre conteuse arrive à faire participer son lectorat euro-américain aussi bien que son public indigène.

Structure ou non-structure ?

Ce récit est construit en trois parties encadrées par un prologue et un épilogue. Son ossature principale se compose, premièrement, de la dégénérescence d'une famille; deuxièmement, de l'évasion des orphelins, de leur poursuite par Femme Grizzly et de l'arrivée en lieu sûr des enfants et finalement du retour de l'ogresse ordonnatrice des qualités physiques des arbres dans un écosystème qui sera bientôt habité par le genre humain. Les parties I et II sont presque de même longueur si l'on compare le nombre de strophes, de vers et de lignes. La partie III, telle qu'elle fut initialement récitée, équivaut environ à un quart du nombre des strophes et à moins d'un tiers des lignes de la partie I. Si nous comptons le récit de l'ordonnement des arbres qui fut inséré pendant la traduction et représente six strophes (trente vers) donnant à l'histoire une allure plus traditionnelle, les trois parties sont remarquablement équilibrées dans leur longueur. Cette régularité versifiée est effectivement frappante et suggère en soi une cohérence narrative qui n'apparaît pas dans la simple succession des événements.

Cependant, faute d'une cohérence évidente, Jacobs en tira la conclusion que seuls les courts récits clackamas affichaient unité et intégrité dans leur ensemble (Jacobs 1959 : 211). Malgré une productivité montrant la profondeur de son engagement dans les explications des éléments littéraires et de la stylisation des récits de Victoria Howard qu'il fournit, Jacobs resta persuadé du fait que les longs récits qu'il publia dans *Clackamas Chinook Texts I et II* n'étaient pas structurés et refusa de reconnaître l'existence de tels éléments dans la forme et dans la signification narrative (Jacobs 1959: 211-212; Hymes in Swann 1992 : 92).

L'analyse que Hymes fournit du récit mythologique *Gitskux et son petit frère* démontre que ce long récit est réellement bâti sur sa logique interne (Hymes in Swann

1983 : 129-170). Cette analyse fait également connaître la qualité potentielle de la poétique de Victoria Howard. Cependant, la recherche initiale de la forme isotopique dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*, face aux disjonctions et aux ruptures de ce récit, m'a fait comprendre la réticence que Jacobs exprimait pour reconnaître un sens unifiant aux longs récits. La connexion de la partie III où l'on perd de vue tous les personnages de l'histoire à l'exception de Femme Grizzly, et où la direction de l'intrigue change complètement avec les autres parties du récit, n'est pas évidente. Pourtant, en dégagant les formules grammaticales, les motifs, les traits de personnages, et tous les autres parallèles existant entre les différents épisodes, une relation évidente se manifeste entre la troisième partie et le reste du mythe que même Lévi-Strauss ne semble pas avoir pris en considération.

Méthodologique, ma recherche se situe à la conjonction des démarches de Jacobs, de Jakobson et de Hymes en ce qui concerne les connaissances adaptées et adaptables. Ma recherche initiale, comme ce fut le cas de celle de Jacobs, s'attacha à interpréter les signes dans une étude des personnages, des dispositifs, des motifs, etc., ces opérations venant enrichir la compréhension du texte. Cependant, j'ai toujours considéré que la richesse d'un symbolisme ne pouvait pas se développer en bribes d'inspiration isolées mais, comme l'exprime Jakobson, dans une fine observation de la relation existant entre le paradigme et le syntagme. De plus, même si les segments que Jacobs identifia dans les longs récits apparaissaient comme de simples anecdotes disparates, le récit avait forcément été construit dans l'esprit de la conteuse grâce à l'association libre des motifs, des événements, etc., et il nous serait sûrement possible d'identifier la raison de ce rassemblement de segments dans l'identification de l'association elle-même. C'est la prémisse sur laquelle je me suis engagée, prémisse refusant finalement l'absence de structure de ce récit.

L'anthropologie structurale, rendue opérationnelle par Lévi-Strauss, fournit également une compréhension de l'unité des mythes :

Les mythes ne sont pas comparables à des choses dont on reconnaîtrait l'identité quand on les rencontre à l'état isolé ou combinées les unes avec les autres. Et nulle part un assortiment de pièces n'existe, qui, diversement choisies et disposées en manière de mosaïque, seraient cause que se créent de nouveaux mythes à la naissance desquels l'arbitraire présiderait toujours. Nous postulons que tout mythe, du seul fait qu'il existe, énonce un discours cohérent. Les éléments qu'il met en œuvre n'ont pas de valeur autonome, ils acquièrent leur fonction signifiante au sein des combinaisons où ils sont appelés à figurer, et ils ne la conservent que par rapport à ces combinaisons. Dès lors, un mythe peut être homogène au point de vue sémantique, même quand les parties qui le composent sont repérables ailleurs à l'état isolé. Leur association dans le discours mythique exclut l'arbitraire sans être pour autant obligée. (Lévi-Strauss 1971 : 232)

Alors que la mythographie comparatiste, proposée par Lévi-Strauss, met en évidence l'unité essentielle de toutes les parties du mythe par rapport à son "armature" identifiée dans les mythes du groupe, l'analyse de versification cherche la logique interne du récit individuel selon les matrices rhétorique, stylistique, narrative, etc., qui sont uniques à chaque texte. Dans une approche pragmatique, l'objectif est de retrouver l'esprit du conteur où se formule la relation entre le sens paradigmatique et le sens syntagmatique propre à son discours narratif. Il s'agit non seulement de la voix personnelle, mais aussi de la voix culturelle et du contexte intersubjectif dans lequel son discours a pris forme.

Les connaissances des langues et des littératures chinook fournies par Jacobs et essentiellement par Hymes guidèrent aussi ma recherche de la forme dans ce poème narratif. Si Jacobs fut l'un des premiers à consacrer son attention à la littéarité des récits amérindiens, c'est Hymes qui engagea la démarche s'attachant à fournir les visées systématiques d'une étude poétique. Le postulat de Lévi-Strauss ne se différencie de celui posé ici qu'en ce qui concerne l'interprétation et l'analyse de la cohérence structurale. L'organisation d'un récit, mythologique ou autre, se constitue à plusieurs niveaux permettant diverses interprétations, chacune venant compléter la compréhension du texte. Le niveau où se situe Lévi-Strauss offre une interprétation comparative des récits, décelant la structure commune et le sens de ceux-ci. L'analyse de versification se situe au niveau discursif, rhétorique et pragmatique de l'événement narratif.

L'unité et la cohérence du récit de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* existent d'abord dans l'esprit de Victoria Howard au moment de la narration, et la tâche qui nous incombe réside dans l'identification de toutes relations qui en révèlent le paradigme en rapport avec le syntagme. Je pense pouvoir démontrer que le syntagme de ce récit n'est pas formé d'associations libres mais de croyances et de codes culturels fondamentaux. Le fait que la forme du récit examiné ressemble largement à la forme des mythes racontés par Charles Cultee (Boas 1901 : 118-128) et par Shelton (Haeberlin 1924 : 422-425) indique que le regroupement de ces trois parties possédait un sens culturel et historique au-delà d'une association libre que ces individus se seraient permise. Ne pas reconnaître cela suggérerait que les conteurs de la côte nord-ouest de l'Amérique ne réfléchissaient pas à ce qu'ils racontaient et ne l'interprétaient pas.

Quelques points méthodologiques.

Je consacre la première partie de mon étude de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* à une explication linguistique et narratologique tendant à défendre mon analyse de versification. Cette explication est loin d'épuiser les outils stylistiques, le

sens grammatical et le développement sémantique figurant dans ce récit. Cependant, à partir d'un certain nombre d'éléments de preuves, une forme apparaît dans laquelle l'intrigue se raconte en segments. Ces segments sont nommés du plus petit au plus grand : la ligne, le vers, la strophe, l'acte et la partie. Les critères de segmentation varient selon les outils rhétoriques, la logique des actes et le contexte qui constituent chaque unité. C'est la raison pour laquelle il est important d'examiner non seulement les relations (parallèles, oppositions, déroulements, etc.) entre les différents segments, mais aussi entre les unités grammaticales, syntaxiques et même phonémiques qui composent ces segments. L'explication linguistique et narrotologique est parfois rendue fastidieuse par le fait qu'il s'agit d'une langue exotique inconnue de la plupart des lecteurs. Je crois néanmoins nécessaire d'expliquer un certain nombre de phénomènes créant les effets littéraires et sémiotiques de ce texte.

Nous avons déjà vu que la segmentation d'un récit peut avoir une organisation numérique guidant son développement sémantique et actantiel, et qu'une telle organisation a été constatée par les spécialistes de la littérature chinook depuis Sapir. Notre étude de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* démontre que l'organisation numérique d'un texte ne se situe pas à un seul niveau. Comme le savent cinéastes et romanciers, un récit possède toujours deux ou trois niveaux d'action entremêlés qui en enrichissent le sens et la qualité artistiques. Le récit en question ne possède qu'un développement actantiel qui constitue des séquences chronologiques, mais d'autres niveaux de développement se prêtent à des interprétations linguistiques et sémiotiques diverses. Quand nous relevons dans ce texte les indices relatifs aux attentes et à leurs satisfactions, nous trouvons des modèles d'élaboration numérique divers qui incitent l'auditeur / lecteur à se concentrer sur les différentes dynamiques de l'intrigue. Ces modèles se développent aussi selon le principe de l'équivalence de l'art verbal et selon la forme <départ - déroulement - dénouement> couramment employée dans la littérature chinook. L'analyse qui suit démontre que les différentes structures se chevauchent pour créer un autre niveau de sens.

Les analyses précédentes nous ont montré les diverses façons dont la littérature chinook emploie les chiffres organisateurs trois, quatre et cinq pour structurer les élaborations rhétoriques. Cette structuration numérique se retrouve dans des motifs, dans des séquences d'événements, dans des groupements de personnages, etc. Pendant que nous examinons les structures formées autour des éveils et des satisfactions des attentes, je souhaite démontrer que, pour utiliser la terminologie musicale, les chiffres organisateurs deux, quatre et six, s'ils tiennent le rôle de *sensibles*, fonctionnent en tant que telles. En effet la "note sensible" est située sur le septième degré de la gamme musicale occidentale, un demi-ton au-dessous de la tonique, note principale de la tonalité : "Elle donne à l'oreille insatisfaite un sentiment de suspension qui appelle

instamment la tonique, vers laquelle la sensible tend à monter d'un demi-ton." (de Candé 1961 : 224). Or, dans le récit de Howard, certains groupements de segments, d'événements et de motifs sont organisés par deux, trois ou six afin de créer un suspense dans l'attente de l'achèvement marqué par les chiffres trois, cinq et sept. L'éclaircissement de la sensible rhétorique nous aide à identifier et à comprendre les modèles d'élaboration qui induisent la logique narrative de ce récit. En plus de la segmentation versifiée, ce récit contient des séquences reliant certains éléments (actes, motifs, personnages, etc.) autonomes par rapport à la forme mais toujours en relation avec elle.

L'identification des structures qui se chevauchent et du rôle de la *sensible* constitue ma contribution méthodologique à cette étude. Dispositifs rhétoriques, ces outils fonctionnent sur le plan structural et s'impliquent dans l'analyse de la versification.

Précautions.

Les trois parties de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* se cristallisent en deux thèmes principaux que j'examine dans les deux exposés qui font suite à l'explication de la versification. Le premier de ces thèmes se définit par la cohabitation et la non-cohabitation entre la nature et la société et le second par la mystification en tant que vérité. Il me semble important d'insister sur le fait que le traitement de ces thèmes est fondé sur l'analyse de la versification, analyse constituant la plus grande partie de cette étude, sans laquelle le chercheur risque d'imposer les modèles et les valeurs de sa propre langue et de sa propre littérature. Les fonctionnements et les normes d'une langue et d'une littérature étant spécifiques d'une culture à l'autre, il n'est pas toujours facile, voire possible, d'écarter entièrement ses propres attentes grammaticales, symboliques, rhétoriques, etc. imprimées par une expérience littéraire particulière à sa propre culture. L'approche textuelle pragmatique, prenant comme point de départ l'événement communicatif et la langue comme "a human construct, not the product of a faculty of the mind, but as the material out of which cultural and historical institutions are constructed" (Lecercle 1996 : 1), mais aussi la langue comme bâtie sur des institutions culturelles et historiques, nous aide à écarter nos a priori sociaux, linguistiques, poétiques, philosophiques, etc., pour permettre une ouverture au texte plus fidèle à son discours propre.

**Analyse de versification de la première partie
de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* :
FEMME GRIZZLY TUE OURSE NOIRE**

Présentation rapide.

La première partie de notre récit est composée de cinq actes qui décrivent la dégénérescence d'une famille étendue à deux espèces différentes. La promiscuité de ces deux espèces entraîne une atmosphère pesante, une tension qui se dévoile petit à petit jusqu'à ce que la violence explose et sépare définitivement les deux familles ourses. Le rythme, le suspens et la plurivocalité servent à configurer les épisodes d'une manière qui est particulière au style de la conteuse.

Signes de péril en la demeure.

Nous entamons maintenant une explication détaillée de la forme de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*. Comme je l'ai déjà précisé, mon analyse divise ce texte en trois grandes parties. Chaque partie est composée d'actes, de strophes, de vers et de lignes poétiques et narratifs. Ces trois parties principales sont également encadrées d'un prologue et d'un épilogue fournissant l'un et l'autre une perspective sémantique essentielle à la compréhension du texte.

Le prologue de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* sert à établir une sensation d'équilibre, de routine et d'harmonie. Une certaine symétrie provient du fait que chaque femme occupe l'un des (deux) côtés de la maison avec ses cinq fils. Ourse Noire, personnage connu pour son caractère domestique et maternel, est la première nommée et la première à parler, ce qui implique une atmosphère de bien-être. Les mots terminant chacun des cinq vers : maison - fils - cinq en tout - fils - les enfants, indiquent aussi une ambiance harmonieuse et féconde. Le groupe qualificatif "de cette même manière" employé pour comparer le nombre de fils d'Ourse Noire à celui de Femme Grizzly renforce cet sensation d'équilibre. Ce prologue, formé de cinq vers, se termine par le jeu des enfants, action montrant une vie communautaire heureuse.

Le premier acte dépeint également une situation de bien-être et d'harmonie. Il débute par une description vantant la bonté de la nature : "Alors, les mûres venaient à maturité en différents endroits". Dans cette ambiance, les deux mères ourses partent

ensemble à la cueillette, coopèrent au ramassage des mûres et ramènent les fruits à leurs oursons qui les mangent. L'évocation d'une deuxième sortie à la cueillette de mûres confirme cette sensation de routine saine et équilibrée. L'abondance des fruits mûrs fournis par la nature, le labeur et la générosité maternels sont autant d'éléments reflétant une joie de vivre communautaire entretenant un rapport harmonieux avec la nature. L'organisation en six strophes, régulièrement composées de trois vers chacune, complète cette sensation de routine et d'équilibre.

Parallèlement et en contradiction avec cette quiétude communautaire, nous sentons poindre dès le début une tension. Le seul nom de *Kitsimani* (Femme Grizzly), prononcé quatre fois, menace l'aisance et l'aménité régnant dans les différentes relations familiales. Le préfixe *wa-*, attaché aux noms des deux femmes dans le titre du mythe, apparaît dans le prologue uniquement associé au nom de Femme Grizzly. Dell Hymes a démontré que ce préfixe possède une connotation de force et de puissance et qu'il est attaché au nom Femme Grizzly lorsqu'elle se trouve en position de pouvoir (Hymes 1981 : 342-381). L'emploi du préfixe *wa-* est un signe subtil mais clair qui anéantit la sensation d'équilibre qui existe entre les deux matriarches évoquée dans le prologue. Il bouleverse complètement les impressions d'harmonie et de bien-être et laisse pressentir une menace latente où des intentions cachées préfigurent la tragédie à venir. L'auditeur / lecteur est averti du danger à la strophe 4 lorsque Femme Grizzly cueille ses mûres avec insouciance. Cette tension implicite dans l'environnement social porte donc dès le début l'attention de l'auditeur / lecteur sur Femme Grizzly.

Le péril se manifeste aussi dans les comparaisons faites entre les deux mères ourses. Ourse Noire est la petite sœur de Femme Grizzly, nous l'imaginons donc plus jeune mais surtout plus petite. Quand Femme Grizzly se propose d'aider sa sœur dans sa cueillette, les deux ourses se retrouvent côte à côte. La proximité de Femme Grizzly et d'Ourse Noire, dans les strophes qui suivent, fait apparaître une tension physique qui n'est explicite que sur le plan visuel. L'auditeur serait plus à même que le lecteur de fournir l'image nécessaire pour comprendre la menace. L'importance de la visualisation dans la poésie orale, performance qui oblige en effet l'auditeur à participer à la construction de l'histoire, est exprimée par cette question révélatrice posée à Dennis Tedlock par un informateur zuni: "When I tell these stories do you picture it, or do you just write it down?" (Tedlock 1983 : 55). Dans ce même article, Tedlock évoque la concision du style clackamas observée par Jacobs. Sans l'aide de l'imagination, les textes de Howard peuvent sembler arides, parfois même abrupts. Il est tout aussi important de se rappeler que dans l'esprit des Chinooks le monde mythologique trouvait sa signification justifiée dans la vie quotidienne.

Le premier acte décrit donc une situation dangereuse masquée par la régularité de ses strophes et la légèreté de ses éléments. La forme fournit d'autres signes

annonçant le désordre. Les strophes de trois vers sont au nombre de six, chiffre sensible par rapport au chiffre rituel sept chez les Chinooks qui implique une incomplétude. L'effet du chiffre sensible s'observe également au niveau des deux groupements de trois strophes qui permettent chacune d'anticiper l'action. Le premier groupe de trois strophes se termine sur l'image de Femme Grizzly cueillant maladroitement des mûres, ce qui marque une menace au bien-être familial et éveille ouvertement l'intérêt de l'auditeur / lecteur. La deuxième séquence de trois strophes se termine sur l'évocation d'une autre sortie, celle-ci stimule les attentes de l'auditeur / lecteur à deux niveaux. Nous assistons à une sortie "rideaux tirés", sortie qui n'est pas décrite par le narrateur et durant laquelle l'auditeur / lecteur, déjà sensibilisé aux signes d'un danger en suspens, peut imaginer une montée de la tension entre les deux sœurs.

Káwux wít'ax gašdúya,
k'wáʔqí gašdə'XuX.

The next day again they went,
that is the way they did. 40

La seule évocation de cette sortie sert d'ellipse impliquant une intervention de l'auditeur / lecteur. Son positionnement à la fin de cet acte a comme stratégie de permettre l'auditeur à gérer le sens implicite de cette harmonie illusoire et ainsi de l'appuyer. Dans la tradition orale, la participation de l'auditoire s'impose au-delà de la simple réflexion imaginative; les auditeurs peuvent fournir spontanément des détails et des interprétations. Ce potentiel de participation est maintenu par la simple évocation de la seconde sortie mais grâce à l'emploi du groupe pronominal démonstratif—*k'waʔqi* (c'est ainsi)—qui maintient l'incertitude par rapport à la menace qui se précise tout au long du premier acte. Il ajoute aussi un effet ironique alors que le danger reste implicite dans cet écho à la première sortie. Tous ces éléments se combinent dans les deux séquences de trois strophes qui terminent l'acte B, incitant une sensation d'incomplétude.

La fin de la strophe 7 éveille les attentes de l'auditeur / lecteur à un niveau tout autre se situant dans la succession des sorties. La position deux, dans le modèle traditionnel de trois, sert de déroulement amenant logiquement à une fin. De cette manière, le premier acte tient en haleine l'auditeur / lecteur, suspense auquel répond la troisième sortie décrite dans le deuxième acte. Le développement de cette séquence des trois premières parties révèle le sens du texte et particulièrement celui de la première partie. Il ne met pas en exergue le meurtre d'Ourse Noire par sa monstrueuse sœur mais crée l'anticipation, implicite en premier lieu et explicite par la suite, de ce destin. La troisième sortie confirme en trois occasions ce que l'auditoire a anticipé lors des deux premières sorties. Les deux discours d'Ourse Noire, à l'intention de son fils, précisent la menace et l'autoritarisme de Femme Grizzly, danger confirmé par son agressivité durant l'épouillage. L'avertissement et le rapport sur le comportement de

Femme Grizzly comme résultat de la succession des sorties sont capitaux dans le développement des sorties. Au lieu d'être consacrée au massacre, la troisième sortie relate la prévisibilité du meurtre. L'effet produit supprime le choc du meurtre qui se déroulera lors de la quatrième sortie, mais surtout il insiste sur le caractère inévitable et prévisible de cet acte tragique. Il sera utile d'examiner plus en détail les mécanismes qui induisent ces effets.

Le danger, jusqu'ici implicite, se manifeste explicitement à la septième strophe du récit dans le discours direct que Ourse Noire tient à son fils aîné. Ce monologue ne laisse place à aucune ambiguïté. Ourse Noire explique que si Femme Grizzly rentre seule de la cueillette c'est que cette dernière l'aura assassinée. Ourse Noire met ses autres enfants sous la responsabilité de son fils aîné. "É:", répond le fils obéissant, acceptant la charge sans discussion. Ce fils ours deviendra le héros protecteur de ses frères menacés par le personnage le plus féroce de la mythologie chinook. La noblesse de son caractère s'affirme et se concrétise au vu de ses agissements dans l'acte final de cette partie.

Effets rythmiques et visuels.

La strophe 8 de l'acte C ouvre une nouvelle séquence qui nous raconte la troisième sortie à la cueillette. L'encadrement de cet acte par les avertissements de la mère à son fils sert à présenter toute une série d'événements menaçants pour les victimes. En effet dans cet acte, le point de vue psychologique et spatial se rapproche à plusieurs reprises du point de vue d'Ourse Noire. Nous voyons le départ des deux femmes pour la cueillette aussitôt après qu'Ourse Noire a émis son premier avertissement, juxtaposition qui accélère le temps narratif d'une manière significative. Cette fois, Ourse Noire remplit son panier la première, acte qui fait à nouveau apparaître son anxiété et son désir de vite rentrer chez elle, mais aussi son anticipation. Femme Grizzly manifeste, quant à elle, d'autres préoccupations. Elle propose à sa petite sœur de s'installer à l'ombre. Ourse Noire essaie de s'échapper en rappelant à Femme Grizzly que leurs fils les attendent mais cette dernière insiste pour rester un petit moment. Ourse Noire cède, acte sur lequel Jacobs fournit une explication : "She capitulates upon repeated urging, as do all precultural people" (Jacobs 1960 : 103). Femme Grizzly sollicite Ourse Noire pour un épouillage et c'est ici que le narrateur montre explicitement la grandeur et la férocité de la Grizzly.

La nature grotesque de Femme Grizzly se manifeste ainsi dans les quatrième et cinquième strophes de cet acte mais Ourse Noire procède à l'épouillage comme si tout

se passait normalement. Malgré la tension et la menace physique existantes, Ourse Noire tout comme Femme Grizzly feignent de maintenir l'harmonie familiale. La nature maladroite et grotesque de Femme Grizzly, ses attitudes incontrôlables semblent donc faire partie des habitudes du foyer, mais sur cet arrière plan, une tension croissant laisse apparaître l'imminence du meurtre.

Durant l'épouillage, Ourse Noire trouve toutes sortes de crapauds dissimulés dans les cheveux de Femme Grizzly et les donne à sa sœur qui les mange. Cet appétit monstrueux, Jacobs nous l'apprend, est pour les Chinooks la marque d'un manque de goût: "Clackamas did not eat frogs, we are told. They were horrified at the notion of eating such animals." (Jacobs 1960 : 103). Horreur et dégoût sont ainsi évoqués par ces deux strophes de dix-huit lignes.

Le point de vue d'Ourse Noire prévaut à nouveau dans la strophe 10 :

Strophe 10 :

Gašdúlayt.	They sat there.	60
Gagúlxam,	She said to her,	61
"Níxwa łəngátkiqšt."	"Let's seek my head lice."	62
Gakłagəkiqšt,	She looked for her head lice,	63
íwi gagəhuX íə'gaqšu:	she moved her head hair.	64
A:'di'::!	Oh dear!	65
DánmaX dak'łXíyugaX,	Various things were crawling on her,	66
dánmaX ídə'lq'wadtkš,	various frogs,	66
dánmaX itgáləmgáyukš.	various bull frogs.	67

Nous apercevons les crapauds par les yeux d'Ourse Noire, image qui se dessine en quatre temps. Premièrement, la ligne 63 emploie la racine verbale *-gək-* qui signifie "regarder", elle permet à l'auditeur / lecteur d'approcher le point de vue spatial d'Ourse Noire une fois que l'anxiété et la domination qu'exerce Femme Grizzly sur sa sœur ont été mises en place. Dans un deuxième temps, le point de vue spatial rejoint celui d'Ourse Noire qui fouille les cheveux de Femme Grizzly. Cet effet tactile rend l'image encore plus réelle. Le troisième temps marque l'expression horrifiée d'Ourse Noire devant ce qu'elle voit, ce qui n'est indiqué qu'après par le quatrième temps de ce schéma dans les lignes 66 à 69. Cette expression d'horreur nous traduit le point de vue psychologique du personnage. La convergence des points de vue du narrateur et de celui d'un personnage est une technique que maîtrise Howard et qu'elle exploite dans d'autres récits (voir l'analyse de *Seal et son petit frère*). Les quatre temps de cette configuration nous conduisent à voir de plus près les crapauds et à sentir l'horreur de cette promiscuité.

Dans la strophe 12, l'action se poursuit par le geste d'Ourse Noire se saisissant d'un crapaud et par l'utilisation d'un pronom singulier *-ixt-* qui se réfère à un seul crapaud, réduisant de ce fait la vue spatiale. L'horreur s'intensifie quand Femme Grizzly met le crapaud dans sa bouche et le croque. Ce schéma, par lequel Ourse Noire donne un crapaud à Femme Grizzly, cette dernière le croquant, se répète. Le narrateur reprend les commandes du point de vue à la ligne 77, il ajoute à l'horreur et au réalisme de la situation en nous disant qu'il ne connaît pas toutes les créatures qui rampaient sur Femme Grizzly. Enfin, le dernier vers de cette strophe produit l'effet d'une cadence et cela à deux titres. D'abord parce qu'il arrive en cinquième position d'une séquence définissant en conclusion le caractère horrible et répugnant de Femme Grizzly mais encore parce que ce vers est formé d'une seule ligne à la suite de quatre vers de deux lignes, créant ainsi l'effet d'une clôture.

Examinons cette strophe de plus près :

Strophe 12 :

Gagígølga íxt, gagyálut.	She got hold of one, she gave it to her.	70
GayaXəlXáymaču λk'úp gagíyuX.	She threw it into her mouth, she cracked it.	
Aga wít'ax gagágølga walq'wádit, gagálut.	Now again she got hold of a frog, she gave it to her.	75
NaXəlXáymaču. λk'úp gagúXa	She threw it into her mouth, she cracked it.	
Lúxwan dánmaX yak'íXiyugaX. over her.	I do not know all the things crawling	

Les lignes 70, 72, 74 et 76 marquent chacune un départ alors que les lignes 71, 73, 75 et 77 indiquent un résultat. Les phrases sont toutes liées par leur complément d'objet direct commun : un crapaud. Les premier et troisième vers présentent les gestes d'Ourse Noire et représentent un départ. Les deuxième et quatrième vers décrivent les actions de Femme Grizzly et indiquent un résultat. Dans les vers 1 et 3, Ourse Noire donne les crapauds à Femme Grizzly ; dans les vers 2 et 4, Femme Grizzly les mange. Ce modèle de départ et de résultat, existant à deux niveaux, est également rythmé par un schéma de <ligne longue - ligne courte> marquant les vers 1 à 4.

Sur ce schéma rythmique se dessine un ralentissement de tempo entre les premier et troisième vers rendu par l'allongement des lignes de départ. Une accélération s'impose dans le quatrième vers formé de deux lignes presque égales à celles du deuxième vers. Le pivot (le troisième vers) de cette strophe sert donc à ce changement de tempo. Les lignes de résultat (71, 73, 75 et 77) sont utilisées comme

refrain qui revient dans sa réponse répétitive au travers des quatre premiers vers par rapport au développement fourni dans les lignes de départ qui s'allongent et diminuent. Tout s'arrête sur une cadence "parfaite" formée par une ligne plutôt longue et qui est un vers en elle-même. Ce changement radical du rythme et l'effet de cadence s'accordent avec un changement radical du point de vue narratif. L'acte répété de donner et de manger un crapaud s'arrête, laissant le narrateur imposer sa voix pour marquer la fin de ces événements comme un point de non-retour. Cette cadence "parfaite" induit le caractère grotesque de Femme Grizzly mais aussi la futilité des gestes d'Ourse Noire qui échouent sur cette fin abrupte.

L'ogresse n'est malheureusement pas rassasiée. Nous nous en apercevons dans la strophe suivante (13). Cette strophe commence avec la voix d'Ourse Noire qui souhaite partir, à nouveau permettant un rapprochement du point de vue narratif du point de vue de la victime. Le manque de marqueur de discours pour introduire son refus de mettre un terme à l'épouillage montre l'agressivité croissante de Femme Grizzly. Cependant le dialogue entre les deux sœurs donne l'impression que notre ogresse essaie d'adoucir son approche lorsqu'elle interpelle Ourse Noire du terme affectueux "áçi" signifiant "petite sœur" :

Gagúlxam,	She said to her,	13
"Ağa kwábt."	"Now, there."	80
"Ağa k'u:'ya!	"Now, no!	
"Wámiqšt níxwa máyt'aX, áçi."	"Your head lice, let me too, younger sister!"	
"K'u:'ya!" gagúlxam.	"No," she replied to her.	
"Núł'ix."	"A little while."	
"Âw," gagúlxam.	"Alright," she replied to her.	85

L'effort que déploie l'ogresse pour adoucir son discours est fort curieux. Pourquoi cette hésitation, ce lent calcul, ce besoin de cacher ses intentions ? Le personnage de Femme Grizzly nous montre ici son ambiguïté car une simple ogresse ne se contrôlerait pas. Quelle motivation la retient ? Est-ce un calcul ou une résistance à ses désirs ? La juxtaposition de la description de sa monstruosité et de son hypocrisie vis-à-vis d'Ourse Noire peut être interprétée de deux façons. Dans un cas, elle serait véritablement sadique et s'amuserait de l'anxiété et de la souffrance de sa sœur qui voit sa mort venir ou dans l'autre cas, elle lutterait contre sa nature, son instinct l'entraînant à dévorer spontanément l'être le plus faible. Quelle que soit la raison pour laquelle sa sœur hésite, Ourse Noire essaie à nouveau de résister aux injonctions de la féroce grizzly mais finit, comme auparavant, par capituler.

Relations entre l'acte B et l'acte C.

Revenons maintenant à une vue plus globale des événements qui se sont accumulés jusqu'ici avant de passer à une explication de l'acte D. Les trois premiers relèvent nettement de la formule <départ - déroulement - résultat>. Nous avons vu que l'acte B dépeint une situation familiale d'harmonie et de bonté implicitement menacée par la maladresse et la force physique incontrôlable de l'ogresse. Le deuxième acte (C) nous fait vivre la montée de cette menace qui devient bien réelle et se réalise dans le troisième acte (D) avec le meurtre d'Ourse Noire, action qui marque le début de la dégénérescence de la quiétude familiale. L'avertissement d'Ourse Noire à son fils ainsi que le fait qu'elle se conforme aux envies de sa sœur servent de développement à cette séquence versifiée des événements. L'acceptation d'Ourse Noire la conduit directement à être assassinée par l'ogresse. En effet, cette organisation nous montre clairement que la soumission d'Ourse Noire a un rapport direct avec son assassinat. Cette tuerie indique donc la fin de la vie communautaire comme résultat des trois premiers actes et conduit à la satisfaction des attentes de l'auditeur / lecteur puisque conforme aux relations tissées entre les protagonistes de l'histoire. Elle marque également le départ d'une deuxième séquence qui mène justement au meurtre des enfants grizzly, à la dégénérescence complète de la famille élargie et instaure un état de guerre.

Ces éléments s'organisent à deux niveaux, le second chevauchant le premier. L'abnégation, dont fait preuve Ourse Noire en acceptant l'éventualité d'être tuée, articulée dans l'acte C par l'avertissement donné à son fils, résulte d'un état de fait non-explicite. D'une telle position narrative, l'acquiescement d'Ourse Noire représente le point culminant d'un vécu décrit dans le prologue et dans l'acte B. C'est comme si cette destinée faisait partie intégrante de la bonté et de l'équilibre de l'environnement domestique que partagent les deux mères ourses et de leurs fils. Le sens syntagmatique de la séquence des sorties reste largement ancré dans l'intuition d'Ourse Noire dont elle fait part à son fils, et qui est identifiée par le lecteur au travers des réactions nerveuses qu'elle manifeste à l'approche de sa sœur. La subtilité est aussi ménagée par l'évocation de la seconde sortie décrite brièvement en deux lignes à la fin de l'acte B. Ces structures impliquent le destin cruel caché derrière l'harmonie domestique. Le message lui-même se cache derrière la structure la plus dominante de l'organisation qui est celle des actes. Il me semble pourtant impossible d'ignorer son importance lorsque l'on considère deux aspects fondamentaux de ce texte. En premier lieu, considérons le rôle du suspense. Pourquoi le narrateur prévoit-il l'action culminante aussi explicitement dans le deuxième acte de la deuxième partie si ce n'est pour souligner la signification de la prévisibilité de la tragédie ? De plus, l'ambiguïté des intentions de

Femme Grizzly, vis-à-vis de son rôle familial, suggère que la tragédie inévitable est une force existant derrière la façade de tous les phénomènes y compris leurs formes descriptives.

Forme chaotique et rituelle.

Le quatrième acte (D), placé en troisième position dans la première partie, prend la forme d'un rite orgiaque à plusieurs sens. Il se situe d'abord en tant que point culminant de la séquence des trois premiers actes et comme début servant de pivot aux trois actes suivants. Organisé en sept strophes, nombre utilisé dans divers rites cérémoniaux chinooks (Hymes, correspondance personnelle), cet acte laisse apparaître une opposition entre les sœurs dès la deuxième strophe. La scène est préparée par les implants anticipatoires et la description du meurtre débute par une répétition de l'épouillage routinier. Tout se précipite. Les détails des actions des premier et deuxième actes sont condensés de moitié par rapport au nombre de lignes consacrées aux événements répétés. Cet acte de sept strophes se divise en trois sous-parties qui simplifient l'ordre des événements : la première est uniquement composée de la première strophe, la deuxième comprend les strophes 18, 19 et 20 et la troisième sous-parties les strophes 21, 22 et 23. Cette division désigne 1) la cueillette précipitée, 2) l'épouillage de Femme Grizzly, 3) l'épouillage d'Ourse Noire qui mène directement au meurtre. Les deux strophes nous montrent l'assassinat d'Ourse Noire par une description relativement courte et concise dans les détails exposés à la fin de cet acte.

Les cinq premières strophes menant au meurtre récapitulent la tension existant entre l'effort que fait Ourse Noire pour échapper à ce sacrifice et la force physique cannibalesque de Femme Grizzly. Alors que dans l'acte C, Ourse Noire résiste par quatre fois aux gestes agressifs de Femme Grizzly, les efforts de résistance verbalisés dans l'acte D ne sont plus que trois. Immédiatement après le troisième effort que Ourse Noire déploie pour résister sa fin tragique, celle-ci est dévorée par sa sœur aînée. L'acte verbal de proteste et son interruption brutale par les gestes agressifs et fatals de Femme Grizzly se coordonnent pour faire monter la tension psychologique de ce drame.

Gagágəlga, gagúłáydmít, gakłagə'kiqšt.	She took hold of her, she made her sit down, she looked for her head lice.	22
Gagulxam, "A:'di':.....! áči! "Wámiqšt amick'ə'ntłX, "ałamXmíqwša,	She said to her, "O:h de::ar! younger sister! "Your head lice and your nits, "I shall bite right where they are."	160

Gagúlxam, "K'úya."	She said to her, "No."	165
Gagágəlgə, gakłaXə'miqwša, gagúqša; Gagixə'lagwa itcá:tuk, gagúwaq; NaXə'ImuX; sáq'w gagúλxum. Dáyma itgát'umaX níšqi gadaXə'ImuX NaXúxwayt, "Andúkwlə itgwə'tiba. house. ¹⁷⁵ "Xábixix andušúpgwa."	She seized her, she bit around on her, she bit into her; She broke her neck, she killed her; She ate her, all of her, she ate her up. Only her breasts did she not eat. She thought, "I shall take them back to the house. ¹⁷⁵ "In the evening I shall roast them."	23 170

Cet effet dramatique culminant et anticipé, l'acte D placé en troisième position, son organisation en sept strophes et en trois sous-parties : tous ces éléments donnent à cet acte un caractère d'accomplissement suggérant l'élaboration et le décorum d'un rite.

L'engloutissement d'Ourse Noire par Femme Grizzly, décrit ici comme un rite orgiaque, présente un acte symbolique que nous approfondirons en relation avec les thèmes examinés dans les prochains chapitres. Sa position de pivot, alors que ce meurtre marque à la fois la fin et le début de quelque chose, suggère une pensée métaphysique qui appelle réflexion. Il est important de remarquer que, malgré sa forme achevée, cet acte est constitué de strophes irrégulières dont le nombre de vers est exceptionnel. Nous y trouvons sept strophes de deux - cinq - trois - trois - quatre - trois - cinq vers. Cette irrégularité, combinée avec la précipitation des événements, semble induire la fragilité de la régularité et de l'harmonie de la vie familiale. Elle reflète la fin de cette époque de bonté et le début d'une sorte de relâchement des valeurs et des codes sociaux. Les formes—poétique et familiale—sont brisées mais restructurées autour du chiffre caractéristique sept pour marquer le sens rituel de l'acte. Le meurtre est un événement de moindre importance si l'on considère la place consacrée à sa description. De toute évidence, le meurtre d'Ourse Noire est un acte symbolique trouvant essentiellement sa signification dans le syntagme narratif.

Changement de pouvoir.

L'acte E se situe dans cette séquence des actes comme un déroulement d'action ayant pour point de départ le meurtre. Les fils ours occupent alors l'avant-scène. Femme Grizzly rentre seule à la maison et le point de vue spatial passe aussitôt aux

enfants : "Ils ne voyaient pas leur mère" (ligne 181). L'organisation des doubles vers dans la strophe 24 fonctionne selon le modèle de cause à effet ou d'induction. A un deuxième niveau, la strophe s'organise en deux séquences de <départ - déroulement - résultat> avec un pivot dans le troisième vers de la séquence. Cette strophe de cinq doubles vers marque une série de façades et d'instincts trouvant des parallèles dans les cinq vers de la strophe 25 par rapport aux thèmes suivants :

Parallèles rhétoriques entre strophe 24 et strophe 25

<i>Thème</i>	Strophe 24	Strophe 25
<i>L'attrait instinctif de l'enfant pour sa mère</i>	Now she went, she went homeward, she arrived. Going about by the river were Bear's children: they did not see their mother.	After awhile now he arises in bed, the youngest of their younger [brothers.
<i>Conscience de la perte de la mère</i>	Now he thought, "Now she has killed her." Nothing at all did he say to her.	He said, "My tiddies, my tiddies!"
<i>Effort pour maintenir les appa- rences do- mestiques</i>	They went, they went inside. She too went inside.	"Ye:::s! said Grizzly Woman "He is dreaming."
<i>L'apaisement there. des enfants.</i>	She gave each of them blackberries. She said to them, "Your mother did not return. "I shall go tomorrow to get her."	Now she took them off the fire
<i>Tranquillité dans le silence et dans le sommeil.</i>	Nothing at all did he say to her. At night they went to bed.	He went to sleep.

Une fois que les fils d'Ourse Noire eurent remarqué l'absence de leur mère, le mutisme de Wásguk'mayli permet de maintenir les apparences d'une harmonie

domestique. Tout le monde entre dans la maison, Femme Grizzly joue son rôle maternel et a recours au mensonge pour apaiser les enfants victimes du crime qu'elle dissimule. Ce maintien des apparences permet à tous une évasion dans le silence ou le sommeil, mais l'ogresse attend le moment propice pour pouvoir se régaler des seins rôtis d'Ourse Noire.

Silence et sommeil, obtenus grâce au *statu quo* des apparences, sont interrompus par les pleurs du bébé sentant la présence des seins de sa mère. Selon Mrs Howard, le bébé en quelque sorte surveille ("kind of watching her") Femme Grizzly (Jacobs 1959 : 283). Femme Grizzly tente à nouveau d'instaurer le calme en enlevant les seins du feu et en expliquant que le bébé rêve. Silence et sommeil sont rétablis jusqu'à ce que Femme Grizzly repose les seins sur le feu et que le bébé se remette à pleurer. Nous assistons ici à une lutte répétée entre les instincts de Femme Grizzly et ceux du bébé mais aussi à une lutte entre le chaos et l'ordre. Dans la vie domestique, tout le monde cède aux exigences du bébé, c'est pourquoi Femme Grizzly s'oblige à y répondre. Ce sont les instincts du bébé qui font la loi. Le mensonge de Femme Grizzly, "il rêve", qui occupe une place centrale dans les strophes 25 et 26, est un véritable effort de maintien de l'ordre familial créant une dialectique entre l'ordre et le désordre. Finalement, ce sont les instincts de Femme Grizzly qui l'emportent lorsque à la fin de la strophe 26, elle mange les seins. Satisfaite de son repas, Femme Grizzly, elle-même, est apaisée et repart le lendemain toute apparence maintenue, ce qui permet à Wásguk'mayli de préparer son évasion et celle de ses frères.

Le théâtre de ces luttes entre l'apparence et l'instinct, entre l'ordre et le désordre se situe en chaque individu (Femme Grizzly, Wásguk'mayli et le bébé) mais aussi entre ces individus même. Il s'agit des forces opposées d'une dialectique qui s'intervertissent dans la relation parent / enfant ou plutôt dominant / dominé. Le bébé domine grâce à ses pleurs et Wásguk'mayli domine grâce à son silence. Durant ce transfert de pouvoir, Femme Grizzly se préoccupe de la lutte opposant ses instincts à son effort de maintenir les apparences sociales. La strophe 26 brise à nouveau la forme établie lorsque la faim instinctive conduit Femme Grizzly à dépasser les façades mises en place pour sauvegarder l'ordre familial sans les abattre complètement. L'expression "Tant de fois" (ligne 209) nous signifiant les actes répétés (cuisson des seins - pleurs du bébé) implique l'oscillation de Femme Grizzly entre sa cruelle envie et son apparence sociale. Le résultat : "Alors elle mangea les seins" montre à nouveau que les forces dévastatrices de Femme Grizzly ne peuvent être détournées quel que soit le masque social porté par cette dernière.

Une inversion des rôles de mystificateurs se développe tout au long de cet acte lorsque Wásguk'mayli, le mystifié supposé, devient à son tour mystificateur en restant silencieux. L'inversion complète se situe dans la dernière strophe de cet acte. Pour la

troisième fois le narrateur décrit en une simple ligne le mutisme de Wásguk'mayli dans la succession des événements. Cette fois, son mutisme correspond à la façade qu'offre Femme Grizzly comme point de départ de la strophe 27. Cette correspondance nous donne l'impression d'un jeu de miroir dans lequel l'enfant imite l'adulte pour survivre. Il adopte et adapte le code social de cette femme de pouvoir. Dans le deuxième vers de cette strophe le mutisme s'impose comme déroulement de l'action. Le résultat de cette strophe réside dans la sortie de Femme Grizzly, ce qui donne au frère aîné l'opportunité de sauver sa famille.

Un héros est né.

Le dernier acte de cette première partie de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* dépeint la grande évasion des orphelins et la pose des pièges pour ralentir les pas de l'ogresse poursuivante. Il ne fait aucun doute que le sauvetage des enfants est dû à l'intelligence du frère aîné et à ses pièges. Le piège industriel et méthodique représente, dans ce premier contexte, la clairvoyance que Wásguk'mayli a héritée de sa mère. Son intention se révèle dans la forme achevée de la première strophe qui ouvre cet acte avec énergie et rapidité. Dans une tirade de cinq vers successifs, Wásguk'mayli tue les fils grizzly, les met à bouillir et prépare son appât en utilisant un des cadavres. L'économie de temps narratif traduit nettement la précipitation du jeune héros.

La soupe ayant comme ingrédients les fils grizzly et la chienne recevant l'ordre de Wásguk'mayli de dissimuler l'entrée du tunnel sont les deux premiers pièges mis en place par le fils aîné. Les excréments et le sac de poisson sont les derniers pièges posés. La pose de ces pièges est divisée temporellement par la chronologie de l'histoire telle qu'elle est racontée, (sous la forme d'une poursuite) mais aussi spatialement des deux côtés du tunnel. La symbolique matricielle du tunnel mise à part, la différence des deux paires de pièges démontre la rupture avec le foyer maternel. Les deux premiers pièges représentent la destruction complète de l'ordre social. Wásguk'mayli tue ses amis d'enfance et défie Femme Grizzly, la matriarche. Puis Wásguk'mayli et ses frères s'enfuient, bloquant l'entrée du tunnel pour cacher le chemin qu'ils empruntent. La confiance faite à la chienne, animal n'ayant pas de valeur réelle dans la pensée chinook, suggère que les fuyards sont au bout des ressources domestiques qu'ils peuvent imaginer utiliser. Le monologue que Wásguk'mayli destine à la chienne et qui fait partie de la strophe 29b est constitué des premiers mots prononcés par le jeune héros en dehors du simple "oui" répondu à sa mère, Ourse Noire. Ces deux actions sont

tragiques et désespérées, elles marquent dramatiquement la rupture avec la communauté familiale.

Le groupement des doubles vers en strophes 27 et 32 marque le rythme du parcours de Wásguk'mayli et de ses petits frères. Ils avancent à petits pas, s'arrêtant pour se reposer, haltes qu'utilise Wásguk'mayli pour poser ses pièges. La strophe 30, pivot de ces cinq strophes, exprime la lourdeur de la responsabilité prise par le frère aîné (lignes 243-244), la situation de ces jeunes errants "livrés à eux-mêmes" (ligne 245) et leur besoin de repos faisant suite à la première étape de leur voyage (lignes 246-247). Les deux pièges posés à l'autre extrémité du tunnel représentent les ressources dont dispose notre héros confronté à ses nouvelles responsabilités d'indépendance et d'autorité. La maîtrise de ses excréments suggère l'autonomie de l'enfant poussée à l'extrême. Il est aussi intéressant de noter l'élaboration poétique accordée au monologue de Wásguk'mayli donnant conseil à ses excréments :

<p>Gačdúlxam, "Sámnix aladímama dába, "ağa amšXk'ayáwəlalma, "amšXəlp'aláwəlalma!" gačyúlxam iyəgiXlidə'li.</p>	<p>He said to them, "When she arrives here, "now you will be a-laughing, "you will be a-talking!" so he told his excrements.</p>	255
---	--	-----

L'allitération du son de la voyelle /a/ dans le discours de Wásguk'mayli est frappante, ainsi que la répétition syntaxique entre la ligne 255 et la ligne 256. Le double marqueur de discours, qui encadre le monologue, accentue cette qualité poétique. Véritable saut en performance ("breakthrough into performance") par notre héros, ce monologue fait preuve d'une autorité langagière mais aussi d'une parfaite maîtrise face à ses excréments, une autorité orale et anale qui démontre la maturité physique et psychologique du protagoniste.

Le dernier piège, le sac de poisson séché, met en jeu les provisions et implique la précarité dans laquelle se trouvent les jeunes errants poursuivis. C'est sur cette note que Howard termine sa description de la fin de la vie communautaire des deux familles ours avant de passer au récit qui raconte la défaite de Femme Grizzly. Le nombre total de pièges se rapporte à un chiffre sensible (quatre) qui incite l'auditeur / lecteur à anticiper un cinquième piège. La pose des quatre pièges trouve son parallèle dans les prises aux pièges de Femme Grizzly ce qui permet la satisfaction des attentes de l'auditeur / lecteur tout au long de la deuxième partie du récit. Cette anticipation sert de transition entre les deux parties lorsque le parallèle obtenu met en relief l'inversion de pouvoir dans les rôles de mystifié / mystificateur joués respectivement par Femme Grizzly et Wásguk'mayli.

La relation entre les séquences des actes et des sorties accentue la relation existant entre le récit et l'histoire dans la première partie. Une troisième séquence s'impose dans les interventions de Wásguk'mayli qui conduisent à un changement de l'ordre social. Le tableau suivant expose les changements de rythme dans le récit par rapport à l'histoire qui est racontée:

Chevauchements des Actes et des Sorties

Acte	Sortie	Interventions du fils aîné d'Ourse Noire
B	1 et 2 A/R*	
C	3 A/R	Ourse Noire avertit son fils aîné
D	4 A	
E	4 R	Fils Ours reste muet devant FG
F	5 A	Fils Ours sauve sa famille

* Aller/Retour

Un effet de *rallentando* met en relief le changement des plans sociaux qui passent de la vie communautaire à la lutte individuelle de Wásguk'mayli, et cela particulièrement dans les quatrième et cinquième actes. Ce changement entraîne ou implique aussi une nouvelle optique. La mort d'Ourse Noire, décrite dans le troisième acte de cette séquence, est liée par la configuration narrative aux orphelins de la victime. L'acte C présente le fils aîné d'Ourse Noire comme le témoin du meurtre mais il le présente aussi comme le principal protagoniste des événements à venir. Le troisième acte, nous l'avons vu, sert de pivot dans la séquence des actes et se situe tout à la fois comme point de départ et point d'arrivée. Ce départ marque non seulement un nouvel ordre social avec le meurtre d'une des deux matriarches mais aussi provoque de nouveaux défis.

Les trois interventions de Wásguk'mayli forment une logique narrative qui conduit ce héros à occuper une place centrale dans le nouvel ordre social. Ces interventions vont progressivement passer d'une obéissance presque passive et d'un mutisme calculé et déterminé à une action dynamique et strictement autonome. Ces actes déterminés seront décisifs dans la deuxième partie à tel point que chaque détail de l'acte F trouvera son parallèle dans la deuxième partie.

Quelques réflexions pour conclure.

La première partie de ce mythe dépeint la scission des espèces d'ours face aux cruautés de l'appétit individuel. La subtilité et la plurivocalité avec lesquelles Howard présente le danger imminent et les conséquences du meurtre méritent d'être commentées. Nous avons remarqué les signes du péril cachés derrière une façade de bonheur et d'harmonie. Il est aussi tout à fait remarquable que le danger soit articulé pour la première fois par la principale victime à son fils qui deviendra la principale force d'opposition majeure du côté des ours noirs une fois sa mère morte. La tension est également démontrée par le désaccord portant sur le choix de rester à l'ombre ou de rentrer à la maison. Le dialogue, comme le point culminant de tension, se présente dans ces deux cas, dramatisé dans le deuxième cas par le cri d'Ourse Noire au moment où Femme Grizzly la tue. L'effet de ce geste vocal, quoique futile, sert à appuyer sur l'échange communicatif en tant que pouvoir social. Il est contrasté par le silence de Wasguk'mayli lors de la rentrée de l'ogresse. Si Ourse Noire a été réduite au silence par le meurtre, Wasguk'mayli se tait pour mystifier ses connaissances et ses intentions. Les cris du bébé en réclamant les mamelles de sa mère atteignent l'apogée de la cruauté quand Femme Grizzly les rôtit.

Les discours des personnages fonctionnent donc pour marquer les ascendants de la tension dans les quatre premiers actes de cette partie. Dans le dernier acte, pourtant, les discours tendent vers l'ironie. Wasguk'mayli devient le héros de la mystification, non seulement au travers son silence, mais aussi en projetant sa voix dans les rires (quoique silencieux du fils de Femme Grizzly planté sur le bord de la rivière, dans les indications de la chienne et dans les rires de ses excréments. Alors que ces instruments de mission parlent pour leur inventeur, celui-ci reste préoccupé par l'évasion tant préparée. Cette projection de voix peut être interprétée comme métonymiquement représentative du héros. Quand nous considérons le rôle du discours dans les quatre premiers actes de cette partie, ces discours mimétiques viennent remplacer les dialogues tendus par des dialogues ironiques.

**Analyse de la versification de la deuxième partie
de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* :
LES FILS D'OURSE NOIRE S'ÉCHAPPENT**

Un parallèle élaboré.

La deuxième partie de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* se divise en sept actes distincts, inférant un caractère rituel au récit qui décrit la chute de Femme Grizzly. Ces sept actes sont dominés par deux thèmes : la sécurité des enfants et le défi lancé au pouvoir de l'ogresse matriarcale. Sur les traces des fuyards, la Femme Grizzly chasserresse impose une tension perpétuelle. Un ensemble de relations de cause à effet constitue la matrice narrative qui guide le récit. Nous observons ici quatre relations de ce type :

- 1) la menace → l'évasion
- 2) la pose de pièges → la prise aux pièges
- 3) l'appétit indiscret → la défaite de l'ogresse
- 4) la prévoyance → l'évasion des fils ours

Ces relations de cause à effet se développent tout au long de cette partie par une série d'éveils et de satisfactions des attentes.

A l'exception des interventions de Grue, les principaux événements de la partie II sont consacrés à satisfaire les attentes implantées dans l'acte F. L'élaboration de ces événements attendus est remarquable, elle sert à développer le sens comique de la chute d'une ogresse cruelle mais stupide. Dans l'acte F, Wásguk'mayli prend l'ascendant sur Femme Grizzly, les actes qui suivent conduisent progressivement à délivrer les orphelins de la menace représentée par Femme Grizzly, la meurtrière de leur mère. Le drame n'est pourtant pas résolu avant le dernier acte où Grue rassure le frère aîné en lui affirmant que Femme Grizzly ne reviendra pas. Le tableau ci-dessous montre les parallèles entre le dernier acte de la première partie et la partie II :

Parallèles structuraux entre l'acte F et la partie II

Élément principal	Acte F	Partie II
Le bouillon	Strophe 28	Acte G
La chienne	Strophe 29	Acte H
Le soin des frères	Strophe 30	Strophes 38, 45 et 57
Les excréments	Strophe 31	Acte I
Le sac de poisson séché	Strophe 32	Acte K

La relation de cause à effet est évidente dans la pose des quatre pièges et dans les quatre prises aux pièges qui en résultent. Cette simplicité apparente est interrompue par la description des soins que l'aîné prodigue à ses petits frères dans l'acte F (29a, 30 et 32a) qui sont contrebalancés par les grondements menaçants de Femme Grizzly dans les strophes 38 (début de l'acte H), 53 (début de l'acte K), et 57 (début de l'acte L) : exemple, "Where, I just wonder, will you get to/ *Wasguk'mayli?*" (lignes 425-426). L'aspect physique (les pièges) et de l'aspect psychosocial de cette course (la peur et la colère) sont effectivement mis en relief par ces parallèles.

C'est l'élaboration des prises aux pièges qui différencie la partie II de sa contrepartie dans l'acte F et qui attire notre attention à travers le déroulement de l'intrigue sur cette partie du récit. À chaque étape de l'histoire, l'auditeur / lecteur comprend que *Waguk'mayli* et ses frères se sont évadés, ce qui attire son attention sur les aventures d'une ogresse qui perd petit à petit son pouvoir. Dès la fin de la deuxième partie, la conteuse plante en son public, par la pose successive des pièges, le soupçon de la défaite de l'horrible ogresse. La détérioration physique de ce personnage mythique, décrite tout le long de la deuxième partie, fournit effectivement la satisfaction de ces attentes stimulées par la pose de pièges. La mise en place des quatre pièges, nous l'avons déjà dit, en fait anticiper un cinquième par un auditeur / lecteur versé dans les langues et les littératures chinook. L'entrée en scène de Grue dans l'acte J fait anticiper une rencontre entre les deux puissances, attente qui est satisfaite dans l'acte L.

Une étude intertextuelle.

Les attentes implantées sont suscitées par un autre signe reconnu dans la littérature chinook, signe qui impose réflexion pour bien comprendre les relations complexes existant entre les trois parties de ce texte. Il s'agit de la stupidité de

l'ogresse mise en exergue dans le premier acte de ce récit lorsqu'elle cueille indifféremment les mûres rouges et vertes avec leurs branches. Ce geste comique est un clin d'œil à l'auditeur connaissant le personnage de Femme Grizzly, indiquant que l'orientation du mythe accorde l'importance à une faiblesse de sa nature. Hymes a montré dans une étude sur Femme Grizzly, au travers de quatre récits mythologiques de Victoria Howard, que deux de ces récits (*Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* et *Grizzly and Black Bear Went Away with the Two Girls*) se terminent avec une ogresse libre, et les deux autres (*Gitskux and his Younger Brother* et *Grizzly Woman Began to Kill People*) se terminent par la destruction complète de Femme Grizzly (Hymes 1991, correspondance personnelle 1995).¹ Mon propos n'est pas d'examiner le schéma esquissé par Hymes, ni d'essayer de le développer. Je voudrais simplement montrer qu'il existe aussi des éléments parallèles entre le texte que nous examinons et sa contrepartie inversée selon le système décrit : *Grizzly Woman Began to Kill People*. Le premier de ces éléments consiste dans la course folle de Femme Grizzly et le deuxième en la tromperie menée par un personnage "plus jeune-plus malin", Wasguk'mayli dans l'un et Waterbug dans l'autre.

Dans *Grizzly Woman Began to Kill People*, l'ogresse emmène des femmes à la recherche de racines de l'autre côté de la rivière. Le soir, elle les endort, les tue, et cache leurs cadavres. Le lendemain, elle retourne au village et annonce que le groupe de femmes est toujours en train de fouiller le sol à la recherche des racines et qu'elle va retourner les chercher. Un deuxième groupe de femmes attirées par la nouvelle de l'abondance des racines, se propose de se joindre à elle. Celles-ci s'étonnent en arrivant de ne pas retrouver le premier groupe. Le soir, elles se mettent à manger et Femme Grizzly disparaît soudainement. Quelques instants après, les femmes entendent chanter d'autres femmes qu'elles prennent pour le premier groupe. Femme Grizzly revient en courant pour confirmer que ce sont les autres femmes qui chantent.² Un modèle se développe par lequel Femme Grizzly fait des aller-retour en courant. Partie du groupe, elle fait appel à son esprit tutélaire pour faire chanter les femmes et ainsi mystifier chaque nouveau groupe jusqu'à l'arrivée du cinquième groupe dans lequel se

¹ Le schéma de Hymes montre des relations de continuité entre les deux premiers textes des deux ensemble, et entre les deux derniers. Il décele certains parallèles qui approfondissent la signification des différents résultats. Ce genre d'étude d'intertextualité nous permet de mieux connaître les divers modèles d'élaboration qui servent au développement de l'intrigue. L'alignement des textes est ainsi constitué :

Black Bear and Grizzly Woman and their Sons → *Gitskux and his younger brother*

Grizzly and Black Bear went away with the Two Girls → *Femme Grizzly Began Killing People*

La relation principale entre *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* et *Gitskux and his younger brother* présente une continuation de la mise en perspective de la nature de Femme Grizzly auprès de l'homme, alors que la relation entre *Grizzly and Black Bear went away with the Two Girls* et *Grizzly and Black Bear went away with the Two Girls* → *Femme Grizzly Began Killing People* présente une continuation de la mise en perspective de la nature de Femme Grizzly auprès d'une autre femme.

² La racine verbale, *-da-*, "courir" n'est pas traduite par Jacobs dans *Clackamas Chinook Texts*.

trouve le protagoniste, Waterbug. La course folle représente un comportement chez un acteur qui induit un résultat anticipé par l'auditeur / lecteur. Il s'agit des actions répétées qui n'aboutissent pas comme Femme Grizzly le souhaite et conduisent directement ou indirectement à sa défaite. La défaite comme résultat n'est que relative, elle fait suite au défi lancé par Wasguk'mayli dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*, tandis que dans *Grizzly Woman Began to Kill People*, l'histoire se termine avec la défaite définitive de Femme Grizzly. Dans les deux cas, c'est le personnage "plus jeune-plus malin" qui entraîne sa défaite.

Les nombreux parallèles existant entre les luttes de Wasguk'mayli et de Waterbug contre Femme Grizzly sont effectivement frappants. Le premier est, comme déjà précisé, le caractère "plus jeune-plus malin" de ces deux personnages. La relation entre une figure matriarcale, dominante et féroce, et un enfant physiquement sans défense, est en jeu. Il me semble qu'il s'agit ici d'un trait féminin et d'un trait enfantin de la société clackamas, et avec d'autant plus d'évidence qu'il doit être possible d'identifier ce genre de comportement psychosocial chez les clackamas. Je me contente ici d'examiner la stratégie de Wasguk'mayli et de celle de Waterbug, qui dans leurs luttes contre Femme Grizzly, ont une trame semblable. Le tableau suivant décrit les grandes lignes de cette stratégie avec quelques éléments de comparaison et de contraste entre les étapes du parcours de chacun :

Parallèles entre les personnages "plus jeune - plus malin"

Stratégies	Wasguk'mayli	Water Bug
Connaissance des intentions de Femme Grizzly	Informé par sa mère	Auto-informée
Prévision	Conseils de sa mère et son ingénuité	Conseils aux autres femmes et son ingénuité
Mutisme : on "ne dit rien"	Ignorance de FG	Réaction nerveuse de FG
Mystification inversée	Etablie après le mutisme	Etablie avant le mutisme
Collaboration	Entre individus	Entre les femmes, entre les membre du village

Les éléments donnés ci-dessus se développent en conjonction avec d'autres éléments des luttes d'un enfant contre Femme Grizzly. S'intéressant à celle de Wasguk'mayli, il me semble que Hymes insiste avec raison sur le fait que cette histoire dénote un conflit

entre Femme Grizzly et un personnage mâle. Ceci dit, ce type d'étude comparative exige beaucoup plus d'éléments de preuves et ne peut intervenir que ponctuellement dans une étude stylistique. Cependant, nous concluons à partir de ces explications que certains traits de personnalité et de comportement peuvent susciter des attentes chez l'auditeur / lecteur. Nous constatons que les agents et les stratégies de la défaite dans les deux récits (*Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* et *Grizzly Woman Began to Kill People*) créent des anticipations chez l'auditeur / lecteur. *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* est unique par le nombre d'éléments comiques qui induisent la défaite de Femme Grizzly alors que dans *Grizzly Woman Began to Kill People* plane une tension permanente. Il est aussi signifiant que dans le récit où Femme Grizzly revient à elle, celui qui nous concerne actuellement, les éléments comiques servent à adoucir le sens tragique et préparent ainsi l'auditeur / lecteur à accepter la transformation aléatoire de cet être délirant.

Cette transformation ne s'actualise qu'avec la troisième partie de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* alors que la deuxième partie se consacre à la défaite de notre ogresse enragée. L'opposition des intentions, notamment l'agression de Femme Grizzly et sa propre défaite, fournit le moteur des aspects comiques, contenu dans le rôle principal tenu par la meneuse de jeu. Nous remarquons que Femme Grizzly se fait chaque fois piéger à cause de la prévoyance de son ennemi, mais aussi à cause de sa propre avarice ou de sa méchanceté. Elle pâtit toujours de ses mauvaises intentions à la grande satisfaction de l'auditeur / lecteur qui sympathise avec les orphelins en fuite dans la nature. Mais, comme nous l'avons déjà vu, chaque piège libère l'auditeur / lecteur de son anxiété par rapport au bien-être des enfants, et lui permet d'observer les détails de la chute de leur agresseur. En effet, une grande partie de ces sept actes décrit les circonstances physiques et psychologiques dans lesquelles Femme Grizzly s'est dupée. Ces descriptions ne sont cependant pas toujours comiques et le récit nous offre un aperçu de la puissance de cette ogresse.

Mise en relief du comportement de Femme Grizzly.

Regardons de plus près les instances de défaite qui amènent à la chute finale du personnage principal. La deuxième partie s'ouvre avec le retour de Femme Grizzly et sa découverte du bouillon. A son arrivée, elle aperçoit son fils debout à côté de la rivière. Le narrateur ajoute qu'elle ne lui dit rien en employant un attribut de discours

autoritaire, *wáwá*.³ Le choix de ce qualificatif suggère que non seulement Femme Grizzly ignore son fils, mais elle n'exerce pas vis-à-vis de lui son rôle maternel. L'adverbe "*náwi*" ("tout droit") qui débute la ligne suivante indique son impulsivité et l'on se demande si elle n'est pas conduite par l'instinct, sûrement par le fumet de la soupe. Dans le septième vers de cet acte, nous comprenons qu'elle prend le bouillon pour une soupe aux fils ours préparée par son fils. Elle ne peut pas réprimer sa joie et se donne le temps de l'exprimer en chantant victoire sur ses ennemis et toute leur parenté.

Les strophes 33 et 34 suivent chacune Femme Grizzly selon trois étapes mesurées créant des parallèles entre elles. Elles décrivent un comportement caractéristique induit par l'appétit de l'ogresse, et qui est inconscient du reste. Nous observons que le premier mot de chaque vers établit un thème ou un modèle narratif :

- 1) Direction [*yaxíba* - "de loin" ; *náwi* - "tout droit"]
- 2) Vision [*Gagíǵəłkl* - "elle vit" - son fils et le bouillon]
- 3) Passivité [*Néšqi* - (Elle ne dit) "rien" ; *NútxWit* - "Elle se tient debout" (devant le bouillon)]

Les deux strophes servent en quelque sorte de préface et mettent en scène Femme Grizzly toute seule. Les trois thèmes—direction, vision et passivité—jouent un rôle significatif dans la deuxième partie lorsque le récit se développe à l'aide des marqueurs d'espace. Le plan spatial s'accorde avec le point de vue de Femme Grizzly, ce qui intensifie la tension psychologique. Une certaine passivité de la part de l'ogresse se traduit par un manque de sensibilité à son environnement ou parfois par un manque de discrétion. La répétition de ce modèle dans la strophe 35 rappelle le début de chaque acte quand l'ogresse repart à toute allure, en suivant les traces de son ennemi, sans réfléchir à ce qui peut lui arriver.

³ Dans ma lecture des deux volumes de *Clackamas Chinook Texts*, j'ai trouvé le particule *wáwa* dans trois autres textes. Le premier est *The Basket Ogress Took the Child* (Jacobs 1959 : 388-409) qui contient une discussion entre Grue et le garçon par laquelle le personnage paternel conseille le jeune. Le deuxième est un texte ethnographique intitulé par Jacobs, "Paid teachers" (Jacobs 1959 : 496). Howard rapporte une tradition selon laquelle une vieille dame est engagée par une famille pour faire l'éducation des demoiselles. L'informatrice emploie trois formes de cette particule : *wáwa*, *awáwa* et *awáwat* avec le thème verbal -X- (faire). En français, "*wáwa gagiyuX*" a le sens de "faire la discipline". Jacobs le traduit dans les deux textes comme une sorte de discours avec le verbe anglais "talk" qui peut effectivement avoir un sens autoritaire.

Question d'édition.

Une précision s'impose concernant la transcription du chant de victoire de Femme Grizzly. Dans la narration originale, Howard n'a récité que le premier vers de ce chant. La version éditée par Jacobs, et reprise ici, comprend un ajout que Mrs. Howard lui fournit apparemment pendant le travail de traduction et d'interprétation. Son choix de limiter le contenu du chant dans la narration initiale s'explique probablement par une volonté de ne pas ennuyer son locuteur avec des répétitions formulaires. Le choix de Jacobs d'inclure l'ajout dans l'édition du mythe fait preuve de sa volonté de mettre en avant une version culturellement plus authentique. Ce chant rehausse effectivement la qualité expressive de ce mythe, ce qui justifie le choix de son édition. Il est tout de même évident que cet ajout brise le rythme de la narration originale et doit être signalé. C'est la raison pour laquelle je l'écris en italique.⁴

Point de vue psychologique et point de vue spatial chez Femme Grizzly.

Nous considérons à nouveau le récit de l'acte G. Le chant de victoire a pour effet dans la configuration du récit de monter l'ogresse sur un grand cheval afin de mettre en scène une plus grande chute. Cette excitation des attentes est satisfaite bien sûr, mais d'une manière inattendue. Howard raconte méticuleusement la découverte des fils de Femme Grizzly dans le bouillon en concentrant notre attention sur le plan psychologique de la mère. En cinq étapes, le récit passe de l'expression joyeuse de la victoire au vomissement d'horreur. Le vers-pivot (lignes 286-287) de ces cinq vers présente la façon dont Femme Grizzly identifie son fils en reconnaissant le bras tordu de ce dernier. Cette identification se joue sur une manipulation du point de vue narratif qui rejoint le point de vue spatial de Femme Grizzly à la ligne 287. Regardons le texte.

Nákim,
 "Ádí wígwá ǝntXdíńaya ičxə'mal!
 "Ečə'xan ičtúđina iłskintwámaX.
 "Ičtə'nəlčXm."
 Núłayt,
 naXáq'əłtgiba,
 naXłXə'ləmčk.

She said,
 "Oh dear all day long, I will quarrel with the boil!
 "My son killed the Bears.
 "He boiled them for me."
 She sat down,
 she took the meat out of the pot,
 she started to eat.

36

285

⁴ Certains ajouts édités par Jacobs sont plutôt mis en note du texte pour ne pas l'interrompre.

Sa':q'w gagaŋq'əłáadaba:
 ičáxan íyaXu iXə'nłk'ikwt.
 "Ú::: ičə'xan!" nákim
 Nagə'mquq sa':q'w.

A::ll of it, she took it out:
 her son's crooked arm.
 "O::h my son!" she said.
 She vomited a::ll of it.

La manipulation du point de vue du plan spatial de l'ogresse, en l'absence d'un verbe de perception visuelle précédant l'objet visualisé, "her son's crooked arm" (lignes 286-287), se complète sur le plan psychologique par le cri poussé à la ligne 288. Son horreur et sa tristesse culminent par la suite dans le vomissement de son repas. Ces manipulations des points de vue, et le mouvement entre extérieur et intérieur d'un être jusqu'ici insensible crée chez l'auditeur / lecteur l'effet étonnant de rendre l'ogresse sympathique.

La strophe suivante maintient le point de vue psychologique proche de celui du personnage, lorsqu'elle se rend compte de la mort de son fils rieur. Un passage, également en cinq étapes, allant du reproche verbal au dépôt du cadavre du fils sur le sol, exprime les sentiments de la mère dupée. Cet effet est calculé et élaboré dans les parallèles existant entre ces deux strophes. Lisons donc la strophe 37 avant d'examiner ces parallèles :

NaXłuxwayt,
 "Anyúkšdama íxt ičə'xan."
 mine."
 Náкта,
 wáwa gagiýux.
 Yutxwi:'la,
 iXk'aya:'wəla.
 Naygə'łtačk,
 gagígəłga:
 yúmqt.
 GagiXíma.

She thought,
 "I will go see (that) one son of
 mine."
 She went,
 she spoke to him.
 He is standing there,
 he was a-lau::ghing.
 She went to him;
 she took hold of him:
 he is dead.
 She laid him down.

37

295

Alors que la première strophe débute par un arrogant constat verbal de victoire, la deuxième commence par l'effort futile que Femme Grizzly fait pour communiquer avec son fils qu'elle croit toujours vivant. Les déroulements identifiés dans les deuxièmes vers de ces deux strophes exposent des relations entre la mère et ses fils en rapport avec la cavité buccale de Femme Grizzly : elle mange les uns et interpelle l'autre.

Les vers-pivots (lignes 286-287 et 294-295) nous décrivent la situation des fils du point de vue de la mère. Dans la première strophe, les fils sont complètement passifs et malencontreusement pris pour d'autres. Dans la seconde strophe, le fils semble vif et actif alors que Waguk'mayli l'a empalé d'une façon grotesque. Howard insiste sur le contraste existant entre l'apparence et la réalité dans les lignes 294-295 par des

opérations temporelles. *Yutxwila* emploie le temps grammatical du présent qui sert à rapprocher l'action du temps de la narration. Le complexe verbal, *iXk'ayawəla*, conjugué dans un passé immédiat, relie l'action à l'agent responsable de cette mise en scène mystificatrice ; c'est effectivement Wasguk'mayli qui rit, bien qu'il ne soit plus là.

Le deuxième segment de déroulement existant dans les quatrièmes vers des strophes 36 et 37 décrit d'abord le retour à la réalité de la mère grizzly par la voix. Nous observons ce retour par le plan spatial dans la deuxième strophe. Ces manipulations narratives servent de nouveau à rapprocher l'auditeur / lecteur du point de vue de l'ogresse qui lui semblait jusqu'ici détestable. Pour terminer cette étude des parallèles existants entre ces deux strophes, nous en trouvons un dernier dans le résultat final des deux séquences lorsque la mère dépose les restes de ses enfants sur le sol, soit en les recrachant, soit par manipulation manuelle.

La sympathie provoquée chez l'auditeur / lecteur pour cet être horrible est surprenante mais la colère provoquée chez une mère grizzly ne l'est pas. Pour la première fois, le nom du fils aîné d'Ourse Noire est prononcé par Femme Grizzly au début de l'acte H. C'est également la première fois que cette ogresse semble être motivée par quelque chose d'autre que son appétit. En effet, dans sa colère vengeresse, elle délire. Elle cherche les orphelins et tombe aussitôt dans le deuxième piège tendu par son ennemi, destiné à la ralentir. Si sa cruauté a été constatée lors du meurtre de sa sœur, et son égocentrisme dévoilé par le fait qu'elle avait cru son fils capable de tuer pour elle, sa stupidité est mise en évidence quand elle court en tous sens, sur les conseils d'une chienne.

Deux signes linguistiques sont à remarquer dans cet acte : les repères spatiaux nombreux et l'emploi du suffixe *-čk* qui signifie une action inceptive visionnée d'un point de vue perfectif. Je compte effectivement sept éléments différents qui décrivent une relation spatiale. Premièrement, la particule interrogative *qáXba* sert de point de départ à chaque séquence de la recherche des fils ours par Femme Grizzly (strophes 38, 39, 40, 41 et 43). Les particules spatiales *iwád*, *iwádka*, *qáXbámXix* et *yaximaXix* indiquent les différentes directions prises par Femme Grizzly dans sa poursuite. Le suffixe *-am* qui marque l'arrivée à un point précis est employé couramment dans les récits chinook à la fin de la séquence <partir - aller -arriver>. Ici, nous trouvons le suffixe *-am* à deux reprises pour marquer un va et vient : 1) pour indiquer le sens que l'ogresse prend, suite aux conseils de la chienne; 2) pour le retour à la chienne. Cette élaboration des relations spatiales permet de mettre en relief l'absurde manipulation d'une grizzly féroce par une chienne couchée. Elle joue également sur le suspense de la cachette vers laquelle Femme Grizzly retourne chaque fois.

La répétition du suffixe *-čk* est curieuse et semble ajouter un sens chronique à la situation ironique d'une grizzly féroce aux ordres d'une chienne passive. Howard emploie d'abord ce suffixe à la ligne 285 dans le complexe verbal *naXiXə'ləmčk*. Nous y trouvons la racine verbale *-ləm-* (manger) avec le sens déclencheur traduit en anglais par "She started to eat it." En français, on peut employer le verbe "se mettre (à faire quelque chose)" pour démarrer une action. Dans l'acte H, Femme Grizzly se met à faire trois choses : à manger, à courir et à chercher, mais aucune de ces actions n'aboutit. Elle gaspille son énergie.

Howard termine cette course folle en ralentissant le temps narratif et en soulignant ses relations spatiales. Regardons de près la strophe 45, les éléments spatiaux sont reproduits en gras et en italique :

Wít'aX naxədagwa, núyam.	Again she went back, she got back.	45 345
Ağa ikalágwli čúXt.	Now she was furious.	
Gagágəlga wak'útk'ut, gagaygəlXáy mbayx :	She seized the dog, she pulled her out from there:	
<i>Daya</i> ':::x --	He':::re --	
łxWa':p --	a ho':le --	350
ikiXaX wílxl	was in the ground!	
Gagúgikl idłálakxa.	She saw their tracks.	
"Mmmmm," naXlúxwayt.	"Hmmmm," she thought.	
<i>QáXba</i> lqún	"Where, I wonder,	
"amłúkwlá itmímxičš,	"will you be taking your younger brothers,	
"Wasgúkmayli?"	" <i>Wasgu'kmayli</i> ?"	

Quatre marqueurs spatiaux guident le sens syntagmatique du récit dans cette strophe et attribue une qualité réaliste à la présentation des événements surréels. D'abord, le suffixe *-am* marque le retour de Femme Grizzly près de la cachette. Le suffixe *-bayx* signifie "de là" et marque le déplacement de la chienne qui aura caché pour la quatrième fois l'entrée du tunnel. Cette ligne, pleine de suspense du fait que l'auditeur / lecteur est au courant de la situation, alors que Femme Grizzly ne l'est pas, évoque la force physique et menaçante de l'ogresse. Nous suivons l'action par ses yeux alors que la particule *dayax* indique un espace de proximité : "ici" plutôt que "là". L'intonation de la voix de Howard, marquée dans le texte par les doubles points, développe aussi l'effet syntagmatique de la découverte du tunnel. Troisième vers de cette strophe, il sert effectivement de pivot lorsque la découverte du trou met l'ogresse poursuivante sur le bon chemin. La racine verbale *-gikl*, "voir" dans la ligne 352 complète la manipulation du point de vue spatial faite dans le troisième vers. Le discours direct fait écho au début de cet acte où Femme Grizzly déclare la guerre au fils aîné d'Ourse Noire. Elle se demande où sont partis Wasguk'mayli et ses frères, et elle s'engage à

leur poursuite. Toutes ces configurations spatiales mettent de l'importance sur les mouvements de l'ogresse dans sa quête de destruction tout en la laissant vulnérable à l'inconnu.

Il est facile d'imaginer que Howard et Jacobs s'amusaient pendant cette partie de la narration où notre conteuse était pleinement engagée dans la performance. Nous voyons Femme Grizzly en train de courir trois fois, suivant les directions indiquées par la chienne. L'image d'une grizzly en colère, courant en sens contraire de son but, fait effectivement rire. L'utilité de cet acte va pourtant au-delà du soulagement comique. Il confirme le caractère débilitant de Femme Grizzly et, comme la chienne, montre le sens de la suite du récit, notamment vers le délire, le non-sens et résolument la défaite de l'ogresse.

Étape achevée dans l'affaiblissement de Femme Grizzly.

L'acte I décrit le troisième des cinq pièges et sert de pivot dans cette séquence de cinq actes. Il résulte de cela un piège qui met Femme Grizzly complètement hors d'état de nuire. Le verbe "*-maq-*" signifie "mourir" en Clackamas, mais aussi "perdre connaissance". C'est le deuxième sens qui est retenu, ce qui ne refuse pas, pour autant à l'auditeur / lecteur soucieux du bien-être des enfants, de se reposer et de reprendre haleine. Cet acte renforce d'une manière significative l'ascendant que Wasguk'mayli prend sur Femme Grizzly. Il s'agit d'une mystification parfaitement inversée. D'abord Wasguk'mayli, qui est un ours noir, monte dans un arbre alors qu'un grizzly en est incapable. Elle croit néanmoins avoir piégé le jeune orphelin et recourt au mensonge pour le persuader de descendre. Ces deux éléments mystificateurs créent un parallèle dans cet épisode qui met en scène le premier véritable champ de bataille entre Wasguk'mayli et Femme Grizzly. Les excréments parlants établissent une relation anale entre Wasguk'mayli et son ennemie alors que cette dernière exploite le mensonge, formulation orale dans l'effort de séduire le fils-ours. C'est l'orphelin qui gagne le duel puisque, cette fois-ci, il ne ralentit pas seulement l'ogresse, mais c'est elle seule qui est dupée lorsqu'elle se fait paralyser momentanément.

Cet évanouissement marque clairement une étape déterminante par sa troisième place dans la séquence des pièges. Il sert aussi de transition à l'arrivée des orphelins à la rivière. La respiration qu'il permet est prolongée par le grand sauvetage des enfants par Grue. L'organisation régulière de l'acte I est également significative. Trois strophes, de cinq vers chacune, complètent le modèle de <départ - déroulement - résultat> à tous les niveaux. D'abord, sur le plan spatial, les strophes racontent :

Départ : Arrivée à la rivière
 Déroulement : Traversée sur la jambe de Grue
 Résultat : Arrivée au havre de Grue.

Pour en finir, l'on identifie facilement à l'intérieur de chaque strophe le dessin narratif classique des cinq étapes pivotant à la troisième, qui sert de résultat à la première séquence des trois et de départ à la seconde.

Un parallélisme rhétorique.

Quelques parallèles entre les vers correspondants des différentes strophes méritent un commentaire. Nous examinerons ici les premiers, les quatrièmes et les cinquièmes. Les premiers vers de chaque strophe nous apprennent que les garçons *vont* quelque part⁵ : dans la première, ils vont dans le sens de la rivière et dans la deuxième, ils embarquent sur la jambe-pont de Grue. Cependant, dans la troisième, l'action principale de la fuite n'est plus autonome. Elle est initiée par Grue qui propose aux garçons d'aller chez lui. Ce changement marque le nouveau statut protégé des orphelins-vagabonds, et met l'accent sur le caractère paternel de Grue. Les quatrièmes vers de ces trois strophes mettent en relief l'aide essentielle et efficace de Grue. Dans la première, il fournit le pont, dans la deuxième, il accueille les enfants qui arrivent de l'autre côté de la rivière, et dans la troisième, il déclare que les enfants resteront vivre chez lui.

Les vers qui terminent ces deux strophes présentent tous un discours. Dans les deux premières strophes, les discours marquent une initiation à quelque chose. Grue instruit les enfants dans la première, discours suivi par l'action adéquate. Dans la seconde strophe, Wasguk'mayli raconte les aventures des fuyards à Grue leur protecteur. Le verbe *-gwə'ti-* implique un discours révélateur, modifié par le suffixe *-čk* pour donner un sens perfectif, et dans certains cas, déclencheur. Dans ces deux lignes (408-9), le jeune héros expose son vécu tragique, un méta-récit dans le récit du mythe, une manipulation narrative qui substitue un personnage au narrateur et en met un autre à la place de l'auditeur. Cette narration trouvera un écho dans l'épilogue où Femme Grizzly arrive chez les gens écoutant sa propre histoire et la répète.

La signification inceptive du suffixe *-čk* suggère deux choses. Il est possible de traduire la ligne 408 par "Il s'est mis à tout raconter" qui est suivi par *Sáq'w* qui signifie

⁵ Le verbe *-y-* signifie "aller" et figure souvent au début d'une séquence d'événements.

une fin achevée. Ce jeu de début et de fin des événements tragiques et complexes, racontés en deux courtes lignes, donne un sens social à l'expérience personnelle du frère aîné. Nous retrouvons ce phénomène dans la cérémonie chinook qui suit l'acquisition d'un esprit tutélaire. Le nouvel initié est censé partager son expérience spirituelle avec sa communauté dans la cérémonie la plus élaborée chez les Chinooks. La deuxième signification, qui semble impliquée par le suffixe déclencheur, se trouve dans le parallèle de cette manipulation narrative. Wasguk'mayli est effectivement le premier à raconter cette histoire. Quand Femme Grizzly arrive chez les gens, longtemps après selon le récit, elle entend une toute autre histoire. Nous examinerons cette manœuvre plus loin.

Pour en finir avec le parallèle des trois discours qui se situent dans les derniers vers des trois strophes, la dernière se termine avec l'acceptation verbale des enfants de rester chez Grue. La simplicité de ce discours clôt cet acte avec l'obéissance des enfants à un personnage qui a fait preuve d'une compétence, d'une compassion et d'une autorité si nettes que cela en soi excite les attentes des auditeurs / lecteurs. Femme Grizzly aura certainement affaire à lui, mais pas avant d'être en proie au dernier piège laissé par Wasguk'mayli.

Statut évolutif de Femme Grizzly.

Il faudrait signaler, avant de passer à l'acte K, l'importance de l'énonciation du nom de Femme Grizzly par Wasguk'mayli dans le troisième vers de la strophe 7 : "Come take us across!/ Grizzly Woman is following us." Dans cette deuxième ligne, le préfixe *Wa-* n'est pas attaché au nom de Femme Grizzly (*Akitsimani*) et suggère que l'ogresse perd sa puissance face à ce pêcheur connu de la littérature chinook. Arrivés à l'acte K, nous remarquons que *Kitsimani* récupère la préfixe *Wa-* dans la narration. Aussitôt, elle gronde Wasguk'mayli. Elle demande à nouveau où il se trouve, toujours employant le nom de celui-ci, ainsi que le pronom de la deuxième personne du singulier. Elle se tourne à nouveaux en tous les sens, geste qui renforce son caractère délirant. Tous ces éléments concourent à une situation où une ogresse destructrice perd son pouvoir sur son ennemi, sans se démunir du reste de son pouvoir dans le récit.

Le narration de la quatrième prise au piège est courte, ce qui suggère qu'il est facile de berner cette grizzly qui perd sa vitalité et n'acquiert aucune discrétion. Le récit commence avec un marqueur spatial (*yaxi:ba*) qui éloigne Femme Grizzly et Wasguk'mayli dans l'histoire. Cette distance contraste avec la préoccupation immédiate que l'ogresse affiche pour son ennemi dont elle prononce à nouveau le nom.

Il s'agit ici d'un jeu d'espace physique et d'espace psychologique, développé aussi par les intonations employées par la conteuse dans les mots *yaxi:'ba* (ligne 421) et *qáXba:* (ligne 425). Sa préoccupation l'obsède mais, sûre de son pouvoir, elle n'hésite pas à dévorer le poisson séché empoisonné.

Les aspects oraux (poisson séché avalé) et anaux (troubles gastriques dus au poisson empoisonné) consécutifs au leurre impliquent une agression importante du corps de Femme Grizzly par son ennemi. Affaiblir et rendre incapable l'assassin de sa mère par la voie même ayant servi au meurtre doit donner à ce fils ours une certaine satisfaction. Sachant que les Chinooks prenaient plaisir à l'humour anal, ce piège représente également un aspect de l'humiliation que cette puissante matriarche a subie. Dans trois étapes mesurées, de la strophe 54 à la 56, cette ogresse capricieuse passe encore une fois de l'état vengeur à un état vengé.

Son réveil intervient aussitôt dans l'acte L, et pour la troisième fois, Femme Grizzly poursuit ses ennemis. Tout cet acte fait écho à l'acte J, exception faite de certains éléments qui marquent la chute de notre ogresse. Elle arrive à la rivière de la même façon que Wasguk'mayli et ses frères, mais au lieu de demander de l'aide, elle insulte l'homme qui est en train de pêcher de l'autre côté. Le pêcheur l'ignore au début, mais, après quelque temps, étend sa jambe comme il l'avait fait auparavant pour les enfants. Cependant, il ne la prévient pas du danger qu'il y a à marcher sur le genou. Howard développe le suspense dans la description du retour de Femme Grizzly après un premier essai. Elle élabore aussi sur les intentions de Grue qui encourage cette grizzly peureuse à continuer la seconde fois, acte qui conduit à son ultime défaite.

Cet acte est raconté en cinq strophes. Le rythme établi par les double vers des trois premières strophes mime l'avancée à petits pas de l'ogresse ainsi que les oppositions qui sont en jeu ici. Ces dernières concernent la force de Femme Grizzly contre celle de Grue, la menace planant sur la protection des enfants, le féminin et le masculin investis par les deux personnages respectifs, les deux côtés de la rivière, la stabilité de la terre contre le danger de l'eau, l'axe horizontal du pont-jambe et de l'axe vertical de la chute imminente de Femme Grizzly. Les pôles d'attraction et de répulsion que Grue représente pour l'ogresse se manifestent dans cette versification binaire, et dans les dynamiques de leurs échanges. Femme Grizzly commence par insulter son secouriste, mais son attitude change plus loin lorsqu'elle emploie le terme enjôleur "Aç'i" ("petit frère"). Sa confiance / méfiance s'exprime clairement dans la strophe 59 où elle expose verbalement sa peur à son "petit frère" comme une sorte d'appel au secours. Pourtant, quand la jambe-pont se déstabilise, elle retourne à son point de départ.

L'organisation narrative fait que le rythme du texte change après ce premier essai infructueux. A partir du deuxième appel de Femme Grizzly par lequel elle

demande au pêcheur de la faire traverser, l'action se précipite. Les éléments de la strophe 58 se condensent en trois vers simples dans la strophe 60 : Femme Grizzly appelle, Grue l'ignore, et au bout d'un long moment, il étend sa jambe tel un pont. La répétition de ces éléments nous indique l'importance de la stratégie du pêcheur qui fait attendre la grizzly impulsive.⁶ A partir de là, c'est lui qui commande. Femme Grizzly embarque sur sa jambe et avant qu'elle soit en mesure de s'apercevoir le danger, il lui dit de se dépêcher. Lorsqu'elle crie de peur, Grue retire sa jambe, geste qui détermine la chute finale de l'ogresse. La juxtaposition du cri et de l'acte violent renvoie au cri d'Ourse Noire suivi de son assassinat par Femme Grizzly. Ce modèle suggère un effet dramatique difficile à récupérer dans une version écrite du récit. Le parallèle induit non seulement un effet dramatique, mais aussi une relation entre les deux ourses femmes. Nous examinerons plus loin ce parallèle dans une discussion de Femme Grizzly.

Le compte rendu de la chute de Femme Grizzly aux enfants dans le dernier acte de cette partie sert à mettre en exergue la victoire de Grue par rapport à son rôle de protecteur. "Maybe she will get back to us," dit Wasguk'mayli, à quoi Grue répond tout simplement, "No." Cette assurance marque le caractère d'un homme puissant et réfléchi. La fin de ce petit acte marque clairement un commencement dans la ligne 512: *Aga gaiXilayt* ("Alors ils y vécurent"). Le complexe verbal de cette ligne reflète la première ligne de ce mythe et représente effectivement une formule couramment employée au début des mythes clackamas. Ainsi la fin devient le début dans la temporalité cyclique de la mythologie chinook. Ce septième acte marque le point culminant du sens rituel de la défaite prolongée et difficile d'une ogresse horrible, mais fascinante. Pour Wasguk'mayli et ses frères, c'est le début d'une nouvelle vie.

⁶ La formule *çyaglatakwdik* (Il l'ignore) est employée comme stratégie de Wasguk'mayli aussi bien que de Grue. Cette stratégie est effectivement couramment employée par les personnages en conflit avec un personnage en principe plus fort dans la littérature chinook.

**Analyse de la versification de la troisième partie
de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* :
FEMME GRIZZLY ATTRIBUE DES PROPRIÉTÉS AUX ARBRES**

Conception de soi.

La dernière partie de notre récit mythologique fait preuve d'une grande richesse symbolique et narrative. La fin, présentée comme un renouveau pour Wásguk'mayli et ses frères, marque également le commencement d'une toute autre chose pour l'ogresse. Nous la retrouvons au début de la troisième partie complètement soumise aux forces de la nature. Elle dérive au gré des courants de la rivière jusqu'à ce qu'elle se retrouve bloquée dans une sorte de barrage. Elle est inconsciente et son corps inerte attire des corbeaux qui s'attaquent à son clitoris. Femme Grizzly s'éveille et aperçoit les corbeaux. Elle semble avoir oublié les fils d'Ourse Noire lorsqu'elle s'emploie à chasser les oiseaux. (On imagine, même si le texte n'y fait pas allusion, que les corbeaux prirent leur envol effrayés par les reproches de Femme Grizzly). Elle se lève ensuite et se regarde : du sang coule de sa vulve à l'endroit où les oiseaux l'ont becquetée. L'ogresse utilise ce sang pour s'en maquiller la face. Dans le deuxième acte de cette partie, elle s'engage dans la forêt. S'adressant aux différentes espèces des arbres, elle veut obtenir leurs avis sur son grimage. En fonction de la réponse des différentes essences d'arbres, Femme Grizzly attribue à chaque bois d'arbre des propriétés spécifiques, bonnes ou mauvaises. Ces propriétés déterminent l'utilité ou la non-utilité de chaque arbre pour le bien-être des gens dont elle annonce la venue.

Cette partie du mythe décrit la transformation de Femme Grizzly au regard de son environnement, mais aussi un changement par rapport à la conscience qu'elle a d'elle-même dans cet environnement. L'ogresse fait remarquablement preuve de constance à deux niveaux importants de son caractère : dans son comportement arbitraire et infantile mais aussi dans sa volonté de dominer son environnement. Néanmoins, dans cette partie du mythe, Femme Grizzly utilise son pouvoir dans le but de créer et non plus de détruire. L'effet de son image sur l'arbre et l'effet de l'avis de l'arbre sur elle sont les facteurs fondamentaux de ses actes créatrices qui participent à la construction de la civilisation. Si les deux parties précédentes nous décrivent une ogresse uniquement guidée par ses envies et ses instincts, la troisième partie nous la décrit comme consciente d'elle-même et consciente du fait que quelqu'un d'autre peut l'objectifier. Peut-il s'agir de l'origine de la conscience ? Je ne suis pas en position de défendre cette thèse. Je n'hésiterai pourtant pas à monter les indices de réflexion,

patents dans ce mythe sur des questions philosophiques qui se sont traduites en Occident par les concepts du sujet et de l'autre, de l'âme et du corps ou de l'esprit et de la matière. La première de ces évidences est un mouvement élaboré entre l'intérieur et l'extérieur semblable à celui que nous avons rencontré dans l'analyse de *Deux demoiselles : deux étoiles leur vinrent*.

Le mouvement entre plans extérieur et intérieur se trouve dans plusieurs descriptions fournies par le narrateur. Le lever de l'ogresse, bloquée dans le barrage, représente sa libération des forces de la nature qui la maintenaient captive. La perte de sang fait apparaître une force de vie provenant de l'intérieur et allant vers l'extérieur, d'abord d'une manière gênante puis de manière cosmétique. Une manipulation de la voix narrative dans la strophe 63 expose un point de vue psychologique qui met en avant l'effet de l'environnement naturel sur le personnage de Femme Grizzly. Sur le plan spatial, Howard joue aussi avec les phénomènes de l'intérieur et de l'extérieur en utilisant le regard de l'ogresse dans les strophes 63 et 64. Pour en terminer avec le premier acte de la partie III, l'utilisation du sang, en tant que substance interne puis comme maquillage pour substance externe, complète cette dialectique intérieur / extérieur avec l'envie (interne) de l'ogresse de créer l'image (externe) d'elle-même. Le deuxième acte de cette partie décrit une série d'ordonnances matérielles au travers du plan spatial des personnages-arbres et du plan psychologique de Femme Grizzly. Nous examinerons ces divers effets dans l'explication suivante.

L'espace, le temps et la forme versifiée.

Le premier acte de cette partie s'organise en trois strophes qui dépeignent trois motifs :

- 1) La grizzly en dégradation
- 2) La grizzly qui se défend
- 3) La grizzly qui se maquille

D'un état de putréfaction à un état de plaisir esthétique, Femme Grizzly se défend contre des forces féminines qui participent à sa dégradation biologique. La juxtaposition de ces motifs suggère une relation temporelle cyclique qui apparaît à plusieurs niveaux dans le récit. Le niveau symbolique joue sur le cycle de la nature biologique qui fait que la dégradation biologique concourt au renouvellement de la vie. Ce renouvellement est également impliqué par des opérations grammaticales.

La dérive du corps de l'ogresse dans la rivière met en relation l'espace et le temps d'une manière narratologique fort intéressante. Quand nous considérons la forme synchronique de l'histoire racontée entre la chute de Femme Grizzly à la fin de l'acte L et sa retenue dans le barrage de l'acte N, la relation entre l'espace et le temps est une chronologie marquée par un début et une fin évidents. Pourtant cet ordre des événements est en rupture avec l'inversion des deux points extrêmes de la descente de la rivière, c'est-à-dire le départ et l'arrivée : le départ du parcours est décrit à la fin d'une séquence d'événements (acte L) et l'arrivée au début d'une nouvelle séquence (acte N). L'inversion du début et de la fin évoque le sens cyclique déjà identifié dans la deuxième partie de ce mythe, sens repris ici au niveau symbolique. Examinons les complexes verbaux qui indiquent les points de référence temporelle de l'action (flotter).

L'acte L se termine avec la ligne *galúxni* ("she floated away") alors que l'acte N commence par *Uxwnit* ("She floats away"). Nous verrons que le changement de temps entre ces complexes construites sur la racine verbale *-ni-* (flotter) reflète le renversement d'ordre temporel que suggère l'organisation et le positionnement de l'action dans les deux actes. Le premier complexe verbal emploie le préfixe *ga-* qui indique un passé éloigné. Cet éloignement est élaboré par l'emploi de l'élément *-u-* qui, avec le préfixe *ga-*, indique un éloignement au-delà de la sphère du point de référence temporelle (dans ce cas l'instance narrative). (Voir Silverstein 1974 ; Hymes 1975). Du point de vue narratif, Femme Grizzly disparaît avec le courant et dans le temps, ce qui s'accorde aussi avec le changement de scène (spatial et temporel) qui différencie les actes M (chez Grue) et N.

Lorsque nous arrivons à l'autre extrémité de la rivière (l'acte N), Femme Grizzly dérive toujours. L'emploi du présent indique rhétoriquement une proximité temporelle narrative de l'histoire racontée. L'élément directif *-u-* (impliqué par l'absence d'élément directif selon la grammaire clackamas) accompagné du préfixe \emptyset du temps présent indique une action située dans la sphère de la référence temporelle.¹ Il se trouve que les deux choix de conjugaison du verbe "flotter" employés dans ces deux lignes offrent les deux pôles temporels allant du plus éloigné possible du sujet parlant au plus proche possible. Cette manipulation narrative suggère un long voyage dans le temps et par extension dans l'espace. Sachant pourtant que toute relation temporelle narrative permet une manipulation du point de vue narratif et n'entre pas forcément dans une relation chronologique de l'histoire racontée, ce serait, à mon sens, une erreur de trop insister sur ce jeu chronologique, sans comprendre le jeu symbolique.

En revanche, entamer une séquence narrative avec une action au présent rend l'action nettement plus immédiate et plus dynamique. Il n'est pas étonnant que ce

¹ Par contraste, l'élément directif *-t-* accompagné du préfixe \emptyset (présent) met l'action en dehors de la sphère du point de référence temporelle permettant un tout autre jeu narratif de la proximité et de l'éloignement.

choix grammatical soit accompagné par une intonation retenue (indiquée par les deux-points dans le texte écrit) sur la dernière syllabe. La proximité induite par le temps présent est aussi accentuée par le marqueur d'espace *gaXba* qui attire l'attention sur l'image de la grizzly dans l'eau. Finalement, Howard utilise l'onomatopée *-kwə'ł* deux fois pour ajouter au caractère dynamique de cette strophe et de cet acte. A la ligne 516, cette onomatopée exprime l'acte d'être retenue dans le barrage avec *-kwə'ł*, puis nous la retrouvons à la ligne 521 exprimant l'acte de picoter. Ces effets de perspectives, d'espace et de sonorités constituent un point de départ narratif dynamique. Regardons la première strophe de cet acte :

Uxwni:'t. Luxwan qa:'Xba, iłə'migwa kwə'ł naXałə'luX.	She flo::ats away. Somewhere or other, she got stuck in a drift jam.	N/63a 515
Kwábá naXímaxit: u:'mqt. Kwábá aXi:'mat.	There she lay: she is u::nconscious. There she would li::e.	63b 515
Ağa itq'álxmalayukš gatgágəlga. Ağa gatksák'wəłba -- qáXba ičaqsəX.	Now crows found her. Now they were pecking at her -- there at her clitoris.	63c

La forme de cette strophe réside ici en trois doubles vers fonctionnant sur le modèle <départ - déroulement - résultat>. Il existe pourtant deux facteurs qui mettent en question cette organisation versifiée. En effet, les deux derniers vers qui emploient la particule *aga* ("alors") et le temps du passé éloigné. Ces deux éléments signalent le départ d'une séquence dans le récit mythologique chinook et pourraient ainsi marquer une deuxième étape dans le récit de cet acte. Mais l'attirance des corbeaux pour le corps de Femme Grizzly se présente plutôt comme un résultat dans cette première séquence d'événements. Si nous rattachions les lignes 521-522 à la suite du texte, le picotage des corbeaux deviendrait simplement la cause du réveil de Femme Grizzly. Le motif la dégradation culmine dans l'acte d'être picorée et sert de point de départ à la séquence des trois actes qui mettent en relief les trois motifs décrits ci-dessus. La particule *aga* et l'emploi du préfixe *ga-*, relatif au temps éloigné, signalent effectivement le départ de la séquence des trois strophes de cet acte, mais ce départ est en conséquence le départ de l'intégralité de ces six vers qui forment une seule séquence.

Quelques dispositifs rhétoriques.

Deux anaphores, un modèle de marqueurs spatiaux et un modèle de temporalité nous indiquent que les événements décrits dans les six premiers vers font partie de la même séquence. Ces dispositifs rhétoriques se mêlent pour créer la sensation d'épave produite par l'ogresse. L'effet stylistique de la double anaphore instaure une qualité, d'emphase et de focalisation. Cet effet rythmique est maintenu par les répétitions des phonèmes /a/ qui sont séparés dans les deux particules *kwábá* et *ága* par une consonne percussive qui en fait deux syllabes. La répétition de l'adverbe *kwábá* ("là") nous montre d'une manière emphatique l'endroit où Femme Grizzly est étendue. Les lignes 514 et 516 encadrent la description de l'inconscience de l'ogresse pour concentrer notre attention sur sa passivité ou plutôt, en opposition avec son comportement habituel, sur sa non-agressivité. La grizzly passive, phénomène extraordinaire évocateur, est l'objet d'observation, sa description physique se prête effectivement à un discours "scientifique" quoique bref. L'introduction de la particule *ága* ("alors") nous ramène au sens narratif pur complété par l'emploi d'un temps éloigné.

Le modèle spatial se développe et entraîne aussi la focalisation narrative. Howard emploie deux particules adverbiales de lieu qui sont employées deux fois chacune dans l'ordre suivant : *qaXba* - *kwábá* - *kwábá* - *qaXba*. Le premier *qaXba* (qui signifie "où" dans le contexte de la ligne 515) est précédé de *luxwan* qui signifie ici "je ne sais" pour donner "je ne sais où". La particule *kwábá* ("là") sert effectivement à diriger l'attention sur le corps passif de Femme Grizzly (inconscient). Le morphème *kwa-* signifie "là" en opposition à "ici". Le suffixe *-ba* signifie un endroit générique ou une relation à un endroit. Il peut avoir une fonction prépositionnelle qui se traduit par "à" ou "dans". Le mot "clitoris" est anticipé dans le complexe verbal par le préfixe pronominal *-a-*. Le deuxième *qaXba* anticipe également le substantif *içapšæx*, "son clitoris".² Tous ces éléments concourent à une focalisation nette sur le clitoris de Femme Grizzly. Les deux emplois de *qaXba* contrastent par le manque de précision spatiale dans le premier cas et la double précision dans le deuxième. Un zoom avant permet ainsi de concentrer notre attention sur trois plans qui correspondent aux étapes mises en évidence dans les trois sous-parties de la strophe 62 :

² Dans *Seal Took them to the Ocean* (Jacobs 1958 : 210), le substantif *agákweli* est employé pour "vagin" et se différencie des noms employés dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* pour désigner "clitoris" et "vulve". Etant donné la similitude des consonnes aux débuts des substantifs employés dans ce texte, *-qištq* et *-qšX*, il est raisonnable d'imaginer que ces noms précisent des parties extérieures du sexe de la femme.

- 1) La dérive de Femme Grizzly
- 2) Le corps immobile de Femme Grizzly
- 3) Le clitoris de Femme Grizzly

En ce qui concerne le temps, nous avons déjà vu que cette partie du récit débute avec la conjugaison la plus proche possible du sujet du discours (le narrateur). Il est conjugué par la suite à un passé proche (préfixe *na-*) se situant au-delà de la sphère du point de référence temporel. Ensuite, nous retrouvons le présent qui décrit l'état inconscient de l'ogresse. La strophe se termine avec un verbe conjugué au passé le plus éloigné (préfixes *ga-* + *-u-*). Cette mise à distance temporelle contraste nettement avec la focalisation spatiale initiée par les opérations décrites ci-dessus. Il est surprenant qu'alors que le plan spatial se réduit petit à petit à un point précis, le plan temporel s'éloigne de l'instance narrative. Ceci est d'autant plus curieux que l'organisation temporelle s'établit habituellement, chez Victoria Howard et dans la poésie orale en général, de façon inverse, c'est-à-dire du plus éloigné au plus proche. Cette inversion des temps évoque, semble-t-il, un retour cyclique dans lequel la biodégradation marque une fin, mais aussi un début ainsi qu'une réflexion plus élargie.

Transformation de Femme Grizzly.

La strophe 64 dépeint Femme Grizzly reprenant des forces afin de se défendre contre des animaux nécrophages. D'abord, elle revient à elle, action décrite par l'onomatopée *ġbáq* et le verbe *factotum -X-* ("faire"). Nous remarquons aussi qu'il s'agit ici du troisième réveil de Femme Grizzly faisant suite à une troisième prise au piège. L'emploi de *ġbáq* pour traduire cette action contraste avec l'emploi du thème verbal *-dagw-* (reprendre conscience) dans les deux autres réveils (les actes K et L) pour conférer un effet dramatique la troisième fois que l'ogresse revient à elle³.

Il est également intéressant de noter ses actions suivant cette nouvelle prise de conscience : "Elle dit" (K); "Elle pensa" (L) ; "Elle regarda" (N). Ces trois actes conduisent petit à petit le personnage de l'autorité à l'introspection et puis la conscience de son environnement le plus immédiat. Dans le premier, l'ogresse projette sa voix menaçante vers son ennemi disparu, dans le deuxième, elle réfléchit seulement à la stratégie employée par *Wásguk'mayli* et dans le troisième, elle regarde simplement autour d'elle. Le fait que Femme Grizzly ne cherche plus *Wásguk'mayli* distingue cette partie du récit des autres. Dans cette strophe, le narrateur se rapproche du plan

³ La répétition rapprochée textuellement du complexe verbal *gačxádagwa* dans les actes K et L fonctionne comme une sensible de la séquence numérique achevée des trois reprises de conscience de Femme Grizzly.

psychologique du personnage en décrivant ses pensées. Ce plan se complète par l'approche au plan spatial. L'ogresse prend conscience de son état, puis elle réagit en fonction de son environnement.

L'interjection d'étonnement, *Adi* ("Aïe!") est employée deux fois dans la strophe 64. Cela nous indique un changement dans le point de vue narratif. Le premier emploi de cette interjection désigne une convergence de la voix narrative et de la voix de Femme Grizzly au travers du point de vue spatial. "She looked: / Oh dear! / Crows are pecking at her". Le narrateur maintient les pronoms de la troisième personne du féminin singulier dans les première et troisième lignes de ce vers et cela malgré l'expression d'un sentiment subjectif. La deuxième exclamation figure dans le discours direct de l'ogresse qui commence avec *Adi* et qui exprime son étonnement de trouver des corbeaux en train de la picorer : "Oh dear! / What are you doing to me ? / All of you are females." La répétition de *Adi* dans ces deux voix porte notre attention sur le plan extérieur du corps de Femme Grizzly et sur le plan intérieur de sa psychologie.

La strophe 65 remet l'ogresse sur pied. Les points de vue spatiaux du narrateur et du personnage conservent leur rapprochement. L'itération du verbe "regarder" est aussitôt suivie de l'image du sang qui coule du sexe de Femme Grizzly. Le narrateur nous dit : "She looked: / blood is coming out there." La deuxième ligne emploie le temps du présent afin de rendre l'effet visuel plus réel en rapprochant l'action de l'instance narrative. Un jeu visuel existant entre les trois strophes nous fait remarquer que dans la première strophe, l'ogresse est inconsciente et qu'elle ne voit pas, que dans la seconde strophe, elle voit les corbeaux picoter son clitoris et que dans la troisième, elle se regarde. De l'inconscience à la conscience aiguë de son environnement, Femme Grizzly finit par prendre conscience d'elle-même. L'action de se maquiller devient, de ce point de vue, un effort d'auto-identification. L'emploi du passé éloigné dans la description du maquillage (lignes 536 et 537), fait écho aux derniers vers des strophes 62 et 63.

Temps grammatical dans l'acte N.

Avant de considérer le niveau isotopique du récit dans cet acte, il sera utile d'examiner de plus près l'emploi du temps verbal du passé éloigné. A propos du préfixe temporel *ga-* et des particules caractéristiques aux récits mythologiques, Hymes nous dit :

MANQUE PAGE 380

Si mon analyse de versification est correcte, chaque strophe de cet acte se termine avec le temps grammatical du passé éloigné, au lieu de commencer avec ce temps. Nous avons constaté que cette inversion du modèle temporel du récit mythologique chinook produit l'effet d'un retour cyclique contrairement aux deux autres parties du mythe. Les vers qui terminent chaque strophe emploient le passé éloigné à l'opposé des autres vers qui utilisent soit le présent (l'emploi du préfixe Ø) soit le passé proche (l'emploi du préfixe *na-*). Portons maintenant notre attention sur l'intégralité de l'acte N :

Uxwni:'t. Luxwan qa:'Xba, iʔə'migwa kwə'ʔ naXaʔə'luX.	She flo::ats away. Somewhere or other, she got stuck in a drift jam.	N/63a 515
Kwábá naXimaxit: u:'mqt. Kwábá aXi:'mat.	There she lay: she is unconscious. There she would lie.	63b 515
Aga itq'álxmalayukš gatgágəlga. Aga gatksák'wʔba -- qáXba íəqəšX.	Now crows found her. Now they were pecking at her -- there at her vulva.	63c
Kwálá ʔbáq náXuX. Íwi náXux: Adi:'!: Itq'álxmaláyukš tksák'wʔba Gakdúlxam, "Adi:'! "qá əmšgə'nuXt? "Kánawi əlXə'nEmškš."	Soon she came to. She looked: Oh de::ar! Crows are pecking at her there. She said to them, "Oh dear! "What are you doing to me? "All of you are females."	64 525 530
NaXəlgáwəlx. Íwi náXux, náXukst : lgáwəlkt ʔágəlpX -- qáXba t'qalxmaláyukš gatksák'wʔba at her. Gagə'lgəlga, gaʔaXəlgímačk wákax.	She got up. She looked, she looked at herself : blood is coming out -- where the crows had pecked She took some, she painted her face with it.	65

Questions sémantiques.

Quelques points linguistiques et ethnographiques sont à considérer avant de pouvoir entamer une enquête sur le sens du féminin évoqué dans ce mythe clackamas. Il s'agit tout d'abord du genre des corbeaux qui est précisé à la ligne 530 par le mot "femelles" et, deuxièmement, de la voix narrative qui présente cette information. L'identification des corbeaux en tant que femelles est relatée dans la transcription pendant la traduction avant la ligne 530 par Jacobs, et dans l'édition de *Clackamas Chinook Texts II* mais pas dans le discours lui-même. Le substantif *it'qálxmalayukš* utilise la troisième personne du pluriel, un préfixe nominal qui n'indique pas le genre.⁶ La ligne 530 se traduit littéralement par *kánawi* - "tout" ; *əlxə'nəmškš* - "femelles" (aussi sans pronom personnel). La précision textuelle du genre des corbeaux est donc explicite. Une confusion existe sur la voix narrative dans cette ligne.

Dans la transcription, Jacobs traduit cette ligne : "All of you are females", discours direct issu de la voix de Femme Grizzly. Dans *Clackamas Chinook Texts II*, cette ligne, issue de la voix du narrateur, se traduit par "All of them were females." Je ne trouve pas d'autre indication linguistique pour résoudre cette différence pronominale. Le substantif employé pour "femelles" n'emploie pas de pronom personnel pour indiquer la deuxième ou troisième personne. Nous sommes donc face à un choix purement interprétatif. Il ne subsiste aucun doute du fait que les corbeaux sont des femelles, ce qui confirme son importance narrative. La question qui se pose est de savoir si le genre des corbeaux se révèle être un point important pour la réalité psychologique de Femme Grizzly ou si son importance ne réside strictement que dans la description de l'environnement social du récit. Etant donné la proximité de point de vue du narrateur et de l'ogresse, et du fait que celle-ci représente le personnage principal de cet acte (mais aussi du mythe dans son intégralité), il semble évident que le genre des corbeaux a surtout une importance pour Femme Grizzly. C'est ce qui explique pourquoi j'ai choisi d'utiliser le texte dans sa traduction initiale provenant du cahier de terrain dont l'interprétation nous montre Femme Grizzly s'étonnant du fait que des corbeaux *femelles* lui picorent le clitoris.

⁶ Dans sa grammaire wishram, Walter Dyk nous dit que seuls les noms animés prennent librement les préfixes apositifs. Il se trouve que les préfixes attachés obligatoirement aux autres noms, particulièrement les préfixes de la troisième personne du singulier, se sont pétrifiés et restent constants sans désigner la personne, le genre ou le nombre. Six classifications des noms employant des formes "singulières" de ce genre sont indiquées. Les exemples donnés comprennent certaines plantes et certains animaux et suggère que *it'qálxmalayukš* qui emploie le préfixe masculin singulier, malgré la pluralité marquée par le suffixe -*kš*, peut en être un exemple de ce cas.

La question suivante se pose ensuite de l'importance réelle du fait que les corbeaux soient femelles. L'étonnement exprimé par l'ogresse nous amène à émettre plusieurs hypothèses. Ayant supprimé sa sœur, ce personnage féminin n'a été malmenée et battue que par des concurrents masculins et elle manifeste sa surprise d'être attaquée par des femelles. Il peut s'agir ici d'une sensation de trahison ou même d'homophobie. La réaction hostile contre des personnages femelles provenant de cette femelle puissante s'accorde quelque part avec la rivalité évoquée entre les deux sœurs qui vivent égalitairement mais ne sont pas égales. Il me semble important en tout cas que cette mention du genre des corbeaux se présente comme la première mention explicite de la prise en considération du genre. Il est donc tout à fait possible que la féminité des corbeaux représente la simple reconnaissance du genre naturel comme un phénomène social déterminant.

Le deuxième point linguistique qu'il faut examiner dans une analyse ethnopoétique de la troisième partie de ce mythe concerne le substantif "sang". Selon une note existante dans le cahier de terrain, le mot employé pour "sang" ne se réfère pas au sang menstruel.⁷ Howard emploie le substantif, *igáwəłkt* alors que le mot donné pour "sang menstruel" est *igáqiatck*. Une autre note de Jacobs, écrite entre les lignes de la transcription, relate : "She bled from those crow bites - this was no menstrual flow."⁸ D'autres éléments viendront peut-être éclaircir ultérieurement ces spéculations sur la signification du sang et les connotations sexuelles éventuelles. Les notes n'offrent aucune ambiguïté concernant la généralité du mot "sang" employé dans le texte. Pourtant, cette histoire pourrait très bien représenter une explication de l'origine de la menstruation, surtout lorsque l'on considère le rôle ordonnateur de la mythologie en général et particulièrement celui de la partie III de ce mythe. Ces réflexions restent néanmoins au stade spéculatif. L'évidence de ces spéculations se manifesterait peut-être dans une étude des morphèmes ou bien une étude comparative structurale lévi-straussienne.

⁷ Ce même mot est employé dans "Phoque et son petit frère" pour le sang qui coule du cadavre de l'oncle décapité.

⁸ L'emploi du démonstratif "those" et de l'adjectif "no" donne un sens emphatique à cette note marginale qui suggère la voix directe de la conteuse. Nous n'avons malheureusement pas de transcription en langue anglaise identifiée comme étant issue de la voix de Victoria Howard.

Vers l'acte O : une conception de soi et de l'autre se développe.

En considérant les actions par lesquelles se termine chaque strophe, un modèle sujet-objet apparaît :

- 1) Le picotage du sexe de l'ogresse
- 2) La défense verbale de l'ogresse
- 3) Le maquillage de l'ogresse

Dans la première strophe, Femme Grizzly est l'objet de l'action, dans la seconde, elle en est le sujet et dans la dernière, elle devient le sujet d'une action réflexive. Ce modèle suggère une relation de subjectivité et d'objectivité qui se prête à l'analyse du rôle de la conscience chez l'être humain. L'emploi du passé éloigné accentue ces actions et développe leurs relations dans un cadre mythologique à la fin de chaque séquence d'événement. Il semble évident que ce type de développement narratif évoque une pensée ontologique et, plus précisément étant donné le personnage et la focalisation, une réflexion sur le rôle de la femme dans la société. Ces questions seront réexaminées plus loin lors de l'étude du personnage de Femme Grizzly.

Dirigeons notre attention maintenant sur l'acte O. Comme nous l'avons vu, cet acte s'organise autour du plan psychologique de Femme Grizzly et du plan spatial des personnages-arbres. L'ogresse dissimule ses intentions égocentriques lorsqu'elle demande aux arbres d'émettre leurs avis sur sa nouvelle apparence ainsi maquillée. A chaque rencontre, la réponse de l'arbre questionné a un effet déterminant sur l'humeur de Femme Grizzly qui, à son tour, octroie des propriétés matérielles à chaque essence d'arbre. La strophe 65 débute la séquence par la description d'une rencontre hypothétique établissant ainsi une formule reprise dans les strophes 66-69 (plus les ajouts). Une dernière strophe indique que Femme Grizzly décide de toutes les caractéristiques des bois lors de sa promenade. Avant de nous attarder sur les modalités du rite d'ordonnance que représente cet acte, j'émettrai quelques précisions sur sa transcription et sur sa forme globale.

Question d'édition.

Comme pour le chant de victoire de Femme Grizzly, chanté lorsqu'elle trouve le bouillon préparé par Wásguk'mayli, une partie de cette ordonnance rituelle des arbres fut intégrée au texte durant la traduction de la récitation. Jacobs prit par la suite la décision d'inclure ce passage à l'intégralité du texte édité. Cette insertion rehausse d'une manière significative la qualité expressive du récit et engendre sûrement un récit plus traditionnel, mais en même temps elle déséquilibre l'organisation versifiée et autrement structurale du récit oral spontané. Il s'agit notamment du nombre des strophes, du nombre d'arbres interrogés et de leur genre (masculin, féminin), mais aussi des réponses positives et négatives apportées par chacun d'entre eux à la question par Femme Grizzly sur sa nouvelle apparence maquillée. Le tableau suivant nous présente la forme initiale de la récitation, celle de l'insert et celle de la forme éditée.

Comparaison de la forme originelle et de la forme éditée de l'Acte O

	Forme originelle	Insertion	Forme éditée
No. de strophes	6	8	14
No. de strophes descriptives*	2	0	2
No. d'arbres interrogés	4	8	12
No. d'arbres masculins	2	6	8
No. d'arbres féminins	2	2	4
Réponses positives	3	7	10
Réponses négatives	1	1	2

* Il s'agit ici de 1) une rencontre hypothétique décrivant la "politique" de Femme Grizzly vis à vis des arbres qui émettent un avis non-favorable à la vue de l'ogresse maquillée et 2) une petite strophe qui termine ce tour de bois en précisant que Femme Grizzly octroie des propriétés à chaque essence d'arbre.

Le nombre des arbres interrogés par Femme Grizzly dans l'insertion est le double de celui que nous trouvons dans la récitation initiale, ce qui entraîne que la forme éditée de cet acte est presque trois fois plus longue que celle du récit originellement produit. En ce qui concerne le genre des arbres, le récit initial montre une égalité entre le masculin et le féminin (deux de chaque genre) alors que l'insert présente trois fois plus d'arbres masculins que d'arbres féminins.⁹ Les deux arbres qui

⁹ Le genre des arbres se trouve marqué non seulement par les préfixes (w)i- et (w)α ajoutés aux substantifs mais aussi dans les appellations "Petit frère" et "Petite sœur" prononcées par Femme Grizzly. Il est évident que, dans ce récit plein d'éléments féminins, que le genre naturel joue un rôle dans le sens sémiotique de cette ordonnance.

sont choqués et répondent défavorablement à la question sur l'apparence de Femme Grizzly maquillée sont masculins. La corrélation varie pourtant entre les différentes formes car si un arbre masculin sur deux répond défavorablement dans la forme originale, il y en a un sur six dans l'insert. Aucune réponse des arbres féminins n'est donc défavorable. De ces données, je tire deux conclusions qui restent néanmoins des hypothèses. Une première porte sur la perspective privilégiée des arbres féminins. La seconde, plutôt méthodologique, a trait aux différences entre les trois formes ainsi qu'à des questions ethnographiques et interprétatives.

Sens culturels : interprétations et choix d'édition.

Dans son analyse des quatre mythes portant sur Femme Grizzly chez Howard, Hymes remarque que les femmes occupent une position privilégiée contre le puissant pouvoir de cette ogresse. Les deux femmes du frère de Gitskux dans *Gitskux and his Younger Brother* sont sujettes à des intuitions qui leur permettent de prévoir et de prévenir les dangers. Elles conseillent Gitskux et son frère sur les précautions qu'ils doivent prendre. Nous retrouvons le même phénomène dans *Grizzly Woman Began to Kill People* avec le personnage de Waterbug et dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* avec la mère de Wásguk'mayli. Ce ne sont que quelques exemples illustrant un modèle suffisamment répandu pour qu'il soit possible d'identifier ce motif féminin dans les mythologies chinook, motif selon lequel les mobiles et les stratégies d'une femme malveillante se trouvent intuitivement perçues par les héroïnes. Il se peut que les arbres féminins ou certains d'entre eux, fassent partie de cette catégorie de femmes intuitives et ne soient pas ignorants des intentions prescriptives de Femme Grizzly.

Pour en finir avec les réflexions sur les constatations chiffrées entre les différentes formes de cet acte, il est possible de conclure que les variations possibles entre un récit dicté et un récit traditionnel sont infinies. Dans cet exemple, simplifié par son caractère répétitif et numérique, les effets variants entre la forme originelle et la forme éditée sont minimes, pourtant le fait de raconter quatre rencontres au lieu de douze réduit l'importance de cette partie du récit en écourtant sa durée. Sans l'ajout, le chercheur serait tenté de considérer cette partie intégrante comme l'épilogue, et il ferait une erreur grave dans l'interprétation de ce mythe. La transcription supplémentaire que représente l'insert confirme l'attachement de Jacobs à l'authenticité des récits dictés tant en ce qui concerne leurs contenus que leurs formes. Nous sommes en présence

d'un autre niveau d'ethnographie qui fut novateur dans l'anthropologie dialogique et dans l'ethnopoétique.

Dans l'acte O, Femme Grizzly attribue différentes propriétés aux bois qui correspondent aux multiples usages qu'en feront les humains tels que le bois pour faire le feu, les bois servant à la fabrication des louches, de la corde, des clubs de "shinney"¹⁰, des lances, des paniers, des pagaies, des canoës, tous outils de vie et de civilisation fabriqués dans des essences différentes. Ce récit de l'ordonnance des propriétés des bois a dû servir de leçon de science et de technologie aux enfants qui étaient censés écouter attentivement le cycle des mythes. Il s'agit aussi d'une perspective de la civilisation chinook qui pouvait également servir de leçon d'histoire. Dans la marge de son cahier, Jacobs écrit : "Mrs Michelle's father's father (a Clackamas of Oregon City)¹¹ he made wooden dippers or bowls with handles of alder, in Mrs Howard's memory." Cette note nous indique que les objets mentionnés dans l'acte N de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* furent fabriqués de manière traditionnelle jusqu'à cette époque, c'est-à-dire jusqu'au début du vingtième siècle, mais que ce type de fabrication n'était plus très courant du temps de Victoria Howard. Dans le contexte ethnographique, le caractère pédagogique de ce récit est maintenu de manière frappante. Ce passage peut effectivement servir aux ethnologues, aux archéologues et éventuellement aux artisans du bois. On peut également espérer que les descendants chinooks pourront s'en servir pour retrouver certains aspects de leur culture. En tous cas, cette tradition orale nous amène à réfléchir sur le pouvoir et l'importance de la langue dans l'organisation et la continuation d'une culture.

Quelques réflexions sémiotiques

Le fait que la rencontre hypothétique retrace une réponse non-favorable de l'arbre et une condamnation de la part de l'ogresse, indique une action relationnelle basée sur la menace et sur la condamnation plutôt que sur la bienveillance et sur la bénédiction. Cela correspond à la férocité de Femme Grizzly. Pourtant, une ambiguïté s'impose dans l'aspect créateur par lequel Femme Grizzly attribue des propriétés d'utilité aux arbres tout en les menaçant. Au fond de cette ambiguïté se trouve la sexualité de l'ogresse qui est affichée par son maquillage. Ce masque représente le point de contact entre le psychique de Femme Grizzly et la perception visuelle de l'arbre qu'elle interroge. L'affichage de sa sexualité devient ainsi socialement signifiant

¹⁰ Le "shinney" est un sport joué avec des bâtons et une balle.

¹¹ Je n'ai pas d'autres références sur Mrs Michelle, ni au père de son père.

et déterminant. Un rapport s'instaure entre la sexualité féminine et la menace d'inutilité qui semble arbitraire mais se montre néanmoins constant. La forme de ces strophes peut induire quelque chose sur la relation existant entre les actants¹² principaux.

La première chose à remarquer est que le modèle de ces strophes consiste en une séquence d'actions dominées par les dialogues. La séquence est reproduite dans chaque strophe :

- Femme Grizzly se promène et elle rencontre un arbre
- Elle le salue et lui demande ce qu'il pense de sa nouvelle apparence
- L'arbre donne son avis
- L'ogresse ordonne les propriétés d'utilité ou d'inutilité en fonction de la réponse de l'arbre
- (Dans certaines strophes) Femme Grizzly s'en va.

L'action dominante de ces strophes est effectivement verbale mais elle est aussi intersubjective. Les prédicatifs principaux de ces actions peuvent nous aider à interpréter les relations qui existent entre eux.

- se positionner (dans l'espace) par rapport à l'autre
- demander l'avis de l'autre
- donner son avis
- octroyer des propriétés à son interlocuteur
- quitter son interlocuteur

La parole, en tant qu'acte, se manifeste dans l'ordonnance qui représente l'action finale comme résultat ou ultime effet de cet échange verbal. La mystification, engendrée par le sens de la question, fait que l'interrogé ne comprend pas la signification de son propre avis. La force du pouvoir de l'ogresse culmine dans le masque qu'elle porte, masque servant de point de contact, sujet / objet, entre elle et son interlocuteur. Quand ce pouvoir est mal vu par l'interrogé, la force devient destructrice ; quand il est bien vu alors la force est constructive. Dans les deux cas, l'ogresse se projette subjectivement dans la subjectivité de l'arbre.

¹² Le mot "actant" est emprunté à la sémiotique. Pris comme synonyme de "personnage", sa spécificité est de prendre en compte tous ceux qui accomplissent ou subissent une action et non pas seulement les personnes. Ce concept nous permet donc de considérer non seulement Femme Grizzly et les arbres comme sujets et objets d'actions, mais aussi la sexualité et l'ordonnance qui sont manipulées et manipulantes.

Question sémantique.

Examinons le complexe verbal employé dans la question posée par Femme Grizzly qui présente cet échange intersubjectif au travers des aspects visuel et verbal. La racine verbale *-q-* signifie "voir" ou "observer". Elle se différencie du verbe *-gəl̥kəl-* qui est le plus couramment employé pour le verbe "voir". N'ayant actuellement pas d'autres indications concernant la connotation de ce verbe, il est utile d'examiner la structure du complexe dans lequel il se trouve. Dans *Clackamas Chinook Texts*, Jacobs traduit ce complexe par "How do you see me" ou "How do I look to you". Selon la construction du complexe, la première traduction est plus précise. Le sujet est effectivement une deuxième personne du singulier et l'objet, première personne du singulier. Cependant le suffixe causatif *-mit* se perd dans "How do you see me". La difficulté rencontrée pour traduire cette phrase peut expliquer le choix de Jacobs qui a simplifié la formule. Il me semble pourtant nécessaire d'incorporer le sens causatif du verbe pour identifier la focalisation de cet échange verbal.

Je reste persuadée que les traductions fournies par Jacobs et Howard représentent une bonne interprétation de l'essentiel de la sémantique explicite de cette question. Ceci dit, la cause de l'action ne peut pas être le sujet de l'action, donc ne peut pas être l'arbre. Autrement, la traduction précise serait de l'ordre "How do you make (yourself) see me". La présupposition, que l'arbre exerce une volonté libre dans sa réponse, nie aussi que la cause de l'action soit l'objet : "How do you see me (as you are made to see me)". La seule logique possible pour comprendre le sens causatif du prédicatif réside dans l'effet produit par l'apparence de Femme Grizzly sur le point de vue spatial de l'interrogé, donc "What do you think of me like this" ou "comment me trouves-tu ainsi".¹³ Le masque ou l'apparence de Femme Grizzly sont donc impliqués par le suffixe causatif et représentent effectivement la focalisation de cet échange verbal. Cette apparence subjective devient une force qui agit sur la perspective subjective d'un autre.

Les actes de parole nous donnent l'occasion de réfléchir à la relation instaurée entre l'interrogatrice et les interrogés, mais derrière ces formes verbales, d'autres phénomènes prédominent. Il s'agit de l'*effet de l'image* de l'interrogatrice sur l'interrogé et de l'*effet de l'avis* de l'interrogé sur l'interrogatrice. A tout moment, il est clair que Femme Grizzly détient un grand pouvoir sur l'arbre malgré l'expression libre qui lui est accordée dans le deuxième vers de chaque strophe. Pourtant, la réponse expressive de l'ogresse indique que l'avis de l'arbre possède réellement un pouvoir sur une Femme Grizzly devenue coquette. En un certain sens, c'est la réponse de l'arbre

¹³ Le problème, bien sûr maintenant, est que nous avons perdu le sens explicite de la vision du verbe mais dans les deux formules (anglaise et française), la perception visuelle est implicite.

qui détermine le résultat matériel de chaque échange. Ce qui entre en jeu indirectement est l'impact du point de vue d'un individu sur son rôle dans l'écosystème intégré par les humains. Mais les repréailles de Femme Grizzly sont nettes et catégoriques. Bien que l'opinion de l'arbre produise un effet sur le psychique de l'ogresse, sa conséquence réelle se matérialise dans les ordonnances de Femme Grizzly. Ce double jeu de cause à effet ne se limite pas aux interlocuteurs ce qui fait que la projection prend des proportions bien plus larges que le simple discours présenté. L'ultime effet produit par l'avis de l'arbre, concernant l'apparence de l'ogresse maquillée, n'est pas limité à l'identité des arbres mais concerne les gens qui utiliseront les différentes essences de bois pour développer leur civilisation. Une fascinante connexion, à mon avis, entre la sexualité féminine et la civilisation, basée principalement sur la liaison entre l'esthétique et l'utilitaire à travers l'acte verbal. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré au thème de la cohabitation.

Quelques conclusions interprétatives.

Il ne reste qu'à interpréter la forme narrative, les symboles et les dispositifs stylistiques élaborés dans cette partie du récit, ce qui sera surtout l'objectif des exposés qui suivent l'analyse de la versification de ce mythe. Je souhaite maintenant résumer les éléments déjà mis en exergue dans cette étude de la troisième partie. Dans l'acte N, nous avons vu que les relations spatiales et temporelles dessinent des effets opposés de proximité et d'éloignement et que ces effets concourent avec d'autres traits de l'histoire et du récit à conférer un sens cyclique à ce récit mythologique. Un entier renouvellement de la conscience de Femme Grizzly la conduit vers une autodétermination par rapport à l'autre. Il s'agit aussi pour l'ogresse d'une prise de conscience de sa sexualité. L'importance du genre s'y révèle aussi. Le symbole du masque représente une sorte de façade liant sa sexualité à son apparence qui peut être assimilé à son ego. Le lien psychique, que Femme Grizzly développe par le geste de se maquiller avec le sang de sa vulve, entre une force interne (sexualité) et une force externe (apparence), se manifeste dans sa vanité lorsqu'elle demande aux arbres leur opinion sur son apparence. Un enjeu entre intérieur et extérieur sert aussi à ouvrir une réflexion sur l'identité de l'individu dans le monde naturel et dans le monde social. Les nombreux éléments féminins conduisent cette réflexion vers l'identification du rôle de la femme par rapport à son environnement naturel (et corporel) et dans son environnement social. La relation, quoique indirecte, entre la sexualité féminine et la vie domestique utilitaire est apparente.

**Analyse de versification de l'épilogue
de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* :
FEMME GRIZZLY ARRIVE CHEZ DES GENS**

Questions sur les niveaux de discours.

Avant d'analyser la forme et le sens de la fin originale du récit mythologique de Femme Grizzly qui fait l'objet de ces chapitres, il me faut expliquer en quoi consiste la démarche conduisant à sa mise en forme versifiée. En partant du texte édité par Jacobs dans *Clackamas Chinook Texts*, j'ai recherché les relations existant entre les divers prédicatifs et entre les dispositifs stylistiques. Cette analyse m'a conduite à une conclusion sur les niveaux de discours qui s'oppose à cette édition. Cela concerne le discours des gens dans les lignes 619-621. Selon l'édition de Jacobs, à la ligne 621, "Grizzly Woman ate them up" est prononcé par le narrateur :

74. Shortly afterwards as she was going along, she got to a house. She entered, she sat down. People there were telling one another about her. They were saying, "When *wasgukdyli* and his younger brothers went, it really was long long ago". 75. And then Grizzly Woman ate them up. Now like they she too said (but in a whisper and with obvious stupidity), "When they went when they went, it really was long long long ago, Grizzly Woman ate them up." She remained at that place (for a single day). The following day then I do not know what they did to her. (Jacobs 1959 : 156)

Dans mon analyse de la versification, la ligne 621 est prononcée par les voix des gens qui racontent l'histoire. Regardons la strophe 71 :

<p>Kwálá úyt, nugáqwam itǵwə'li. Náškupq, núfayt.</p>	<p>Soon as she was going along, 72a she got to a house. She entered, she sat down</p>
<p>UXáxikwłila idə'lxam, her, ugwakíXaX, ugwagímnit, "Qínitú:ya -- "Wasgukmáyli ityámxikš -- "qúšdyaxa a':nǵa "Aǵa ikǵúłxum Wakitsimani." them up. ÁXkamaX alagíma, "Kiniítúyakiniítúya, "qúšdyaxa a':nǵa, "gakǵúłxum Wakitsimani."</p>	<p>72b People are telling one another about they are, they are saying, "When they went -- "Wasgukma'yli and his younger brothers -- "it really was lo::ng ago" "Now Grizzly Woman ate Now she too would say, "When they went when they went, "it really was lo::ng ago, "Grizzly Woman ate them up." 625</p>
<p>Kwaba:': náXuX. Káwux aǵa íúXwan qá gadə'kuX.</p>	<p>72c Right there she remained. The next day, now I do not know what they did to her.</p>

Les événements des deux versions diffèrent radicalement : Femme Grizzly a-t-elle mangé les occupants de la maison dans laquelle elle vient d'arriver ou est-ce que ce sont les gens qui accusent l'ogresse d'avoir mangé Wásguk'mayli et ses frères?

Le parallèle entre le discours des gens rencontrés par l'ogresse et le propre discours de Femme Grizzly suggère fortement que l'analogie s'étend jusqu'à cette troisième proposition. Comparons la similitude du discours des gens avec celui de Femme Grizzly :

Discours des gens :

"Qínitú:ya --
"Wasgukmáyli ityámxikš --
"qúšdyaxa a':nǵa
"Aǵa ikǵúłxum Wakitsimani."

Discours de Femme Grizzly :

"Kiniítúya kiniítúya,
"qúšdyaxa a':nǵa,
"gakǵúłxum Wakitsimani."

A l'exception de la deuxième ligne du premier discours, "Wásguk'mayli et ses petits frères", les trois lignes, qui suivent la proposition "Femme Grizzly would say" (ligne 622), représentent une sorte d'imitation par l'ogresse du récit des gens. Ce parallèle

nous fournit un bon indice nous faisant supposer que la ligne 621 fait partie du discours des gens, mais il existe bien d'autres indications. Dans une note du texte édité, Jacobs nous dit : "Grizzly listened, then repeated their words in a whisper, changing the words just a little. She was obviously in a kind of stupor now, or at least was especially stupid even for her." (Jacobs 1960 : 284). Cependant, dans son analyse du texte, le linguiste modifie son interprétation de l'état de l'ogresse :

Finally Grizzly reaches a house and reverts directly to her original character in act I, that of a murderess. She hears residents commenting upon her pursuit of the Bears and the fact that it was long, long ago. The reminder of long ago and of former frustrations sets her off again. After she devours the people in the house, she murmurs or whispers in an insane confusion almost the very words uttered by the unfortunate people whom she has just killed. She mutters too that it was long, long ago. The myth ends in this climactic symbolization of her narcissistic monomania. (Jacobs 1960 : 111)

Les deux points de vue de Jacobs décrivant le comportement de Femme Grizzly sont contradictoires. Il semble impossible que l'ogresse, frappée de stupeur, ait pu se mettre à manger tous les gens. Les descriptions, faites par Howard, des personnages et de leurs comportements sont, dans mes lectures, bien plus cohérentes et constantes. Je n'ai jamais pu trouver une explication narrative à une fin aussi abrupte par rapport aux autres séquences existantes et à leurs développements.¹ De plus, la ligne 627 du récit nous raconte : "The next day now, I do not know what they did to her." Si l'ogresse avait mangé les gens, quel est donc ce "they" censé avoir fait quelque chose à l'ogresse?

Derrière la nouvelle forme discursive présentée dans l'analyse de la versification fournie par cette thèse, un développement narratologique s'est manifesté qui a su me convaincre que l'intention de Howard était de confier cette ligne à la voix des gens et non à celle du narrateur. Dans une discussion avec Hymes ayant pour sujet cette découverte, son scepticisme initial fit place à une révision des détails de la forme que je lui proposais, cette révision lui permit de confirmer la cohérence ethnopoétique de la nouvelle forme. Prenant toujours des précautions, j'ai demandé que l'on m'envoie des copies des pages du cahier dans lequel Jacobs transcrivit ce récit.² Quelques éléments indiqués dans les pages de l'épilogue attestent de la validité de mon analyse de

¹ Un des critères fondamentaux de l'analyse de versification veut rendre compte de l'intégralité du récit de manière à ce que toutes les séquences participent au sens isotopique. Une fin aussi violente et ambiguë, vis-à-vis du comportement de Femme Grizzly, n'entre pas dans la logique des circonstances décrite par le mythe. Les actes de violence de celle-ci sont toujours précédés de signes de danger.

² Je voudrais remercier les membres de la commission responsables de la Collection de Melville Jacobs conservée à la *Manuscripts and University Archives Division* de l'*University of Washington Libraries*. Je voudrais remercier également Gary Lundelle qui a parcouru plusieurs cahiers de textes clackamas, sans connaître cette langue, pour y trouver ce texte.

versification de cet épilogue. Une note au bas de la page du cahier nous indique sans ambiguïté que la ligne "Grizzly Woman ate them all up" fait partie du récit des gens :

These people had the wrong news: they were saying K. [Kitsimani] had long ago eaten the Bear Boys. K. listens and repeats what they say sort of stupidly, in a whisper. (Jacobs, *Field notebook XXX*: 133)

La question peut se poser de savoir si cette interprétation nous vient directement de Jacobs ou si elle est l'œuvre de Howard mais nous ne le saurons jamais. Entre le temps de la transcription de Jacobs et l'édition des récits de Howard, vingt-huit années se sont écoulées. Pendant ce temps, Jacobs s'engagea sur d'autres projets de travaux de terrain et il n'est pas impossible qu'il ait oublié certains éléments des histoires qui lui furent racontées. Nous ne pouvons pas savoir pourquoi notre linguiste choisit d'ignorer dans ses éditions la note du cahier citée ci-dessus. Les erreurs sont si rares entre la transcription et l'édition qu'il semble peu probable qu'il s'agisse d'une négligence.

Je voudrais ouvrir ici une parenthèse. A mon sens, Jacobs avait pour objectif de reconnaître, comme l'indique le titre de son livre, le style et le contenu d'une littérature orale (Jacobs, *Style and Content of an Oral Literature* 1960). Au cours de la préparation de l'édition de *Clackamas Chinook Texts*, il fut obligé de prendre des décisions fondamentales en fonction de l'organisation du texte, de ses discours et de ses événements. Les coupures de paragraphes et la ponctuation imposée par la langue écrite nous obligent à interpréter quelque chose de la logique interne d'un récit oral. Les niveaux de discours font partie de cette logique interne. Il se trouve que les ethnopoéticiens ne sont pas toujours d'accord avec les coupures faites par ce linguiste, pourtant compétent, en vue du traitement de ces textes en tant que littérature. Dans mes analyses ayant pour objet la versification des textes transcrits, j'ai restructuré de nombreux segments et le lecteur peut examiner les différences en les comparant au texte édité par Jacobs. A cause des limites imposées par la rédaction de cette thèse, il n'est évidemment pas possible d'expliquer chacun de mes choix de segmentation.

Si nous considérons la différence d'interprétation existant entre les analyses de Jacobs et celles de Hymes par rapport au récit de *Seal and her younger brother lived there*, nous nous rappelons que l'analyse de la versification met en exergue quelque chose de tout à fait différent de l'analyse de Jacobs. La découverte de la forme de ce récit permet aussi d'approfondir nos connaissances du texte et de la poétique de la conteuse. Les événements narrés restent pourtant les mêmes dans les deux versions. En revanche, il résulte une fin d'histoire complètement différente dans l'interprétation que je propose de l'épilogue de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*. L'ogresse finit-elle en murmurant bêtement une version trompeuse de ce qu'elle a vécu, ou en digérant à nouveau des victimes ? En ce qui concerne l'interprétation de Jacobs qui

reflète la deuxième option, celle-ci correspond mieux bien sûr aux éléments sur lesquels ce linguiste met de l'importance et notamment au caractère monstrueux de Femme Grizzly. Je soupçonne que Jacobs fut tout simplement gêné par les différents niveaux de discours que représente la version de l'épilogue initialement interprétée en fonction de la note du cahier et de la réinterprétation de cette analyse. Mais aussi, il est certes difficile de croire qu'une ogresse dominante puisse se soumettre aussi facilement. Dans la version originale, que je prends pour la version intentionnelle de Victoria Howard, la passivité de Femme Grizzly est effectivement frappante. Pour expliquer ceci, il faut comprendre les actes de narration dans le contexte de l'intégralité du mythe.

Le récit accompli par les gens, puis par l'ogresse, représente une manipulation de la voix narrative qui feint de remplacer, non seulement la voix du narrateur par celles des personnages qui modifient le récit mais aussi l'histoire elle-même. Ce changement de niveau de discours crée une réorientation ("shifting") fantastique des niveaux narratifs. Les récits des personnages représentent des méta-récits projetant le récit de Wásguk'mayli et de Femme Grizzly entièrement sur le plan de l'histoire. Une des particularités de cette réalisation narrative réside dans le fait qu'un personnage du récit intervienne comme auditeur de son propre récit et sur ce qu'il entend sans se faire connaître. Cette manipulation de la voix implique également une manipulation temporelle de l'acte narratif par les gens et par l'ogresse en tant qu'événement de l'histoire mais aussi comme une chronologie allant au-delà du temps humain. Ces figures entraînent une réflexion dans le cadre de la narratologie qui nous met aussi dans une position plus favorable à la compréhension du point de vue métaphysique chinook guidant ce récit.

Questions narratologiques.

Nous avons vu que Howard varie avec efficacité les points de vue et les voix narratifs au cours du récit que nous examinons. Cependant, le développement du méta-récit qu'elle maîtrise à la fin de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* n'a pas été identifié par nos narratologues et nous oblige à considérer sa spécificité. Genette décrit trois types de récit métadiégétique dans son analyse de la voix narrative. Bien qu'éclairante, son étude reste inachevée par rapport aux différentes fonctions qu'un méta-récit peut avoir. Ces catégories s'imposent trop fortement aux méta-récits qui ne peuvent être réduits à un type unique. Nous considérerons d'abord les trois sortes de récit métadiégétique analysées par Genette. Je proposerai ensuite un développement de sa méta-narratologie. Bien que les trois types de récit décrits par ce spécialiste soient

globalement complets, cette analyse manque de précision en ce qui concerne la relation entre la diégèse et la métadiégèse, mais aussi par rapport à la fonction spécifique de cette dernière. En comparant les méta-récits de Howard à des œuvres connues, nous verrons que le système de Genette reste insuffisant pour décrire toutes les fonctions possibles d'un méta-récit.

La technique la plus courante des actes de narration dans un récit est, comme la nomme Genette, le "récit explicatif" qui établit "une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse" (Genette 1972 : 242). Ce type de méta-récit se rencontre souvent à la fin d'un récit et sert en sorte de récapitulation ou d'explication des événements. Le discours historique à la fin de *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood offre un exemple d'une narration directement issue des événements de sa diégèse comme à la fois conséquence ou résultat mais aussi explication. Un extrait de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf nous offre un exemple du deuxième type de récit métadiégétique tel qu'il est décrit par Genette. Lorsque Mrs Ramsey se trouve confrontée à la peur de sa fille, peur qui est causée par la tête d'un animal suspendue au mur, elle invente une histoire pour la calmer. Il s'agit dans ce cas d'une relation thématique entre la diégèse et la métadiégèse qui n'ont pas de lien spatio-temporel. Le point de départ de son histoire est l'animal qui effraie sa fille, mais les événements sont placés en dehors de la diégèse. Le troisième type de métadiégèse décrit par Genette est une narration qui est un événement en soi. Genette constate que le contenu de son récit n'a quasiment pas d'importance et que c'est l'acte de raconter qui importe. Il donne comme exemple de ce type les récits de Schéhérazade qui s'en sert pour repousser la mort dans *Mille et une nuits*.

Genette semble pourtant ignorer la relation existant entre ses trois types de méta-récit et les trois aspects qu'il définit dans le discours narratif. A chacune de ses descriptions des fonctions métadiégétiques correspond un des trois aspects de la réalité narrative (histoire, récit, narration). Dans le premier type où la relation entre le récit et le méta-récit est explicative, le méta-récit domine. Quand la relation est thématique et non pas spatio-temporelle, c'est le récit en tant que tel qui importe. Finalement, quand la relation se situe entre l'acte narratif et la situation du récit, la narration l'emporte.

La description des méta-récits fournie par Genette nous permet de comprendre la fonction de la métadiégèse à son premier degré. Pourtant il est souvent difficile ou impossible, lorsque l'on examine les différents exemples de narration au sein d'un récit, de les réduire à une seule fonction par rapport à leurs récits-hôtes. Dans quelle catégorie peut-on classer, par exemple, les *Contes de Canterbury*. Est-ce les thèmes qui sont à privilégier ou l'acte narratif? Nous rencontrons le même dilemme en ce qui concerne l'acte de raconter de Mrs. Ramsey dans *To the Lighthouse*. Cette dernière crée un récit pour vaincre la peur de sa fille. Nous avons vu qu'il s'agit d'une relation

thématique mais l'acte de raconter qui endort les enfants apparaît aussi comme prédominant. Les questions fondamentales sont : pouvons nous comprendre le récit indépendamment de la narration et de l'histoire, comprendre la narration sans tenir compte du récit et de l'histoire ou saisir l'histoire sans nous préoccuper du récit et de la narration ? Il se peut qu'un des aspects narratifs domine mais tous les aspects jouent obligatoirement un rôle dans le lien entre la métadiégèse et la diégèse. J'emprunte ici le terme "dominant" à la linguistique jakobsonienne pour modifier les types de métadiégèse analysés par Genette dans lesquels prévaut l'aspect narratif. Comme le message verbal qui exerce toujours plusieurs fonctions malgré sa dominante, le méta-récit emploie toutes ses configurations pour affecter son sens narratif.

La relation métaphorique entre la diégèse et la métadiégèse.

Je souhaite maintenant passer à un autre niveau de la métadiégèse et examiner le lien existant entre celle-ci et la diégèse. Dans l'analyse de Genette, cette relation est remarquée au niveau de l'histoire du récit-hôte et notamment nous montre comment la narration intervient dans l'intrigue. Dans cet examen, il s'agit d'une explication, d'un thème ou d'un acte narratif. Dans les trois cas, la narration est traitée à son niveau discursif. Mon analyse de la métadiégèse dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* m'aura amenée à identifier plus avant un niveau poétique entre le récit et le méta-récit. Pour bien respecter les dynamiques d'un récit poétique, une analyse métaphorique est nécessaire pour en comprendre le sens le plus profond. Nous faisons de nouveau appel à Jakobson, en nous aidant de Tadié, pour reconnaître le parallélisme narratif entre ces deux formes interdépendantes :

La structure d'un texte c'est y relever des parallélismes, dans la fiction comme dans la narration. Le relevé peut être infini. Pour qu'il reste significatif, il faut noter les parallélismes qui concernent la totalité du texte. Ainsi, la présence de deux articles définis à la même ligne n'a pas la même valeur que l'évocation du même personnage à la première et à la dernière page. Le réseau de répétitions est beaucoup moins dense dans un récit de trois cents pages que dans un conte de dix pages. D'autres part, la répétition suppose la différence : *A* peut être repris par *A*, ou par *non-A* ; les oppositions massives assurent la progression du récit. Enfin, l'abondance des métaphores dans le récit poétique concerne aussi la structure d'ensemble, non qu'il faille en faire pour chacun la liste, mais parce qu'elles définissent un second récit parallèle au premier, qu'elles signifient un autre monde littéraire. (Tadié 1994 : 114)

Ces réflexions sur les opérations méta-narratives ont décidément modifié les objectives de mon étude. Il ne s'agit plus de montrer en quoi *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* se qualifie d'un récit poétique, mais aussi à participer au développement d'une poétique narrative applicable à la poésie indigène en général. Un recours à quelques exemples de méta-récit dans la littérature écrite servira d'un point de départ.

Etudes comparatives.

La deuxième partie de cet examen de la métadiégèse dans l'épilogue de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* consiste en une étude comparative de cette forme narrative.³ Cette comparaison avec d'autres œuvres connues pour leurs innovations méta-narratives nous permettra d'identifier la spécificité du méta-récit créé par notre poétesse clackamas. Il me permet aussi de mieux illustrer les points méthodologiques que j'ai commencés à développer ci-dessus. J'ai choisi pour cette analyse trois œuvres : *Ulysses* de James Joyce, *Absalom Absalom* de William Faulkner et *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. La première de ces œuvres emploie, à travers tout son récit, plusieurs techniques de métadiégèse. Celle qui nous intéresse ici se trouve dans le chapitre final, lorsque le monologue intérieur de l'un des personnages (Molly Bloom) efface le narrateur. Cette métadiégèse, à l'instar de celles rencontrées dans notre mythe, est un exemple qui illustre le premier type du méta-récit expliqué par Genette. De la même façon que les méta-récits de la fin de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* reprennent certains événements de l'histoire, le monologue de Molly Bloom raconte aussi, mais d'un autre point de vue, les événements préalablement évoqués. Dans ces deux discours, il s'agit d'une réinterprétation de certains événements de l'histoire. En tant que représentants des personnages, Femme Grizzly et Molly Bloom ont "le dernier mot" dans leurs récits respectifs et leurs discours se situent comme conséquence directe des événements précédents.

Malgré ces similitudes, le "monologue immédiat" créé par Joyce, selon le point de vue de Genette, n'est pas précédé d'un marqueur de discours et il se différencie ainsi fondamentalement de la forme des méta-récits de notre épilogue dans lesquels le récit des gens et celui de Femme Grizzly nous sont présentés en discours direct. Une distinction encore plus importante réside dans le fait que le récit de Molly Bloom, en tant que monologue intérieur, est forcément à la première personne du singulier. Dans ce cas, le "monologue immédiat", créé par Joyce, prend la forme de tout récit fait à la

³ Je m'astreins ici à examiner la métadiégèse des romans. Il serait néanmoins intéressant de considérer le potentiel de cette forme narrative dans le théâtre et dans le cinéma. Je pense notamment à *Hamlet* et à *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare et au film *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen.

première personne lorsqu'il est raconté par un personnage directement impliqué dans l'histoire. Cependant, le discours des gens dans notre mythe raconte une histoire dans laquelle ces personnages conteurs ne sont pas impliqués. Quant à Femme Grizzly, elle raconte étrangement sa propre histoire à la troisième personne. Dans le discours de l'ogresse, nous avons une objectification de l'identité du personnage alors que pour Molly Bloom, il s'agit d'une subjectification. Ce qui distingue fondamentalement le récit de l'ogresse, en tant que métadiégèse explicative, est qu'au lieu de transmettre sa propre version des faits, elle se subordonne aux points de vue des autres conteurs. Le narrateur, dans ce cas, n'est pas effacé mais il est mis en question. Un méta-récit qui est conclusif mais révèle une ambiguïté par rapport à cette technique narrative.

Les méta-récits d'*Absalom Absalom* sont plus proches en forme discursive de ceux d'*Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* lorsque le narrateur les introduit en tant que discours direct. La tradition orale se trouve mise en évidence dans ces deux œuvres. Tout comme Faulkner qui cherchait à comprendre son héritage socioculturel sudiste, Howard nous livre dans cet épilogue quelques réflexions sur sa tradition littéraire. *Absalom Absalom* ne traite pas seulement des mésaventures d'une famille du Sud des Etats-Unis, mais aussi de l'effet produit sur cette famille par son environnement et de l'effet de l'existence d'un homme sur sa communauté : un environnement socio-politique et un homme piégé par ses propres complaisances offrent matière à une légende qui se bâtit oralement de génération en génération. Des thèmes semblables à notre mythe, mais surtout une série de méta-récits qui inverse le récit et son histoire, font que la technique métadiégétique de Faulkner s'apparente à la technique de Howard. Il s'agit du discours de Quentin lorsqu'il raconte l'histoire à Shreve mais surtout des paroles de ce dernier qui réinterprète l'histoire qu'il écoute.

La différence principale existant entre ces techniques narratives consiste principalement dans la distance prise par rapport aux témoignages des membres de la communauté rapportés dans les récits de Quentin et de Shreve dans *Absalom Absalom*. Racontée de génération en génération, l'histoire de Sutpen et de sa famille emprunte un parcours historique par l'intermédiaire des voix des membres de la communauté. L'arrivée du personnage principal, pendant la narration de l'histoire de Howard, suggère une prolepse narrative bien au-delà du temps humain. Les méta-récits servent chez Faulkner à remplacer chronologiquement les événements de l'histoire par le récit alors que chez Howard, les méta-récits fournissent une sorte de mimésis où le discours des gens se détache temporellement de l'histoire. Dans l'œuvre de Faulkner, nous suivons la tradition orale dans les discours de quelques générations. Dans celle de Howard, nous

voyons passer des âges historiques. Les deux œuvres montrent l'impact d'un personnage légendaire, mais le récit indigène l'exprime d'une manière plus fantastique.

Avec ces deux métadiégèses nous comprenons que le temps narratif se trouve essentiellement au-delà du temps humain. Une histoire traverse des générations et des époques. Cet effet est suggéré dans *Absalom Absalom* par le récit de Shreve qui est étranger à la communauté dont parle Quentin. Quentin est touché par l'histoire qu'on lui raconte et il l'interprète à sa façon. Faulkner termine le récit sur une sorte de contradiction qui laisse quelques questions en suspens selon les différentes interprétations faites par les deux personnages. Regardons le texte :

[Shreve :] " ... Now I want you to tell me just one thing more. Why do you hate the South?"

"I dont hate it," Quentin said, quickly, at once, immediately; "I dont hate it," he said. *I dont hate it* he thought, panting in the cold air, the iron New England dark; *I dont. I dont! I dont hate it! I dont hate it!* (Faulkner 1994 : 378)

Comme dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*, nous trouvons à la fin de cette œuvre une ambiguïté qui excite l'imagination de l'auditeur / lecteur. Le personnage principal hait-il son pays natal ? Qu'a-t-il dit pour que Shreve lui pose cette question ? L'incohérence entre le récit (de Quentin chez Faulkner, du narrateur chez Howard) et son interprétation (par Shreve et par les gens) sert à renforcer non seulement la relation thématique des deux niveaux diégétiques, mais aussi la relation entre les actes narratifs situés dans un autre contexte, dans un autre temps. Cependant, la contradiction de la fin d'*Absalom Absalom*, existant entre les points de vue de deux personnages et non pas entre le récit et le méta-récit, reste dans le cadre d'une interprétation existentielle. La contradiction chez Howard est plutôt intertextuelle, l'interprétation de Femme Grizzly servant à présenter l'interprétation du récit-hôte dans le cadre d'une tromperie.

Dans *L'enfant de sable*, la structure des méta-récits approche de plus près l'effet produit par celui d'*Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*. Comme dans notre mythe, les conteurs racontent à la troisième personne une histoire en tant que telle. Il existe parmi les conteurs des individus directement impliqués dans l'histoire et d'autres qui ne le sont pas, mais chaque récit est présenté comme un phénomène en lui-même. Cette œuvre est aussi une présentation de la tradition orale de l'écrivain. D'origine marocaine, Tahar Ben Jelloun utilise une série de méta-récits provenant d'une communauté marocaine dont les membres tentent de raconter les événements obscurs d'une même histoire. Cette œuvre emploie une technique de métadiagèse qui à la fois met en question la vérité circonstancielle de chaque récit et confirme la "vérité

narrative" de tout récit dans sa puissance à percer les cœurs des gens et à les réunir dans un autre temps et dans un autre lieu : "Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire." (Ben Jelloun 1985 : 15) Ben Jelloun insiste sur l'autonomie du récit dans l'extrait ci-dessous :

Quelque chose ou quelqu'un nous retient, en tout cas une main lourde et sereine nous lie les uns aux autres, nous procurant la lumière de la patience. Le vent du matin apporte la santé aux infirmes et ouvre les portes aux fidèles ; en ce moment, il tourne les pages du livre et réveille une à une les syllabes ; des phrases ou versets se lèvent pour dissiper la brume de l'attente. J'aime ce vent qui nous enveloppe et nous retire le sommeil des yeux. Il dérange l'ordre du texte et fait fuir des insectes collés aux pages grasses. (Ben Jelloun 1985 : 107)

C'est ici le point commun le plus important avec l'épilogue du récit de Howard. La contradiction entre les récits diégétiques et métadiégétiques existant dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* crée une ambiguïté autour de la vérité qui lie thématiquement l'épilogue aux autres parties du mythe. Cependant, nous verrons plus loin que le thème de la mystification sert à développer l'idée d'une vérité narrative ou plutôt d'une vérité esthétique née *sui generis* de cette mystification. Il y a tout de même une différence structurale entre ces deux récits. Dans *L'enfant de sable*, un conteur en contredit un autre, tous deux au niveau métadiégétique alors que la contradiction, dans notre épilogue, se joue entre le méta-récit et son récit-hôte. De plus, la répétition du discours narratif, reproduite bêtement par Femme Grizzly, va à l'encontre de la diversité des versions "historiques" proposées par les différents conteurs dans *L'enfant de sable*.

Dans cet examen de quelques métadiégèses, nous avons vu que les trois aspects narratifs jouent systématiquement un rôle et qu'il n'est pas toujours possible d'identifier quel aspect prévaut. En effet, dans *Absalom Absalom*, il semble que l'histoire du méta-récit apparaisse en tant qu'aspect dominant au sein du récit-hôte. Ce sont effectivement les métadiégèses qui racontent les événements de l'histoire principale puisque le récit comprend surtout des narrations. L'acte narratif constitue les seuls événements du récit et les domine ainsi en tant que tel. Nous avons donc le choix entre la narration et l'histoire pour une analyse révélatrice de cette œuvre. La relation thématique entre les deux formes est la tradition orale, croisant ainsi les trois aspects narratifs et servant la complexité pour laquelle Faulkner est renommé. Tous ces aspects identifient donc une partie de la structure de ce roman monumental. Les parallèles, entre les différents composants de la diégèse et ceux de la métadiégèse, mais aussi entre les diverses métadiégèses, nous renseignent sur la forme poétique du récit. Considérons l'exemple suivant avant de revenir à *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*.

Le monologue intérieur de Molly Bloom fait écho aux discours de Léopold Bloom et de Stephan Daedalus qui prédominent dans les chapitres précédents. Il entoure et insiste sur le mystère que les deux hommes ont cherché à résoudre tout le long de la journée. En conclusion, son récit, guidé par l'intuition et échappant à toutes les certitudes de la pensée rationaliste, complète un cycle d'associations qui regroupent le monde physique et le monde mythologique. De nombreux phénomènes corporels jouent un rôle important dans l'histoire de la journée de Léopold Bloom. Sa femme offre un nouveau sens à ces phénomènes dans sa rêverie érotique qui raconte leur vie de couple. Joyce donne ainsi un sens mythologique à l'amour charnel en concluant et en subordonnant le récit de la vie d'un homme à un méta-récit usant de la voix d'un personnage féminin plein de mystère.

La métadiégèse dans Black Bear and Grizzly Woman and their Sons, un point de vue pragmatique sur l'instance narrative.

Aucun des trois types de métadiégèse décrits par Genette, pris isolément, n'est satisfaisant pour approfondir l'analyse de l'épilogue de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*. Une disjonction complète entre l'histoire et son récit pour faire écho de l'histoire dans le méta-récit ne fournit pas une explication telle que Genette l'a précisée dans le premier type. Néanmoins, plusieurs éléments font que les narrations de la fin de ce mythe présentent une sorte de récit explicatif. Nous avons identifié une continuité temporelle induisant la tradition orale que fait vivre une histoire. Nous nous rappelons le récit elliptique que fait Wásguk'mayli lorsqu'il arrive sain et sauf chez Grue qui débute la narration évoquée. Nous retrouvons aussi un personnage et le marqueur temporel "a':::nga" ([il y a] "l::ontemps") qui relie les histoires des deux formes narratives. Malgré le fait que ces caractéristiques du premier type de métadiégèse soient ainsi mises en évidence, la projection totale du mythe sur le plan de l'histoire dans les méta-récits nous détache des événements existant dans l'épilogue au niveau du récit. Cette disjonction temporelle et spatiale indique que la relation entre les deux formes diététiques existe ailleurs qu'au niveau de l'histoire. D'autres explications s'imposent.

La modification de la fin de l'histoire fait que les méta-récits se distinguent du récit en tant qu'histoire bien qu'un lien spatio-temporel soit maintenu. Les conclusions opposées entre le récit des gens et celui du mythe connu établissent une relation dialectique entre eux. Elle arrive chez Grue, trouve les ours sans défense et les dévore. A ma connaissance, il n'existe aucun récit de ce mythe où Femme Grizzly mange les ours. Mais, imaginons, nous propose le narrateur, un autre récit où Femme Grizzly

attrape les fils ours et les mange. Cette fin horrible enlève tout aspect comique à l'histoire pour en faire une tragédie absolue. L'opposition entre la fin transformationnelle du mythe et la fin tragique du méta-récit sert de relation thématique permettant d'analyser les méta-diégèses et de les classer dans le deuxième type (thématique) défini par Genette. Ainsi les narrations des gens nous renvoient au récit afin de mieux comprendre le sens de l'évasion des enfants et de la transformation de Femme Grizzly. Une deuxième complexité apparaît avec la présence de l'ogresse en tant qu'auditrice mais aussi en tant que narratrice, une sorte de "compound metaphor" que nous examinerons dans la discussion concernant ce caractère archétype. Cette relation thématique se développe par rapport à la relation événementielle existant entre la narration du mythe par la conteuse (Howard) et les narrations des personnages, le troisième type de métadiégèse.

La narration, en tant que telle, me semble être l'aspect narratif le plus inductif de sens pour une analyse poétique de cet épilogue. Les épilogues des récits oraux emploient couramment une technique de réorientation narrative comme une sorte de transition reliant le monde de l'histoire au monde "réel". Les conteurs des récits de la mythologie chinook, par exemple, terminent souvent le récit en précisant le destin des animaux-personnages dans l'écosystème actuel (voir *Gitskux and his Younger Brother*). Il s'agit finalement d'une *mystification* narratologique qui rend l'histoire plus crédible soit en la liant à la réalité immédiate des auditeurs / lecteurs, soit en aidant ces derniers à atteindre le sens métaphorique du récit. Il est possible que cette technique s'emploie de manière systématique à ces deux titres et c'est le cas des métadiégèses que Howard crée dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*. La narration des gens, à la fin de ce mythe, ramène temporellement l'histoire vers l'auditeur / lecteur créant une sorte de lien entre le monde de l'histoire et le monde de la narration. L'épilogue fournit également une mimésis des circonstances dans lesquelles la conteuse et son auditeur se trouvaient, permettant ainsi d'amener ce dernier au sens métaphorique du récit. (Comme lecteurs, nous nous positionnons textuellement à la place de Jacobs en tant qu'interprètes.) Dans le même temps que Howard conduit l'histoire vers nous dans le temps narratif, elle nous amène par le biais de la métaphore vers l'histoire.

De ce point de vue, il faut considérer le pragmatisme de l'instance narrative comme un discours entre la conteuse et son auditeur. Il s'agit bien évidemment d'un véritable acte narratif et non comme dans *Absalom Absalom* et dans *L'enfant de sable*, de conteurs fictifs. Les narrations dans l'épilogue font non seulement écho au mythe occupant la plus grande partie du récit mais aussi à l'acte narratif de Howard. Les méta-récits servent ainsi à mettre l'accent sur le phénomène de la narration en elle-même.

La relation métaphorique des deux formes diégétiques permet de multiples interprétations qui coïncident avec l'instance narrative. Regardons de plus près la

situation existant à l'arrivée de l'ogresse. La présence des gens indique clairement l'Age Moderne. Mais nous ne savons pas s'il s'agit de la période de transition ou de la période précédant l'arrivée des Blancs. La façon particulière de parler des gens semble indiquer que la conteuse se dissocie d'eux.⁴ La possibilité existe aussi que les gens fassent partie d'une prolepse par rapport à l'instance narrative, c'est-à-dire que l'épilogue se situe dans l'avenir par rapport aux vies de la conteuse et de son auditeur. Ou bien la façon dont ils s'expriment peut appartenir à une ancienne langue ou, sachant que Victoria Howard était parmi les derniers locuteurs clackamas (deux ou trois au plus), il est concevable que la conteuse ait songé à la reproduction de son récit par des étrangers. En tous cas, la conteuse présente une interprétation métadiégétique trompeuse de l'histoire de son récit, ce qui confère une ambiguïté à l'acte interprétatif impliquant tout auditeur / lecteur au niveau textuel.

Sur le plan discursif et en ce qui concerne l'acte narratif, c'est à Jacobs que Howard s'adressait et il me semble qu'elle était surtout concernée par la capacité d'interprétation de son interlocuteur. En examinant les divers parallèles entre la diégèse et la métadiégèse, nous découvrons dans la seconde une description métaphorique de l'instance narrative entre Howard et Jacobs. La présence de Femme Grizzly dans une maison rappelle le début du mythe qui commence avec les deux familles vivant dans la même maison. Nous revenons ainsi à notre point de départ dans un jeu temporel cyclique qui correspond à d'autres aspects du récit. L'épilogue propose en fait une réinterprétation de l'évasion de Wásguk'mayli et de ses frères et de la transformation de Femme Grizzly, deux principaux éléments sémiotiques de ce texte. Cet épilogue servait finalement d'appât, séduisant l'auditeur par le sens métaphorique du récit. Dans sa réinterprétation de la ligne 621, "Grizzly Woman ate them up" comme faisant partie du discours du narrateur et non du récit des gens, Jacobs ignore l'ambiguïté implantée par la conteuse et paradoxalement ne vit pas derrière la façade du récit.

La répétition par Femme Grizzly de cette interprétation contradictoire crée un deuxième niveau d'ambiguïté puisqu'il s'agit non simplement d'un témoin mais encore du personnage principal des deux diégèses. De quel côté de la tromperie se trouve cette ogresse qui a échoué tant de fois dans ses efforts de mystification ? Où se situe-t-elle par rapport à la mimésis du récit ? Ce sont là deux questions fondamentales pour bien suivre le sens métaphorique du texte mais aussi sa cohérence pragmatique. Bien qu'elle se dissocie de leur façon de parler, Howard semble s'identifier avec les conteurs, particulièrement avec Femme Grizzly qui répète l'histoire qu'elle entend, chuchotant mystérieusement comme si elle était seule dans son coin. Cette image de Femme

⁴ Les conjugaisons et l'ordre des complexes de ce récit se différencient de l'usage moderne de la langue clackamas.

Grizzly, en tant que conteuse isolée, peut représenter notre conteuse clackamas qui fut parmi les derniers locuteurs de cette langue et ne vivait plus dans la réserve où elle était née.

Plusieurs phénomènes indiquent que Femme Grizzly occupait une place privilégiée dans l'imagination de Howard. (Hymes 1991 ; Hymes in Swann 1992) S'agissait-il d'un esprit tutélaire ? On ne peut pas le savoir. Le destin de Femme Grizzly dans l'épilogue évoque en tous cas la situation dans laquelle la conteuse vivait. Ce personnage puissant, capable de prendre et de donner la vie, imite et donne une mauvaise interprétation de sa propre histoire. Elle se subordonne linguistiquement et quelque part idéologiquement à des gens qui ne figurent pas dans son histoire (dans sa vie). La ligne 627, "The next day now, I do not know what they did to her", confirme cette subordination lorsque l'ogresse devient l'objet de l'action non précisée. Déracinée de son peuple, employant quotidiennement la langue anglaise et essayant de partager tout un héritage littéraire et culturel, Victoria Howard a dû ressentir la fatigue et la frustration de la puissante grizzly qui cède son histoire à une autre interprétation.

Dans ce cas, ces métadiégèses mettent aussi en question sa propre interprétation du mythe. En effet, Howard semble vouloir dire qu'en dehors de l'environnement traditionnel dans lequel son peuple entendait les mythes et les contes, son propre récit manque d'authenticité. Deux messages *covariants* entrent donc furtivement dans ce récit: méfiez-vous de mon interprétation et méfiez-vous de la votre.

Quelques réflexions de conclusion.

Pour conclure, nous identifions trois véhicules de la métaphore créée par ces métadiégèses : l'histoire du mythe, le récit créé par Howard et sa narration par la conteuse. Ces métadiégèses sont explicative, thématique et événementielle, correspondant aux trois types que Genette a décrit. Elles sont employées pour expliquer la transition de l'Age Mythique à l'Age Moderne comme extension de l'histoire. Les narrations sont également utilisées dans le but de démontrer la falsification potentielle du récit, établissant une relation thématique avec l'emploi de la mystification dans le mythe malgré le lien spatio-temporel existant entre les deux récits. C'est l'acte narratif qui est mis en relief et employé en tant que tel pour conclure le récit au niveau métaphorique. Howard emploie des métadiégèses pour projeter métaphoriquement l'instance narrative sur le récit et pour relier le monde du mythe au monde dans lequel vivaient la conteuse et son auditeur. Développée ainsi sur les trois plans de la réalité narrative, la façon dont Howard utilise le méta-récit dans ce mythe apparaît comme une

démonstration entière du potentiel métadiégétique. Le sens métaphorique de l'épilogue dans notre mythe nous oblige à considérer l'aspect pragmatique de l'acte narratif d'un point de vue culturel mais aussi artistique. Pour en finir avec cette explication linguistique et narratologique, je voudrais citer à nouveau Ben Jelloun lorsqu'il expose la convergence mystérieuse existant entre la voix de l'artiste verbal et la voix du personnage qu'il crée. Ces mots provenant d'un écrivain et non d'un conteur décèlent néanmoins le caractère à la fois mystifiant et existentiel du récit :

Je viens de loin, d'un autre siècle, versé dans un conte par un autre conte, et votre histoire, parce qu'elle n'est pas une traduction de la réalité, m'intéresse. Je la prends telle qu'elle est, artificielle et douloureuse. Quand j'étais jeune, j'avais honte d'être quelqu'un n'aimant que les livres au lieu d'être un homme d'action. Alors j'inventais avec ma sœur des histoires où je devais tout le temps me battre contre les fantômes, et je passais aisément d'une histoire à une autre sans jamais me soucier de la réalité. C'est ainsi qu'aujourd'hui je me trouve comme une chose déposée dans votre conte dont je ne sais rien. J'ai été expulsé — le mot est peut-être fort — d'une histoire que quelqu'un me murmurait à l'oreille comme si j'étais un mourant auquel il fallait dire des choses poétiques ou ironiques pour l'aider à partir. Quand je lis un livre, je m'installe dedans. C'est mon défaut. Je vous ai dit tout à l'heure que j'étais un falsificateur, je suis le biographe de l'erreur poussé jusqu'à vous. (Ben Jelloun 1985 : 172-73)

Conclusion : pour aller plus loin

La structure d'un récit oral de cette longueur peut être comparée à un labyrinthe. Je me résous à conclure cette explication de texte non parce j'ai obtenu toutes les réponses aux questions que je me pose mais parce qu'il faut bien lorsque l'on défriche l'inconnu, baliser son parcours et identifier les découvertes. Le chemin ne nous conduit pas à une sortie conclusive mais à des conjonctions qui renvoient toujours vers d'autres pistes. Cela ne veut pas dire que les sens d'un récit complexe soient infinis et arbitraires mais qu'un récit de ce genre produit des systèmes de sens divers au travers des différents mouvements, élaborations, discours, actions, etc. Cette analyse propose une mise en forme de certains de ces systèmes surtout dans un examen des éléments linguistiques et narratifs configurant le récit. Avant de m'engager dans des analyses plutôt thématiques et quelque part philosophiques, je voudrai regrouper l'essentiel de cette analyse de versification à l'aide des profils du texte et terminer avec quelques réflexions sur le sens de l'organisation formelle de ce récit mythologique. Cela nous permettra aussi de considérer la forme isotopique de ce discours narratif.

Nous avons commencé notre explication de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* avec une brève description de la forme globale du texte. L'organisation numérique des lignes, des vers, des strophes et des actes au sein des trois parties de ce texte a été démontrée comme possédant une logique induisant la direction de l'intrigue et la sémantique narrative. D'un point de vue narratologique, cette organisation consiste en une relation entre les éléments et les actions de l'histoire dans leur occupation de l'espace et du temps. Dans la pensée de Ricœur, l'organisation narrative est "une relation double entre l'intelligence narrative et l'intelligence pratique." Cette relation s'explique ainsi :

En passant de l'ordre paradigmatique de l'action à l'ordre syntagmatique du récit, les termes de la sémantique de l'action acquièrent intégration et actualité. Actualité : des termes qui n'avaient qu'une signification virtuelle dans l'ordre paradigmatique, c'est-à-dire une pure capacité d'emploi, reçoivent une signification effective grâce à l'enchaînement séquentiel que l'intrigue confère aux agents, à leur faire et à leur

souffrir. Intégration : des termes aussi hétérogènes qu'agents, motifs et circonstances, sont rendus compatibles et opèrent conjointement dans des totalités temporelles effectives. C'est en ce sens que la relation double entre règles de mise en intrigue et termes d'actions constitue à la fois une relation de présupposition et une relation de transformation. Comprendre une histoire, c'est comprendre à la fois la langue du "faire" et la tradition culturelle de laquelle procède la typologie des intrigues. (Ricoeur 1983 : 112)

La complexité de la réalité narrative se trouve, nous l'avons déjà dit, dans la relation existant entre le paradigmatique et le syntagmatique qui constitue, selon Ricoeur, des relations de présupposition et de transformation. L'organisation numérique doit être comprise comme reflétant cette double relation.

Le tableau n'est donc utile que si l'on considère que chaque unité représentée a une relation avec son actualité dans "l'enchaînement séquentiel" (un est suivi de deux qui précède trois, etc.). Il va donc de soi que chaque unité possède une relation intégrale avec le texte entier qui transforme son impulsion et son sens. Un des critères fondamentaux de l'analyse de la versification réside dans l'intégration de toute segmentation dans la forme exposée permettant d'identifier les relations à tout niveau du texte et d'expliquer l'interdépendance entre la forme et le sens. L'objectif est de rendre compte de chaque unité par rapport au texte entier et inversement. Le tableau suivant nous permet de comparer l'organisation des différents segments du texte. Il s'agit notamment du nombre des actes par partie, du nombre des strophes par acte, du nombre de vers par strophe et du nombre de lignes par partie. A partir de ces "mesures", il est possible de décrire les contours, les équilibres et les déséquilibres, les élaborations et les réticences selon les matrices et les modèles identifiables socioculturellement. Bien entendu, le tableau suivant fournit les résultats de l'enquête réalisée dans cette analyse.

Profil numérique d'*Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*

<u>Parties</u>	<u>Actes</u>	<u>Nb. Strophes</u>	<u>Vers/Strophe</u>	<u>Nb. Lignes/Partie</u>
Prologue	A	1	5	
I	B	6	3-3-3-3-3-3	
	C	9	2-3-5-3-5-5-5-5-3	
	D	8	2-5-3-3-4-3-3-2	
	E	4	10-5-5-3	
	F	5	5-4-4-3-4	
Total	5	32	122	255
II	G	6	3-3-2-2-3-5	
	H	8	2-5-3-5-3-5-3-5	
	I	4	3-3-3-3	
	J	3	5-5-5	
	K	6	2-3-2-3-3-2	
	L	4	6-6-6-6	
	M	1	6	
Total	7	32	142	248
III	N	3	6-3-3	
	O	6	5-4-4-4-4-1*	
Total	2	9	34	96
Epilogue	P	4	2-2-2-2	
Total	16	77	306	629
* Insert:		6	4-4-5-4-4-5	79

Ce serait aussi une erreur d'ignorer le potentiel musical de ce genre d'analyse. Comme l'a démontré Genette, les segments narratifs ont une relation directe avec le temps et peuvent être rythmiquement mesurés. Actuellement, nous n'avons pas suffisamment d'éléments prosodiques et phonologiques nous permettant de constater les dynamiques orales qui servent à guider la production narrative orale en clackamas. Nous avons vu que l'élaboration rhétorique et stylistique peut servir à reconstituer la cadence, le rythme, le silence (la pause) et la tonalité de l'expression vocale. En ce qui concerne la poétique de Victoria Howard, il existe un enregistrement comprenant un seul récit que Jacobs obtint d'elle en plus des chants et des chansons. Une étude phonologique pourrait être particulièrement enrichissante sinon fondamentale à une étude de la poésie orale. En tous cas, il est évident que malgré les développements existants dans les études ethno-poétiques, de multiples avenues s'ouvrent à d'autres enquêtes.

Pour en revenir à l'analyse de la versification, il est devenu apparent que, pour atteindre l'objectif de compatibilité de chaque élément (segment, dispositif, symbole, acte, etc.), une connaissance de "la tradition culturelle de laquelle procède la typologie des intrigues" est essentielle. L'économie linguistique des récits mythologiques chez Victoria Howard est vaste et riche et il est possible d'identifier des formules réthoriques, actantielles, symboliques, etc., qui relient l'instance narrative à sa voie (ou à sa voix) culturelle. L'élément actantiel qui donne l'impulsion à l'intrigue, c'est-à-dire l'événement, provient des comportements, des sentiments, des règles, etc., culturellement caractéristiques et significatifs. L'élément linguistique isolé servant le plus de guide dans la recherche de relations de versification est celui que nous appelons le "marqueur". Il s'agit souvent de particules telles que "alors" et "bien" qui en langue française marque une nouvelle pensée, un nouveau mouvement, un changement d'attitude ou d'atmosphère, etc. Le tableau suivant montre l'organisation des événements et le fonctionnement des marqueurs dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* par rapport à sa segmentation narrative. Ce type de tableau nous permet, non seulement de mieux gérer les divers éléments et segmentations qui déterminent le sens d'un récit particulier mais aussi facilite l'étude comparative structurale, soit ethno-poétique, soit folkloriste comme Propp, soit anthropologique à la manière de Lévi-Strauss.

**Profil des segmentations narratives dans
*Black Bear and Grizzly Woman and their Sons***

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
Prologue	A	1	1-5	Présentation des personnages et de l'environnement initial.	GałXílayt	1-8
I	B	2	6-8	ON invite FG à cueillir des baies. FG accepte.	Ağa	9-13
		3	9-11	Première sortie à la cueillette.	Káwux	14-24
		4	12-14	ON cueille les mûres noires; FG cueille les rouges et les vertes avec leurs tiges.	Ağa	20-25
		5	15-17	FG remplit son panier et offre son aide à ON.	Gagúljam	26-30
		6	18-20	FG aide ON, ON veut rentrer, FG accepte.	Ağa	31-34
		7	21-23	Retour à la maison/aux enfants. Répétition de la sortie à la cueillette.	Gasdúya	35-40

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
	C	8	24-25	Préalablement à la 3 ^e sortie de cueillette, ON avertit son fils qu'elle pourrait être assassinée par FG, et lui demande de prendre la responsabilité de ses frères.	Háñunix	41-47
		9	26-28	A la cueillette : ON remplit son panier la première.	Gašdúya	48-51
		10	29-33	FG invite ON à s'asseoir à l'ombre. ON cède.	Gagúlxam	52-60
		11	34-36	ON cherche les poux de FG et elle trouve des crapauds.	Gašdúlayt	61-69
		12	37-41	FG mange les crapauds.	Gagígølga	70-78
		13	42-46	FG propose/ impose de chercher les poux d'ON.	Gagúlxam	79-85
		14	47-51	FG cherche les poux d'ON ; ON résiste, puis cède.	Núlayt	86-96
		15	52-56	FG mord ON. ON demande à partir, FG accepte.	(Íwi náXux)	97-108
		16	57-59	ON avertit à nouveau son fils.	Ağa	109-122

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
	D	17	60-61	4ème sortie à la cueillette.	Káwux aġa	123-126
		18	62-66	FG insiste pour s'asseoir à l'ombre. ON cède.	Kwálá aġa	127-139
		19	67-69	FG dit à ON de chercher ses poux, ON dit "d'accord".	Gašdúya	140-144
		20	70-72	ON trouve à nouveau des crapauds, FG les mange.	Íwi gagə'luX	145-149
		21	73-76	FG propose de chercher les poux d'ON. ON veut partir. FG insiste.	Gagúlxam	150-156
		22	77-79	FG fait asseoir ON pour lui chercher les poux. ON refuse.	Gagágəlga	157-165
		23	80-82	FG saisit ON, FG tue ON.	GagágElga	166-172
		24	83-84	FG garde les seins d'ON pour les rôtir et les manger à la maison.	Dáyma	173-176
	E	25a	85-86	FG rentre à la maison.	Aġa núya	177-181
		25b	87-88	Le fils d'ON comprend que FG a tué sa mère.	Aġa	182-184

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
	(E)	25c	89-90	Les enfants entrent dans la maison, FG les suit.	Gakúya	185-187
		25d	91-92	FG donne les mûres aux enfants et dit aux fils d'ON qu'elle retournera chercher leur mère le lendemain.	Gakfíginxa	188-191
		25e	93-94	Tout le monde se couche.	Néšqi	192-193
		26	95-99	FG fait rôtir les seins d'ON. Le bébé d'ON se réveille en pleurant. FG enlève les seins d'ON du feu.	Kwálá ága	194-201
		27	100-104	FG remet les seins sur le feu, le bébé pleure. FG mange les seins d'ON.	Kwálá ága	202-210
		28	105-107	FG dit qu'elle va chercher ON et elle part.	Gayúčukwdx	211-216
	F	29	108-112	Le fils d'ON tue les fils de FG. Il met à bouillir les 4 jeunes. Il plante le grand debout près de la rivière, le forçant à sourire artificiellement.	Ága	217-228

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
	(F)	30a	113-114	Les fils d'ON s'échappent par un tunnel qu'ils creusent.	Gačłútxwičk	229-233
		30b	115-116	le fils aîné charge la chienne d'envoyer FG dans le mauvais sens.	Kwábá	234-242
		31a	117-118	Ils s'en vont, le bébé sur le dos de l'aîné.	Ağa	243-245
		31b	119-120	Ils s'arrêtent pour se reposer.	NiXłúwayt	256-248
		32	121-123	W défèque dans l'arbre et il demande à ses excréments de rire et parler quand FG arrivera.	Gu'::qbaył	249-257
		33a	124-125	Ils reprennent leur route et trouve un autre endroit pour se reposer.	Ağa	258-261
		33b	126-127 de poisson	W dépose un sac séché empoisonné.	Gáčyútxmit	262-264
II	G	34	128-130	FG rentre, voit son fils.	Yaxa áX	265-269
		35	131-133	FG entre dans la maison, elle voit la soupe.	Náwi núya	270-273

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
	(G)	36	134	FG croit que la soupe est faite des fils d'ON. Elle compte les parentés des ours noirs dans la soupe.	<i>Discours direct sans marquer</i>	274-277
		<i>Insert</i>		<i>Chant de la victoire.</i>		
		(36)	135	FG en finit avec son compte des parentés d'ON.		278
		37	136-137	Elle constate que son fils a tué les ours et lui a laissé la soupe. Elle commence à manger.	Nákim	279-285
		38	138-140	Elle découvre son fils dans la soupe. Elle vomit la soupe.	Sa:'q'w	286-289
		39	141-145	Elle découvre son fils aîné mort. Elle le couche.	NaXhúxwayt	290-299
	H	40	146-147	FG cherche	NaXhúxwayt	300-305
		41	148-152	FG trouve et violente la chienne. La chienne l'envoie dans le mauvais sens.	Iwád (around)	306-312

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
		42	153-155	FG court dans tous les sens sans trouver ses ennemis.	Iwádka	313-317
		43	156-160	A nouveau coup de pied à la chienne qui lui indique une mauvaise direction	Nakdákwan	318-323
		44	161-163	FG cour dans tous les sens sans trouver ses ennemis.	Nákta iwádka	324-328
		45	164-168	A nouveau coup de pied à la chienne qui lui indique une mauvaise direction.	Nax:ə 'dagwa	329-338
		46	169-171	FG court dans tous les sens sans trouver ses ennemis.	Iwádka náкта	339-343
		47	172-176	FG saisit la chienne, trouve le tunnel et invoque <i>Wasgu'kmayli</i> pour savoir où sont partis les fils d'ON.	Wít'aX nax:ə 'dagwa	344-356
	I	48	177-179	FG suit les traces des enfants d'ON jusqu'à l'arbre.	Ağa	357-362

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
		49	180-182	Elle entend des voix et regarde en haut. Elle commande à l'ainé de descendre ; aucune réponse.	Kwálá Ağa	363-273
	(I)	50	183-185	FG donne à nouveau un ordre ; aucune réponse.	Kwálá ağa wit'aX	374-379
		51	186-188	Les excréments tombent, FG regarde en haut; l'arbre tombe. FG meurt.	Íyaλqđix	380-386
	J	52	189-193	Les fils d'ON arrivent à la rivière. L'homme-grue étend sa jambe en guise de pont au-dessus de la rivière, il les invite à la traverser.	Yaxa íáyč	387-399
		53	194-198	Grue les avertit de ne pas marcher sur son genou; Ils arrivent de l'autre côté. Ils racontent leur histoire.	Ağa	400-409
		54	199-203	Grue emmène les fils d'ON vivre chez lui.	Gačyúlxam	410-420

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
	K	55	204-205	FG se réveille, elle cherche <i>Wasgu'kmayli</i> .	Yáxa áX	421-426
		56	206-208	FG trouve le sac de poisson.	Ağa wít'ax	427-433
		57	209-210	Elle le mange.	Gagúgiga	434-437
		58	211-213	FG attrappe mal au ventre et souffre de diarrhée.	Ağa wít'ax	438-442
	(K)	59	214-216 malade, ne	FG, très peut plus continuer.	Ağa wít'ax	443-446
		60	217-218	FG se couche et elle meurt.	Ağa	447-450
	L	61a	219-220	FG se réveille, elle cherche <i>Wasgu'kmayli</i> .	Húxwan	451-455
		61b	221-222	FG voit la rivière.	Ağa náкта	456-259
		61c	223-224	FG voit Grue.	Nákta	460-462
		62a	225-226	FG demande à Grue de l'aider traverser et elle l'insulte. Grue l'ignore.	Gagigíluma	463-468
		62b	227-228	FG appelle à nouveau ; après un long moment, Grue étend sa jambe.	Ağa wít'ax	469-473

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
		62c	229-230	Grue dit à FG que <i>Wa'sgukmayli</i> et ses frères ont traversé là-dessus.	Gačúlxam	474-478
		63a	231-232	FG s'embarque sur la jambe de Grue et marche sur son genou ce qui destabilise le "pont".	Galáyguya	479-482
	(L)	63b	233-234	FG a peur, elle retourne de l'autre côté de la rivière. Grue reprend sa pêche.	<i>Discours direct.</i>	483-487
		63c	235-236 nouveau,	FG appelle à demandant que Grue la traverse.	Gagigíluma	488-491
		64a	237-238	Après un long moment, Grue étend sa jambe, FG s'y embarque et marche sur son genou.	I':::yałqđix	492-496
		64b	239-240	Grue lui dit de se dépêcher ; FG crie de peur.	Gačúlxam	497-499
		64c	241-242	Grue retire sa jambe; FG se noie et part à la dérive.	Kwálá	500-503

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
	M	65a	243-244	Grue rentre et annonce aux fils d'ON que FG s'est noyée.	Ağa yáX	504-507
		65b	245-246	Le fils aîné dit que FG va peut-être revenir; Grue répond que non.	Gačyúlxam	508-511
		65c	247-248	Les fils vivent et grandissent chez Grue.	Ağa gałXílayt	512-513
III	N	66a	249-250	FG descend la rivière et se retrouve bloquée par un barrage.	Uxwni!':t	514-516
	(N)	66b	251-252	FG reste là, morte.	Kwábá	517-519
		66c	253-254	Des corbeaux trouvent FG et lui picotent la vulve.	Ağa	520-522
		67	255-257	FG se réveille ; elle voit les corbeaux, ils lui picotent la vulve. Elle les dispute.	Kwálá	523-530
		68	258-260	FG se lève ; voit le sang des blessures occasionnées par les coups de becs; elle se peint la figure de son sang.	NaXəlgáxəlx	531-537

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
	O	69	261-265	FG s'en va. Quand elle arrive à un arbre, elle lui demande comment il la trouve ; s'il l'insulte, elle lui accorde des mauvaises propriétés d'utilité. Elle annonce l'arrivée des gens.	Aga	538-553
		70	266-269	FG rencontre Fir qui lui dit qu'elle est belle. Elle le bénit.	Aga wít'aX	553-564
		71	270-273	FG rencontre White Fir qui l'insulte. Elle le condamne.	Núya	565-579
	(O)	72	274-277	FG rencontre Oak qui lui dit qu'elle est belle. Elle le bénit.	Núya	580-592
		73	278-281	FG rencontre Alder qui lui dit qu'elle est belle. Elle le bénit.	Aga núya	593-605
		<i>Insert</i>		<i>FG rencontre d'autres arbres: Serviceberry, Willow, Vine Maple... elle les bénit ou les condamne en fonction de leurs réponses à propos de son image.</i>		

<u>Partie</u>	<u>Acte</u>	<u>Strophe</u>	<u>Vers</u>	<u>Événement</u>	<u>Marqueur</u>	<u>Lignes</u>
		74	282	FG accorde leurs propriétés aux arbres.	Nú:ya	606-610
Epilogue P		75a	283-284	FG arrive à une maison, y entre, s'assoit.	Kwálá úyt	611-614
		75b	285-286 racontent	Les gens l'histoire de FG et <i>Wasg.</i> , mais en se trompant. FG répète tout bêtement la même chose.	UXáxikXtíla	614-625
		75c	287-288 Le conteur	FG reste là. ne sait pas ce que les gens lui ont fait.	Kwábá	626-627
Clôture		76	289-290	Le conteur termine le mythe traditionnellement.	Ağa ... k'aník'ani	628-629

Vers une analyse thématique

Ce récit mythologique décrit la réorganisation du monde afin d'y incorporer le genre humain à la fin de l'Age Mythologique, mais aussi le pouvoir et le chaos représentés par le personnage destructeur et créateur que joue Femme Grizzly. Lorsque nous examinons l'attitude narrative des trois parties, trois atmosphères différentes se manifestent. La première partie est dominée par le tragique, la seconde par le comique et la dernière par la métaphysique. Chaque partie contient des éléments de ces trois atmosphères mais peut être considérée comme ayant une dominante qui donne son impulsion à l'histoire. L'organisation des trois parties n'est pas loin de l'interrelation logique de la formule <thèse - antithèse - synthèse>. La première partie décrit une situation familiale qui dégénère et produit un climat d'hostilité et de violence. La gloutonnerie d'une parente égocentrique et incontrôlable détruit l'harmonie de la cohabitation d'une famille composée de deux espèces ursidées. La deuxième partie est issue directement de la première lorsque la violente antagoniste se trouve défiée par des êtres qui lui sont physiquement bien inférieurs. Cela entraîne la poursuite des enfants d'Ourse Noire qui vont opposer l'intelligence et la prévoyance à la violence de l'ogresse. La chute de Femme Grizzly, faisant suite aux horreurs et à sa confiance en son pouvoir ultime, crée une atmosphère comique dans une situation qui reste néanmoins dangereuse et catastrophique. La fin de cette partie met fin à la domination physique de la matriarche qui est subordonnée aux forces de la nature qui la séparent définitivement de ses victimes. Une reprise de ses forces, sous une toute autre forme, fournit la synthèse des deux premières parties dans la troisième.

Ce texte dépeint Femme Grizzly en but au délire de son monstrueux appétit. Elle n'entre vraiment dans cet état que dans le troisième acte de la première partie. Les deux premiers actes servent respectivement de déclencheur et de déroulement à l'inévitable mise en route de son incontrôlable extase. Howard ne laisse rien au hasard dans ce récit plein de suspense. En poussant les actions jusqu'à l'absurdité, ce mythe décèle les sources d'énergie humaine qui fonctionnent en dehors d'un code moral ou d'un code logique abstrait. Il s'agit donc des instincts et de la réponse humaine aux forces chaotiques et destructrices. Chaque détail trouve sa place dans l'élaboration d'une vie familiale qui dégénère pour laisser le champ libre à un nouvel ordre. La seule constante entre les différents états manifestés par l'ogresse est sa persévérance dans sa volonté de puissance. Comme Dionysos, Femme Grizzly réapparaît sous d'autres formes, dans d'autres mythes, dans d'autres contextes de la vie. Le tragique et le comique se rejoignent dans cet être mystérieux pour saluer la vie et l'humanité qui en découle.

Analyses thématiques
de *Black Bear and Grizzly Woman and their sons*

But now we come to an episode which lies right across our path, so that there is no ignoring it. Yet it is dark, mysterious, and undocumented; so that there is no explaining it. Volumes might be written in interpretation of it; whole religious systems founded upon the signification of it. Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the reader make of them what he may.

Virginia Woolf, Orlando

**Cohabitation et Non-cohabitation :
Conjonction et Disjonction dans
*Black Bear and Grizzly Woman and their Sons***

*Le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait,
mais il en fait savoir plus qu'il n'en dit.*

Gérard Genette, Figures III

Introduction.

Claude Lévi-Strauss nous offre, dans ses ouvrages *Mythologiques*, une mine d'analyses de certaines littératures amérindiennes précieuse tant dans sa démonstration détaillée de l'anthropologie structurale, que par sa contribution à la connaissance des récits mythologiques qu'il examine. Les différences entre l'approche lévi-straussienne et les approches ethnopoétiques ont été examinées de nombreuses fois dans les analyses américaines et françaises (Hymes 1980, 1985 ; Tedlock 1983 ; Ramsey 1983 ; Lévi-Strauss 1987 ; Désveaux 1988b ; Krupat 1992), ces analyses sont importantes aux études des littératures amérindiennes. Cependant, ce qui suit n'a pas pour objectif d'examiner ces discussions plutôt théoriques mais de comparer les deux approches dans l'application de leurs pratiques.

Cette analyse cherche à repositionner l'anthropologie structurale dans les études consacrées à la littérature amérindienne, plus précisément à la littérature chinook, face aux avancées et découvertes des études ethnopoétiques. Pour qu'une suite favorable puisse être donnée à cette tentative de combinaison de ces deux méthodes, il est important de savoir que ma démarche a été ici strictement inductive. Je dois même préciser que les résultats de cette enquête sont en partie issus des hasards de la lecture et des rencontres¹ mais aussi de la volonté de revenir sur la décision que j'avais

¹ Je souhaite remercier ici Monsieur Emmanuel Désveaux, maître de conférences à l'École des Hautes Etudes, qui m'a invitée, dans le cadre de son séminaire sur les Amérindiens de l'Amérique du Nord, à faire une communication sur l'analyse ethnopoétique. Pendant nos discussions avant, pendant et après cette communication, j'ai été amenée à repenser quelques aspects de l'approche structurale lévi-straussienne des récits mythologiques. Je remercie également Monsieur le Professeur Claude Lévi-

initialement prise d'écarter les questions de différences méthodologiques et théoriques entre l'ethnopoétique et l'anthropologie structurale de mon projet de thèse. En effet, il m'avait semblé que, même si cette polémique a certes l'avantage de clarifier des positions d'école, elle n'allait pas contribuer à la connaissance de mon objet d'étude. J'ai été cependant agréablement surprise de voir que les explications de Lévi-Strauss à propos de *Black Bear and Grizzly Woman and their sons* de Howard correspondaient bien aux données stylistiques mises en exergue par mon analyse de la versification. Les résultats de cette enquête tendent à montrer que ces deux approches sont compatibles.

Je ne prétends pas être en mesure de définir, encore moins de résoudre, un conflit de méthodologie, peut-être de théorie, déjà traité, par Messieurs Lévi-Strauss et Hymes, comme deux domaines aussi différents que les cuisines française et américaine. J'espère tout de même que l'analyse suivante fournira, non seulement un nouveau point de vue sur le sens poétique et mythologique de notre récit, mais aussi une résolution empirique, dois-je dire ponctuelle, entre deux approches structurales et scientifiques dans une démonstration qui permet la comparaison des divers paramètres et intuitions de chacun.

Études structurales.

Dans un examen du groupe de mythes intitulé "les faons et les ours", où se trouve inclus *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* de Howard (M₆₁₆ dans la classification de *Mythologiques*), Claude Lévi-Strauss explique des relations de transformations qui présentent "l'avènement de l'humanité, rendu possible par l'instauration des foires et des marchés qui permettront aux humains de s'alimenter *selon la culture* : en échangeant leurs moyens de subsistance respectifs" (Lévi-Strauss 1971 : 254). Dans notre mythe, il est question de l'origine de l'échange commercial à son stade le plus fondamental, du développement de la cuisine et de la culture des moyens facilitant leur échange (feu, fumée, outils, taxinomie, etc.). "Il s'agit donc ici d'une création qui, dans l'univers zoologique et botanique, met l'accent sur des êtres dotés d'une valeur particulière aux yeux de peuples essentiellement pêcheurs, artisans du bois et vanniers" (Lévi-Strauss 1971 : 262).

L'anthropologue nous parle également des rôles du désordre, de la cohabitation et de l'individuation dans l'organisation sociale. Il explique que les variantes de ce groupe de mythes suivent plusieurs chemins selon un codage biologique,

Strauss d'avoir accepté de me recevoir pour discuter des différences existant entre son approche mythographique et l'ethnopoétique hymienne.

météorologique, astronomique, sociologique ou botanique (Voir tableau, Lévi-Strauss 1971 : 261). Le mythe clackamas désigne dans cette analyse un codage biologique, notamment de la fabrication du feu. L'avènement de l'humanité provient d'une distinction entre la société et la nature en rapport de l'échange qui "n'a pas de place dans la nature où nul moyen terme n'existe entre le repliement sur soi et l'agression dirigée contre autrui." (Lévi-Strauss 1971 : 254) La socialisation réside dans ce "moyen terme" que Lévi-Strauss consacre aux origines matérielles et rituelles telles que la cuisine, l'échange commercial, les tabous et les règles de bienséance à table qui font l'objet des *Mythologiques*.

Dans la même discussion, l'inventeur de l'anthropologie structurale fournit des motifs et des formules utiles à une étude sur la cohabitation dans le texte de Howard. Il nous dit d'abord :

D'une façon générale, la cohabitation d'espèces animales aux mœurs incompatibles représente, dans le langage de la taxinomie, un scandale du même ordre que les autres couches mythologiques signifient au moyen de l'inceste des germains. (Lévi-Strauss 1971 : 258)

La séparation des espèces et de leurs nourritures est effectivement un thème développé au travers du récit que nous fournit Howard. En remarquant dans son étude structurale le parallèle qui existe entre la cohabitation des deux familles d'ursidés et l'inceste des germains trouvés dans d'autres récits mythologiques de la côte nord-ouest américaine, Lévi-Strauss nous aide à comprendre que la dégénérescence de la famille ourse noire / ourse grizzly ne doit pas être interprétée comme un événement isolé, mais plutôt comme un stade dans le développement naturel et social du monde tel que les Clackamas le connaissaient et le vivaient.

La structure de tous les mythes du groupe constitué, selon cette analyse anthropologique, s'organise autour d'une série de relations transformationnelles qui se décrivent ainsi :

... qu'il s'agisse du soleil et de la lune ou de personnages qui les incarnent, de constellations en opposition de phase, d'alliés par mariage opposés au titre de donneur de femme ou de preneur, ou encore d'animaux relevant d'espèces antagonistes, un même schème commence par rapprocher des termes incompatibles. Cette proximité déclenche une crise d'où résulte une première disjonction marquée d'une valeur négative. Une seconde conjonction la neutralise. Poussée ou non jusqu'à son terme, elle laisse le champ libre à une nouvelle disjonction, marquée cette fois d'une valeur positive. L'étude exhaustive du groupe des faons et des oursons devrait tenir soigneusement compte d'un fait : cette seconde disjonction s'opère par l'intermédiaire du passeur susceptible jouant un rôle qu'on aimerait appeler semi-conducteur : il transporte les uns, intercepte les autres. (Lévi-Strauss 1971 : 259-260)

Le modèle <disjonction – conjonction – disjonction> offre une relation directe avec les trois parties du récit de Howard tel qu'il se divise dans l'analyse de la versification. Ces relations sont les suivantes :

Disjonction et Conjonction dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* selon le schéma de Lévi-Strauss

Partie	Événements principaux	Disjonctions/ Conjonction
I	L'évasion des fils-ours de leur domicile.	Disjonction (valeur négative) : Fin de la cohabitation entre espèces.
II	L'arrivée des orphelins au hâvre de Grue.	Conjonction : Rétablissement d'une vie familiale.
III	La rupture par l'ogresse de l'ordre social dont elle fait partie quoique d'une façon antagoniste et sa subordination à l'ordre naturel.	Disjonction (valeur positive) : Séparation définitive de la grizzly menaçante et des fils-ours.

Cette analyse anthropologique coïncide donc d'une façon globale avec l'analyse de la versification du récit de Howard proposée précédemment. Les positions de ces événements dans la structure linguistique du récit renforcent nettement l'importance des dynamiques disjonctives et conjonctives. La structure versifiée du modèle <disjonction – conjonction – disjonction> nous permet également d'observer le fonctionnement rhétorique, narratif et logique du sens sémantique de ces figures dans le récit de Howard. En focalisant sur ces trois événements—l'évasion, l'arrivée et la rupture—nous découvrons le thème de la cohabitation / non-cohabitation qui crée une dialectique ou plutôt une série de dialectiques basées sur la relation entre la nature et la société et la relation entre les individus de la société. Écoutons d'abord Lévi-Strauss :

Dans une région de l'Amérique du Nord où l'on vivait de pêche plus que de chasse et où l'on ne pratiquait pas l'agriculture, ce sont les mythes sur l'origine de l'échange, lequel permet de se procurer du poisson quand on en manque, ou si l'on en a, des baies, graines et racines sauvages contre du poisson. L'existence d'une économie de marché entraîne une transformation sur le plan des superstructures. Au lieu que le passage de la nature à la culture s'exprime par le moyen d'une opposition simple entre les catégories de *cru* et de *cuit*, il invoque les ressources d'une idéologie plus complexe qui élève l'opposition pertinente au niveau des maximes : celle du *chacun pour soi* et celle du *donnant donnant*. (Lévi-Strauss 1971 : 253)

Cette citation suggère que l'anthropologue sache prendre en compte des aspects psychologiques et communicatifs des relations humaines, au moins à travers un point de vue idéologique.

Cependant son analyse se cantonne principalement au cadre des grands mouvements de la société, interprétés grâce à des lectures approfondies de transcriptions traduites, mais sans connaissance des structures linguistiques (notamment des règles sociales de communication mais aussi des formes purement grammaticales) et des structures littéraires. Néanmoins, le genre de contrat social que Lévi-Strauss définit, démontre un accord existant entre les différents individus d'une société, un partage des biens autour duquel la négociation de valeur, de sens et d'organisation sociale se détermine. Ces points de vue socio-politique (issu d'une pensée anthropologique structurale) et humaniste (issu d'une pensée sociolinguistique), au risque de trop simplifier l'importance des deux approches, apparaissent comme parfaitement complémentaires.

La contribution de Lévi-Strauss se situe sur un plan que l'on peut identifier comme historico-matérialiste, proposant une étude profonde des parallèles existant entre des mythes provenant de l'Amérique du Sud et de l'Amérique du Nord. Sa méthode se distingue de l'analyse de la versification telle qu'elle fut développée par Hymes et telle qu'elle est mise en application dans cette thèse par l'approche de l'outil de travail et par les éléments examinés. En prenant comme point de départ l'analyse de Lévi-Strauss, nous mettons forcément l'accent sur les aspects historiques et matériels du sujet de la cohabitation. Il apparaît pourtant que ces dynamiques, bien que fondamentales au sens du mythe, ne représentent qu'une partie de ce sens. Comme toute étude comparative, cette étude réduit le texte aux éléments communs du groupe. Alors que les éléments mis en exergue par Lévi-Strauss fournissent effectivement un sens central au récit de Howard, l'architecture du texte détermine le sens intégré de cette structure historico-matérialiste par rapport au sens artistique et au sens pragmatique qu'évoque la voix de la conteuse.

En d'autres termes, ce mythe présente les exigences et les potentialités de la cohabitation des phénomènes humains et naturels du monde objectif et immédiat. Les actes et symboles de conjonction sont en rapport direct avec ces dynamiques. En outre, les disjonctions démontrent les risques et les potentialités de la non-cohabitation d'une manière telle que les états de séparation et de rupture créent les circonstances favorables à de nouvelles formes de cohabitation. Ce plan coïncide nettement avec l'analyse de Lévi-Strauss qui démontre l'avènement de l'humanité. Un parallèle se révèle entre le sens historico-matérialiste décrit dans *L'homme nu* et le sens plutôt existentiel que décèle une approche ethnopoétique de ce texte. Mais comme tout parallèle, celui-ci disparaît face aux différentes exigences des deux méthodes.

En suivant le chemin de l'analyse de la versification, nous examinons le modèle <disjonction – conjonction – disjonction> tel qu'il est développé dans la logique narrative et rhétorique du récit individuel. Finalement, la structure versifiée du modèle en question révèle le fondement du sens métaphorique, et donc métaphysique, élaboré dans l'épilogue par la conteuse. En bref, à partir d'une réflexion sur l'armature définie par Lévi-Strauss, cet exposé examinera les relations entre les divers sens que notre récit put avoir, culturellement et personnellement, pour Howard. Nous nous permettrons également de réfléchir sur le sens de ce mythe évoqué dans un contexte traditionnel.

Les diverses manipulations du plan psychologique et du plan spatial rapprochent le point de vue narratif des points de vue des personnages et induisent, dans le récit de Howard, un sens psychosocial. Au lieu d'aller à l'encontre du sens historico-matérialiste expliqué par Lévi-Strauss, elles lui restituent le plan humaniste. Les phénomènes émotifs et autres phénomènes psychologiques, mis en relief dans ce récit, suggèrent une dimension existentielle par rapport aux relations humaines au travers des différentes étapes historiques. D'un point de vue pragmatique, il est possible de considérer que l'armature décrite par Lévi-Strauss met en valeur certains thèmes dans la description mythologique de l'humanité (organisation sociale, découverte du feu, etc.) qui sont examinés et réexaminés de génération en génération dans la tradition orale pour déterminer la signification que l'histoire pouvait avoir par rapport aux conditions actuelles de vie des conteurs et de leurs auditoires.

Le modèle <disjonction – conjonction – disjonction > fournit une base solide à l'étude de la relation entre la cohabitation et la non-cohabitation dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* pour de nombreuses et autres raisons. L'examen transculturel de la relation entre la nature et la civilisation que Lévi-Strauss nous fournit nous aide à approfondir les concepts qui dans ce mythe articulent l'environnement social et naturel des Clackamas tel qu'il est décrit par la conteuse. Le structuralisme lévi-straussien suggère également, par la mythologie comparée, des indices de la pensée mythologique se rapportant à la condition humaine confrontée aux forces de la nature, y intégrant ses propres forces, potentialités et envies. Dans notre analyse, cette condition définit les fondements de la cohabitation de la société et de la nature. Il existe effectivement des disjonctions et des conjonctions dans le récit mythologique de Howard qui tracent une partie du grand plan du développement de la société qui se détermine quelque part en opposition à la nature. Un regard plus attentif sur la forme de ce récit et sur le rôle des conjonctions et des disjonctions élaborées nous révèle un nouveau modèle qui se termine par une conjonction matérielle mais aussi spirituelle entre la nature et la société.

Il est nécessaire, pour bien suivre la logique de la disjonction et de la conjonction que marquent la séparation des espèces et l'avènement de l'humanité, de décrire les oppositions et les relations qui en résultent. Bien entendu, si les mouvements conjonctifs et disjonctifs fournissent la clef déterminante sur le sens de ce récit, d'autres formes parallèles de ruptures, de séparations, de mises en relations, etc. sont à identifier. De plus, ces "sous-formes" doivent coïncider avec le sens des trois mouvements de l'armature du texte décrite par Lévi-Strauss. Dans l'analyse qui suit, nous identifierons aussi des éléments de conjonction et de disjonction sous un aspect idéaliste. Ces éléments, réunis avec des éléments matériels, complètent le sens historique déjà identifié par Lévi-Strauss en lui donnant une impulsion spirituelle.

Il me semble nécessaire de préciser que l'armature du groupe de mythes "les faons et les ours" telle qu'elle est mise en évidence par Lévi-Strauss selon le modèle <disjonction – conjonction – disjonction> reste en elle-même complètement justifiée dans un système de réflexion délimité. Dans le récit de Howard, ce modèle se complique par des chevauchements et des élaborations rhétoriques qui se manifestent surtout par la structure linguistique et narratologique. Il se trouve que chacun de ces paradigmes se complète par la forme de son contraire dans ce qui pourrait se décrire en tant que dialectique hégélienne, créant des synthèses à partir desquelles de nouveaux ordres se manifestent. Le travail qui suit développe le modèle fourni par Lévi-Strauss selon lequel notre mythe invoque la forme idéologique et les conditions matérielles favorables à l'échange commercial. Nous examinerons les actes précis de conjonctions et de disjonctions, ainsi que les relations existant entre eux créées par le récit. En reliant ces deux approches, un nouveau modèle se manifeste autour de la cohabitation et de la non-cohabitation impliquant les ordres naturels, sociaux et spirituels.

Disjonction dans la partie I.

D'un point de vue écologique, il est effectivement étonnant de voir deux espèces d'ours habitant sous le même toit. Le prologue du récit de Howard s'ouvre pourtant avec la description de cette cohabitation en tant qu'occurrence naturelle et stable.

They lived there in their one house.
On this side of the fire,
 Black Bear and her sons.
On this side of the fire,
 Grizzly Woman and her sons,
 five of them.
In that same way Black Bear had five sons.
All day long the ten children would play together.

Nous avons vu dans l'analyse de la versification la description illusoire de l'harmonie familiale que Howard fait au début de son récit. Cet arrière plan implique que la séparation des espèces que l'on observe dans l'écosystème a effectivement pour origine une disjonction abrupte et violente dans l'esprit mythologique chinook. Sachant que les différentes espèces n'ont jamais vécu ensemble à aucune époque de l'histoire de notre planète, il semble évident que la source de cette réflexion sur la séparation des espèces trouve son origine plutôt dans une réflexion sur l'humanité. Or, la distinction de l'être humain des autres espèces du royaume animal se fait par l'identification abstraite des membres de la société selon leur rôle familial. Ce mythe évoque ainsi, non seulement les conditions matérielles d'un échange commercial, mais aussi une organisation politique fondée sur la famille. Si, comme le suggère Lévi-Strauss, la fin de la cohabitation indique dans ce mythe la fin de l'inceste, elle détermine aussi une sorte de "patriotisme"—au sens d'une appartenance communautaire—ou de solidarité entre les membres de la même espèce. Ces considérations feront partie de l'examen de la disjonction dans la partie I de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*.

La première disjonction à identifier dans la partie I consiste dans le départ des deux femmes à la cueillette. Cette séparation des mères de leurs enfants fait écho à la séparation définitive qui est déterminée plus loin par le meurtre. Nous nous rappelons que les départs d'Ourse Noire sont dans leur totalité au nombre de quatre alors que les retours à la maison ne sont que trois. La quatrième fois, Femme Grizzly ramène pourtant les seins de la mère-ourse noire. Avant d'examiner ce symbole maternel, considérons les actes d'aller et de retour comme disjonction et conjonction. Le dessin des départs et des retours, l'anxiété créée et la violence croissante creuse l'impact de la force destructrice et chaotique de la nature. Pourtant les deux premières sorties se soldent par des retours n'offrant aucun signe explicite de danger et la troisième sortie, résultat narratif de cette séquence, annonce un danger imminent, tout cela sans qu'il y ait acte réel de danger. Les trois disjonctions marquées par les départs s'équilibrent donc par les conjonctions déterminées par le retour des deux mères vers leurs enfants.

L'acte D, pivot des cinq actes, décrit le meurtre d'Ourse Noire par Femme Grizzly. Cette quatrième sortie désigne donc une disjonction presque complète de la mère-ourse noire de ses enfants. "Presque" complète pour deux raisons. Premièrement, le retour solitaire de Femme Grizzly évoque aussitôt chez Wasguk'mayli le rappel des consignes de sa mère et donc de son obligation par rapport aux volontés de cette dernière. En outre, Femme Grizzly revient avec les seins d'Ourse Noire, cette présence excitant les sens du bébé d'Ourse Noire. Cette disjonction définitive sur le plan physique se complète donc par une conjonction idéale qui établit un lien entre la mère et

ses enfants sur le plan spirituel, mais aussi sensuel. Cette conjonction est basée sur la mémoire mais aussi sur les instincts du bébé éveillés par les seins de sa mère : une source mentale et une source biologique. Femme Grizzly finit par manger les seins, brisant ainsi symboliquement la connexion physique entre la mère et son fils. Son geste renforce aussi la relation de cruauté entre les espèces dans le nouvel ordre qui s'instaure. L'ogresse essaie de remplacer la mère-ourse noire et par extension elle remplace le caractère nourricier par son caractère cruel. La relation mère / enfant se trouve néanmoins consolidée par les conseils protecteurs que prodigue Ourse Noire qui permettent à Wasguk'mayli d'échapper à la duperie de la mère suppléante. La mémoire joue donc un rôle conséquent.

Nous trouvons dans cette relation et dans les actes qui en découlent la première dialectique disjonction / conjonction qui conduit à la séparation des espèces et des familles biologiques, issue directement de cette forme de cohabitation intercommunautaire. La coopération qu'Ourse Noire invoque au début de l'acte est à l'antithèse de l'égoïsme de Femme Grizzly (sa mentalité décrite par la maxime "chacun pour soi"), créant une telle contradiction que la menace que l'ogresse représente s'étend à toute la famille des ours. Ourse Noire réagit, non à la menace qui plane sur elle, mais à celle qui met en danger ses enfants. Un deuxième mouvement dialectique se crée par la consolidation des volontés d'Ourse Noire, puis par les actes de son fils.

Nous avons vu que le suspens et l'organisation numérique que Howard développe autour des intentions de Femme Grizzly préparent l'auditeur / lecteur au massacre d'Ourse Noire en tant qu'événement définitif. Ces descriptions caractérisent Ourse Noire comme étant celle qui maintient l'équilibre et la routine intercommunautaire. C'est la nourrice des enfants, elle apaise l'appétit et l'agressivité de sa sœur, elle prévoit les dangers et connaît les précautions à prendre. L'intuition d'Ourse Noire, en revanche, se trouve en rapport direct avec la fin du foyer, la fin de la cohabitation "intercommunautaire". La résignation de cette héroïne admet une forme contradictoire dans son statut familial qui se traduit également par une dialectique de la cohabitation / non-cohabitation. Ce personnage féminin peut représenter l'ancien ordre social qui est détruit dans le troisième acte de la partie I, mais ses actes impliquent aussi l'espoir de la venue d'un nouvel ordre. Nous avons remarqué que le meurtre d'Ourse Noire occupe une place centrale dans cette partie. Le troisième acte de la première partie, l'acte D décrit la disparition d'un matriarcat bienveillant. Cette disparition physique trouve son contraste dans les graines d'espoir qu'Ourse Noire plante chez Wasguk'mali pour qu'il assure la sécurité de ses enfants et donc de sa descendance. Nous identifions dans ce contraste une dialectique matérielle / spirituelle qui suggère le

développement d'une cohabitation idéale entre la mère et ses fils à la place de la cohabitation strictement matérielle d'un domicile.

Cette cohabitation idéale signale le début de l'esprit transcendantal, c'est-à-dire d'une pensée allant au-delà de la subsistance matérielle qui serait de nature strictement animale, pour affiner le caractère humain dans ces mouvements sociaux. Dans l'acte C, les conseils de la mère transcendent son expérience immédiate physiquement et temporellement. Dans l'acte F, Wasguk'mayli porte la mémoire de sa mère et suit ses conseils.

Pour en revenir à l'assassinat de la mère ourse, nous y trouvons le premier pas vers la disjonction complète des deux espèces, achèvement marqué par l'évasion des orphelins. La mise à part des seins en tant que gourmandise pour la grizzly devenue anthropophage désigne une disjonction physique. Le geste cruel met en avant la fragilité de l'organisme biologique tout aussi bien que le domicile non-consolidé. La suite est une réaction en chaîne, guidée par la dialectique disjonction / conjonction. La suppression d'Ourse Noire en tant que disjonction familiale (disjonction de la mère et de ses fils) engendre un déséquilibre dans la maison entre les deux familles et impose une conjonction dans la mise en opposition directe de Femme Grizzly et de Wasguk'mayli. Ce nouvel état d'inimitié oblige ensuite une disjonction entre les fils-ours et les fils-grizzly.

Les meurtres commis par Wasguk'mayli crée un équilibre dans le système de la séparation des familles ours lorsqu'il empêche l'anéantissement d'une espèce par une autre. Sa fabrication de pièges participe également à la perpétuation de l'espèce des ours noirs quand ils ralentissent Femme Grizzly et permettent l'évasion des orphelins. La relation entre Ourse Noire et Wasguk'mayli symbolise donc la transition d'un ordre naturel, où les individus mangent et vivent selon les cycles de la nature, vers un ordre social où les individus créent des moyens de vie (ou de survivance) artificiels et industriels. Les rôles mère / fils marquent l'affinité profonde de ces états comme interdépendants et générateurs.

Cependant, il ne faudrait pas chercher à accorder l'ordre naturel à la mère et l'ordre social au fils dans un symbolisme fixe. Cette transition est plutôt fluide et co-extensive. La mère prévient son fils de l'arrivée du nouvel ordre et commande son action, laissant sentir sa présence après la première transformation. Le fils laisse également derrière lui son caractère d'enfant dépendant et garde en lui le respect de sa mère en suivant ses conseils. Ces dernières réflexions peuvent sembler influencées par la pensée romantique de l'Occident mais il ne faudrait pas confondre le moralisme et la métaphysique chrétiens qui semblent y être impliqués avec le simple fait qu'il existe dans ces événements des causes et des effets qui sont fonction de la relation existant entre Ourse Noire et son fils.

La première partie débute par la description d'une situation où, comme l'explique Lévi-Strauss, les ours mangent *selon la nature*. Le deuxième acte ajoute au régime des grizzlis des crapauds et d'autres sortes de créatures que Femme Grizzly mange suite à l'épouillage que lui a fait sa sœur. Ce repas que l'ogresse prend grâce à l'aide de sa sœur marque une étape subtile vers la sélection des goûts qui se termine dans l'acte D avec le meurtre et l'ingurgitation d'Ourse Noire par Femme Grizzly. Cette sélection devient plus raffinée quand l'ogresse cuit les seins d'Ourse Noire dans l'acte E. Cependant, la préparation d'un bouillon par Wasguk'mayli, utilisant comme ingrédients les fils-grizzly, nourriture destinée à leur mère Femme Grizzly, vient interrompre cette progression, la violence et l'égoïsme d'une espèce se développant vis-à-vis d'une autre espèce. Les fils-ours noirs n'imitent pas simplement la stratégie de l'ogresse, ils exploitent sa gourmandise sauvage pour la ralentir, ce qui démontre la condition qui lie Femme Grizzly à la nature malgré ses sélections gustatives.

Rappelons-nous les réflexions de Lévi-Strauss sur l'échange commercial qui "n'a pas de place dans la nature où nul moyen terme n'existe entre le repliement sur soi et l'agression dirigée contre autrui." (Lévi-Strauss 1971 : 254). Le comportement de Femme Grizzly caractérise la nature ainsi définie par l'anthropologue. L'option que Wasguk'mayli choisit en tuant les fils de l'ogresse peut être interprétée comme une forme négative du "donnant-donnant" ou de la simple revanche, mais il représente surtout une réflexion du fils d'Ourse Noire pour développer sa stratégie sur la nature de sa persécutrice. Le départ de Wasguk'mayli et de ses frères inhibe ainsi le développement de la sélection gustative de Femme Grizzly. L'ogresse deviendra par la suite une chasseuse et perdra les privilèges du domicile coopératif.

Examinons maintenant les relations existant entre les segments de la première partie. Le système de manger selon la nature apparaît dans la première séquence (acte B) de cette partie du récit. Dans le deuxième acte (C), Ourse Noire pressent l'agression de sa sœur, alerte son fils et essaie d'apaiser l'appétit de Femme Grizzly en utilisant les animaux grotesques qu'elle découvre pendant l'épouillage. Insatisfaite, l'ogresse mange sa sœur dans le troisième acte (D) et essaie de prendre sa place dans le quatrième acte (E). Wasguk'mayli tue les fils-grizzly et les met à cuire, tendant ainsi le premier de ses pièges avant de s'enfuir avec ses frères. Les actions du fils aîné d'Ourse Noire se situent, comme nous l'avons vu dans l'analyse de la versification, en résultat final des événements. Son départ, comme disjonction, est la conséquence des relations complexes qui existent entre les envies et les pouvoirs des uns et des autres.

En tant que résultat de cette première séquence versifiée, la violente disjonction provoquée par le départ de Wasguk'mayli et de ses frères marque la fin d'une étape de

l'histoire. Cette disjonction est décrite par Lévi-Strauss comme ayant une valeur négative. Le sens tragique des meurtres et de la dégénérescence de la famille créent effectivement un sentiment et une atmosphère catastrophique qui n'empêchent pas d'inciter l'auditeur / lecteur à admirer la détermination et la vitalité du jeune héros dans ses entreprises exigeantes et novatrices. Un sens de la nouveauté, de l'honneur, de l'ingénuité se profile au travers de l'acte F, sens qui se développera dans la partie II.

Considérons maintenant quelques effets socioculturels de la narration de ce mythe dans un contexte traditionnel. Les éléments psychologiques dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* induisent particulièrement l'impact et les exigences du changement que subissent les fils d'Ourse Noire. Le mutisme du fils aîné et les pleurs du bébé contrastent par les rôles respectifs que ces deux personnages jouent et par leurs réponses à la menace qui plane sur leur sécurité. En revanche, les deux réactions servent à démunir Femme Grizzly de son pouvoir car ses mensonges sont insidieusement acceptés par Wasguk'mayli, le bébé, quant à lui, la dérangeant dans la surveillance de la cuisson des seins. Ces effets psychosociaux démontrent les dynamiques humaines du changement créées par la première disjonction de ce récit. Des nouvelles relations s'imposent : codes sociaux, règles de comportement, modèles de communication, etc., se transforment devant les dangers d'une grizzly incontrôlable.

Mystification, discrétion, industrialisme, prévision font tous partie du nouvel ordre des choses. Le pouvoir de l'ogresse est mis en question par la réussite des illusions (comportement social, pièges, etc.) créées par Wasguk'mayli. Ces actes exigent un engagement total du fils d'Ourse Noire dans les moyens qu'il utilise et sur son objectif. Les tendances sociales vers lesquelles ce jeune héros est conduit dans ces circonstances nouvelles influent bien entendu sur son identité et suggère une explication, même une leçon, sur les vertus que les jeunes hommes Clackamas devaient posséder. Stephan Beckham, spécialiste des Amérindiens de l'Oregon, nous aide à comprendre le rôle de la mythologie dans l'instruction civique : "The Indian oral literature of western Oregon was a rich source of creative effort. It contained tales that took several nights to tell. It developed an understanding in all the listeners about the land about humans. It entertained, instructed, and shaped the ideas and attitudes of Indians boys and girls." (Beckham 1977 :11).

Le caractère interdisciplinaire des récits mythologiques fait que la frontière entre l'artistique et le pédagogique n'est pas toujours très apparente. Il est nécessaire, de ce fait, de reconnaître le rôle de l'esthétique et du symbolique dans la socialisation. Le récit mythologique peut également contenir des connaissances géographiques, technologiques, scientifiques, etc. La forme narrative permet des réflexions métaphoriques sur des questions sociales, naturelles et métaphysiques. Notre récit n'a

pas en ce sens un caractère exceptionnel. Écoutons Ricœur à propos de la réflexion morale du récit :

... la neutralité éthique de l'artiste ne supprimerait-elle pas une des fonctions les plus anciennes de l'art, celle de constituer un laboratoire où l'artiste poursuit sur le mode de la fiction une expérimentation avec les valeurs ? Quoi qu'il en soit de la réponse à ces questions, la poétique ne cesse d'emprunter à l'éthique, lors même qu'elle prône la suspension de tout jugement moral ou son inversion ironique. Le projet même de neutralité présuppose la qualité originairement éthique de l'action à l'amont de la fiction. Cette qualité éthique n'est elle-même qu'un corollaire du caractère majeur de l'action, d'être dès toujours symboliquement médiatisée. (Ricœur 1983, Tome 1 : 117)

La séparation des espèces dans le royaume animal ne constitue pas de ce point de vue la conclusion de ce mythe, ni le phénomène principal sous éclairage. Les vertus et les stratégies d'un jeune homme face aux caprices et aux menaces d'une force physique supérieure à la sienne sont examinées dans ce laboratoire qu'est le récit. Dès l'acte C pourtant, lorsque Ourse Noire avertit son fils du danger, le texte laisse anticiper ces aventures.

La conjonction / disjonction dans la partie II.

La deuxième partie de notre récit mythologique contient une série de conjonctions et de disjonctions qui servent à développer les relations et les rôles sociaux, et en dernière analyse, la relation entre la société et la nature. Les mouvements physiques, mais aussi métaphysiques, sont complexes et entraînent des interrelations entre les divers éléments et personnages du récit. Au début de cette partie, nous trouvons une affirmation de la solidarité existant entre les membres d'une même espèce, une sorte de consolidation de la famille vis-à-vis de la menace, côté ours noir et vis-à-vis de l'ambition, côté grizzly. Ces consolidations se montrent ainsi interdépendantes et établissent une partie du fonctionnement d'un nouveau système de relations. L'objectif de cette analyse est de démontrer que chaque conjonction est dialectiquement complétée par une disjonction qui détruit, non les éléments de l'ancien ordre, mais leurs relations pour en entraîner de nouvelles. Un nouvel ordre social et naturel se crée au fur et à mesure que Femme Grizzly progresse sur le chemin que lui a balisé Wasguk'mayli. Le nouvel ordre admet donc une synthèse de la dialectique conjonction / disjonction telle que, pour bien intégrer l'importance de la cohabitation dans ce mythe, il faille comprendre les circonstances de son contraire, la non-cohabitation.

A partir du cinquième et dernier retour de Femme Grizzly à la maison, Wasguk'mayli et ses frères ne font plus partie de cet habitat communautaire. Suivant

les traces des enfants d'Ourse Noire, l'ogresse quitte aussi l'endroit où elle a vécu harmonieusement avec ses "cohabitants". Cette non-cohabitation fait que les protagonistes des deux camps se retrouvent en l'état particulier de sans-abri. De ce fait, la rupture entre la grizzly et les ours n'est pas encore définitive. Les aventures des enfants ours noirs et de l'ogresse conduisent à des réflexions sur le rôle de chacun dans la détermination et dans l'identification même de l'autre. Chaque protagoniste réagit en fonction de l'autre en créant les objectifs, les relations, les moyens, les connaissances nécessaires à ses propres envies et besoins.

La relation directe entre Wasguk'mayli et Femme Grizzly, créée dans la première partie, se poursuit dans la deuxième jusqu'à ce que les orphelins arrivent chez Grue. Celui-ci impose une barrière entre les deux ennemis qui diminue les risques de confrontation. Mais nous savons que Wasguk'mayli n'oublie pas sa persécutrice puisque dans le dernier acte de cette partie, il exprime à nouveau sa peur d'être retrouvé par l'ogresse. L'intervention de Grue sert à réduire la tension du jeune héros mais ne la dissipe pas entièrement avant que Femme Grizzly ne tombe dans la rivière.

Rôles et relations sociaux dans la partie II.

Cette partie de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* s'ouvre sur la méprise de Femme Grizzly qui pense que ses trois fils ont tué les trois fils d'Ourse Noire pour lui faire plaisir. Cette croyance démontre alors que Femme Grizzly différencie les deux espèces d'ursidés. La spontanéité avec laquelle l'ogresse juge cette situation confirme rétrospectivement le critère d'espèce différente qu'elle prend en compte dans l'assassinat d'Ourse Noire. Son chant ritualise formellement la division entre la famille des ours noirs et celle des ours grizzlis. Quand elle comprend que ses propres enfants qui ont été tués, cette odieuse ogresse prend le temps d'exprimer sa tendresse, puis elle s'élance à la poursuite du meurtrier de ses enfants. Cette chasse éloigne les fuyards mais aussi la poursuivante du lieu de la cohabitation harmonieuse et elle renforce la colère de Femme Grizzly chaque fois qu'elle se laisse prendre aux pièges de Wasguk'mayli. Chaque fois que l'ogresse revient à elle, elle se met aussitôt à chercher avec ferveur les fils d'Ourse Noire. La séparation des espèces se développe ainsi sur le plan psychologique, social et spatial durant la deuxième partie.

Le chevauchement de la fin de la première partie et du début de la deuxième partie se traduit par une disjonction marquée par le départ de Wasguk'mayli et de ses frères et par l'état de guerre familiale suggéré dans le chant de Femme Grizzly. Il s'agit donc d'une affirmation de la disjonction entre les unités familiales. Nous remarquons

également un renforcement des liens de filiation dans l'attention qu'accorde Wasguk'mayli à ses frères qui constitue un parallèle avec l'affection que l'ogresse affiche pour ses enfants lorsqu'elle les découvre dans le bouillon. Ces dynamiques psychosociales conduisent à des réflexions sur la séparation des espèces mais aussi sur la solidarité de la famille biologique.

La grande conjonction dépeinte par Lévi-Strauss se situe dans le quatrième acte de la deuxième partie, et occupe une place centrale dans le déroulement des sept actes. Le sauvetage des enfants, effectué par Grue, marque un changement définitif dans ces aventures, et particulièrement dans le destin des enfants d'Ourse Noire qui se voient offrir de nouvelles ressources et un nouveau cadre de vie. La séparation des enfants de leur mère et de leur domicile maternel trouve sa contrepartie vive dans l'adoption de Grue. Cette conjonction familiale est néanmoins issue de la disjonction qui sépare les fils-ours de leur pays natal. La traversée de la rivière sépare spatialement les fils-ours de leur ennemie, mais les sépare définitivement de leur domicile familial. L'arrivée des enfants chez Grue les met en relation avec ce pêcheur qui se positionne comme une figure paternelle, qui remplace aussi leur mère. Pareille à celle d'Ourse Noire, l'autorité dont Grue fait preuve est à la fois matérielle (nourriture, domicile) et éducative (consignes, réconfort). La simplicité et la régularité du récit de l'acte I, divisé en trois strophes de cinq vers chacune, renforcent la sensation de bienvenue et l'atmosphère de sécurité que les enfants trouvent chez Grue. Ses techniques de pêche et de cuisson du poisson fournissent des éléments concernant l'évolution de "l'alimentation selon la culture" telle qu'elle est décrite dans *Mythologiques*. L'apparition de Grue dans la vie des fils-ours suggère également une évolution du statut de la famille matriarcale vers un statut de la famille patriarcale. Ces éléments tracent des relations sociales à la fois matérielles et idéales.

Lévi-Strauss a mis en avant le sens économique et commercial des relations matérielles qui se développent dans ce texte par rapport au groupe de textes examinés, intitulé "les faons et les oursons". Sur le plan humain, l'alimentation et l'hébergement font aussi partie de la réalité sociale et personnelle la plus immédiate. Certains éléments et élaborations de ce texte indiquent que les Clackamas relataient les traditions culturelles de leur société dans leurs histoires. Le portrait de Grue nous offre notamment l'image d'un père idéal qui mérite d'être examinée. Il fournit nourriture et hébergement et défend les enfants contre une force dangereuse, il assure leur sécurité, les rassure et les élève. Debout au bord de la rivière, autre force dispensatrice de nourriture mais également force dangereuse, cet homme offre une image de courage et d'ingéniosité face à des forces naturelles qui se montrent capricieuses. Cette position lui procure aussi l'autorité et la puissance d'un gardien du bien-être de la société face aux forces de la nature. Les enfants lui obéissent et lui font confiance. Dans les mythes où

Grue apparaît, le lecteur est frappé par son caractère noble et serviable. La force de son autorité vis-à-vis de l'autre est admirable autant que sa compétence à assister les êtres inférieurs. La chevalerie de Grue ont dû impressionner favorablement les jeunes auditeurs clackamas et leur inspirer du respect pour les figures paternelles qui les entouraient et pour les forces auxquelles ils n'étaient pas encore confrontés du fait qu'ils vivaient sous la protection de leurs pères, grands-pères, oncles, etc.

Cette dernière réflexion fait appel au développement des idées et des valeurs que la mythologie évoque. Nous trouvons deux niveaux de discours moral : le premier se situe dans le développement des idéaux de la société, une réflexion quelque part analytique sur la relation entre la nature et la société. Un deuxième niveau interprétatif se situe dans la narration du mythe qui est destinée à fournir l'éducation morale des enfants. D'un point de vue pragmatique, mais à l'aide d'un contexte traditionnel virtuel, il est important de comprendre que le narrateur s'adresse à deux types de public : enfant et adulte.

Dans son étude de Femme Grizzly dans *Gitskux and his Younger Brother*, Hymes nous précise le rôle que joue la mythologie dans l'éducation sociale : "Animals in myth were a way of thinking about traits of character, motives of personality." (Hymes in Swann 1983 : 131) Je souhaite ajouter à cette analyse que les traits de caractère et les motivations de la personnalité doivent également intégrer une pensée sur les phénomènes de la société et sur les phénomènes de la nature. C'est à mon avis la pensée la plus profonde évoquée dans ce mythe. Cette réflexion plutôt mature constitue le niveau interprétatif des adultes qui doivent gérer non seulement l'éducation des enfants mais font réellement face aux défis de la vie quotidienne, qu'ils soient sociaux ou naturels. La cohérence des deux niveaux de réflexion permet la transmission de la vision du monde ainsi que le code social aux jeunes membres de la société. Nous reviendrons sur les questions métaphysiques qui se posent au sein de ce récit lors de la conclusion de notre analyse.

Disjonction ultime.

Pour en revenir à l'histoire de notre mythe, notons que lorsque les fils ours noirs ont trouvé un nouveau foyer, le récit revient sur Femme Grizzly qui rumine sa revanche. La mise en lieu sûr des enfants nous permet de considérer l'ogresse sous un autre point de vue, lorsque s'estompe la tension due au danger. Nous avons déjà noté que Femme Grizzly perd sa force physique lorsqu'elle se fait piéger. Nous la voyons aussi complètement dépaysée, ayant perdu (et mangé accidentellement) ses enfants,

physiquement abusée par la chute d'un arbre et par la diarrhée, en bref, dans un état pitoyable ! Il faudra qu'elle subisse deux nouvelles embûches pour que les enfants soient définitivement assurés de sa défaite, mais le risque sera minimisé par le fait que ceux-ci possèdent une confortable avance, qu'ils sont protégés par Grue et que la maladresse de Femme Grizzly est telle qu'elle se laisse abuser à chaque pas. Son ridicule nous permet donc de nous appitoyer sur sa situation solitaire, éloignée de toute habitat et de toute relation sociale. Ses victimes sont en sécurité à la fin de la deuxième partie, elles récupéreront une place dans l'ordre social au sein de leur nouvel habitat alors que Femme Grizzly dérivera sur la rivière, détachée, semble-t-il de tout ordre social. Cette disjonction ultime à laquelle Lévi-Strauss donne une valeur positive traduit la non-cohabitation définitive des deux espèces d'ursidés. L'acte final dans lequel Grue rassure les enfants, leur disant que leur persécutrice ne reviendra pas, marque l'impact initial de cette disjonction qui est, en effet, la sécurité des enfants. La fin de cet acte disjonctif se trouve cependant dans la partie II où Femme Grizzly elle-même semble résignée à son nouvel état. Nous y reviendrons.

Pour en terminer avec l'examen de la disjonction et de la conjonction dans la partie II, je voudrais examiner quelques implications concernant les ordres sociaux et naturels qui y sont dépeints. Les liens familiaux qui se définissent dans cette partie du récit suggèrent la création et le développement d'un ordre social opposé à l'ordre naturel. La conjonction de l'ordre social, marquée par l'arrivée des orphelins chez Grue, implique ainsi une disjonction des ordres sociaux et naturels. La nature de cette disjonction clarifie certains aspects qui participent au développement du sens métaphysique induit dans ce mythe. Nous avons vu que la séparation définitive des enfants de Femme Grizzly chevauche les parties I et II. Elle maintient néanmoins une présence dans l'imaginaire des enfants qui contraste avec la réalité physique de sa disparition et avec la confiance affichée par Grue lorsqu'il reconforte les enfants. La manipulation narrative de ces actes crée une coupure dans la description de la dernière disjonction qui ne peut pas être un hasard. Cette coupure prouve que Femme Grizzly peut disparaître physiquement tout en maintenant une présence effective dans le nouvel ordre social. Il me semble de ce fait que la disjonction entre le monde social et le monde naturel s'établit dans la réalité physique selon les règles, l'organisation géopolitique et la force instaurées par la figure autoritaire de Grue. La conception d'une cohabitation spirituelle continue entre le monde social et le monde naturel correspond à la croyance animiste existant au cœur de la religion chinook.

La disjonction dans les parties II et III.

La première chose à remarquer concernant la figure de disjonction dans la partie III, par rapport à la relation entre le modèle de Lévi-Strauss et le modèle de l'analyse de la versification, est son achèvement à cheval sur les deux parties et non pas occupant la place centrale comme dans les deux premières parties. Sans revenir sur la question de la clôture de la deuxième partie, question discutée dans l'analyse de la versification de notre récit, cette disjonction transitive atteint sa complétude au début de la troisième partie lorsque Femme Grizzly prend conscience de sa nouvelle situation sans se préoccuper de son ancien ennemi. La disjonction s'achève donc dans la conscience de l'ogresse qui modifie aussi l'orientation de son comportement et de ses objectifs en fonction du changement de son environnement. Je voudrai démontrer que cette transformation réside dans la réintégration de ce puissant être féminin dans l'ordre social sur le plan métaphysique. La dernière disjonction décrite par Lévi-Strauss crée ainsi une nouvelle conjonction à travers la pensée métaphysique qui réoriente tout le monde mythologique vers un monde humain qui se constitue avec l'arrivée des hommes.

Nous remarquons que le monde humain n'est pas présenté comme un lieu mais comme un événement. Les préparatifs sont constitués de toutes les activités pour lesquelles les humains se concertent dans les différents aspects de la vie. Lorsque nous examinons le thème de la cohabitation / non cohabitation, il est nécessaire de rappeler que la mythologie chinook se distingue, en ce qui concerne l'ordre social et naturel, de la mythologie chrétienne dans laquelle, par péché d'orgueil, l'homme se croit définitivement chassé de l'Eden (mythologie servant consciemment ou inconsciemment de référence sémiotique à tout occidental). Chaque force prend sa place dans le nouvel ordre souvent sous une autre forme sans que celle-ci soit toujours précisée.

De ce point de vue, l'isolement de Femme Grizzly de tout ordre social ne peut pas être définitif dans la pensée chinook. Sa non-cohabitation, observée à la fin de la deuxième partie, possède une fonction dialectique lorsqu'elle oblige à une renégociation de la place de Femme Grizzly dans l'ordre social à travers l'ordre naturel et cela juste avant l'arrivée des humains, moment critique dans la mythologie chinook. Une fois la division des espèces établie comme un ordre naturel mais aussi, à un autre niveau du récit, comme un ordre social, Femme Grizzly se tourne vers d'autres préoccupations telles que sa beauté et l'attribution de certaines propriétés aux différentes essences d'arbres anticipant ainsi les besoins humains. La relation existant entre ces deux préoccupations est, semble-t-il, arbitraire lorsque Femme Grizzly prend ses décisions suivant des questions de goût esthétique ou cosmétique. Dans le rite élaboré de l'ordonnement des qualités de bois, Femme Grizzly s'approprie une puissance féminine constituant une force esthétique, sexuelle et créatrice. Cette fois, elle domine la forêt, non par une force physique menaçante, mais par son allure qui peut plaire ou

non, par son aura sexuelle et sa détermination. Ne s'agit-il pas là de dynamiques possédant des propriétés sociales ?

La troisième partie de ce récit démontre effectivement que l'ordre naturel et l'ordre social font partie d'une même dynamique et que l'isolement de Femme Grizzly à la fin de la deuxième partie implique que son statut a changé dans l'écosystème qui incorpore les deux ordres. Son rôle de créatrice résulte des deux premières parties de ce récit dans son organisation globale lorsque l'on considère la nécessité de cohabitation que la nature impose, et donc la cohabitation / non-cohabitation comme une sorte de dialectique conduisant à la transformation de l'ogresse. Sa force réduite piège après piège, sa puissance est transformée en une force intérieure qui, symbolisée par son sang, joue sur son environnement. Le déplacement social et spatial de Femme Grizzly est donc une manipulation narrative qui permet à l'auditeur / lecteur d'accepter une transformation métaphysique et ontologique d'une force destructrice en une force créatrice.

En suivant la ligne de pensée de Hymes considérant les mythes comme une réflexion sur les motivations humaines dans le monde immédiat, le personnage de Femme Grizzly semble incorporer les qualités biologiques et psychiques de l'être féminin dans son rôle de reproductrice et de protectrice des siens. Dominatrice de son environnement, menace à l'équilibre superficiel et créatrice / productrice de nouvelles dynamiques et relations, de nouveaux phénomènes, etc. ces rôles font office de sa place dans l'ordre social. Ces interprétations diverses qui partent du grand rôle joué par Femme Grizzly dans la mythologie clackamas seront examinées dans le chapitre final. Je souhaite insister sur l'importance qu'il faut accorder à cette réflexion en tant que telle. Le rôle de la femme dans la société et sa capacité de reproduction sont des sujets de fascination, d'agacement, d'inspiration, de perplexité, en bref toute une gamme de sentiments et de réflexions exprimés sous formes littéraires, plastiques, politiques, religieuses et bien sûr mythologiques dans le monde entier. Les traces de cette réflexion se trouvent dans l'inconscient comme de nombreux chercheurs, notamment Boas, Freud, Jung et Devereux, l'ont montré. Il n'est donc pas étonnant de trouver la notion du féminin au fond de la sémantique narrative de ce mythe clackamas.

Conclusion : Synthèse des trois parties.

La transformation de Femme Grizzly se développe au travers des trois parties à l'aide des disjonctions et des conjonctions. Ces figures représentent des mouvements et des relations qui ne sont pas de simples oppositions mais sont dialectiquement féconds. L'Age mythologique clackamas, rappelons le nous, se déroule dans un monde considéré incomplet, monde qui doit s'autodéterminer pour recevoir les êtres humains. Nous identifions dans ce monde des éléments naturels et sociaux qui jouent les uns sur les autres pour créer de nouveaux ordres. Selon notre analyse, la cohabitation et la non-cohabitation jouent un rôle majeur dans la mise en ordre de ces éléments. Nous pouvons également remarquer que chaque partie décrit la cohabitation / non-cohabitation de Femme Grizzly au sein des ordres particuliers. La première partie se concentre sur sa place (et sa non-place) dans un ordre social. Son isolement social dans la deuxième partie coïncide avec les descriptions de sa réalité naturelle à travers les insultes qu'elle subit pour définir sa place et sa résistance à l'ordre naturel. Finalement la troisième partie établit une synthèse de la situation de Femme Grizzly dans les deux ordres. Il s'agit de sa cohabitation et non-cohabitation comme un être à la fois social et naturel. Ces phénomènes dialectiquement opposés sont médiatisés par la pensée métaphysique qui informe la mythologie clackamas.

En résumé, les trois parties suivent le personnage principal et établissent une relation dialectique de son être dans son environnement selon la grille suivante :

- I. Cohabitation / Non-cohabitation sociale
- II. Cohabitation / Non-cohabitation naturelle
- III. Cohabitation / Non-cohabitation naturelle et sociale

La première partie démontre la dégénérescence familiale, voire sociale, des familles qui cohabitent. La deuxième partie établit la séparation des espèces mais régleme aussi la menace de la force physique et donc naturelle par la nouvelle cohabitation sociale à laquelle Femme Grizzly n'appartient pas. La cohabitation de Grue et des enfants ours noirs enlève le pouvoir social que Femme Grizzly avait sur les enfants et laisse notre ogresse seule au milieu des forces de la nature. Par une sorte de renégociation implicite, une force destructrice devient organisatrice et socialisante, bien que toujours menaçante, dans la troisième partie du récit de ce mythe traditionnel.

L'analyse lévi-straussienne nous aide à comprendre la réflexion que propose *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* sur le développement de la civilisation. Sachant que les Chinooks firent preuve d'une société, d'un commerce et d'une technologie qui les libéraient presque complètement de leur vulnérabilité face au monde

naturel, les récits mythologiques ne représentent pas uniquement une réflexion sur la relation industrielle de l'homme et de la nature. Persuadée que ce mythe eut pour les Clackamas une signification symbolique de l'histoire de l'humanité telle que Lévi-Strauss l'a définie, notre travail consiste à décrire le sens pragmatique qui prend en compte l'explication mythologique des phénomènes immédiats existant dans la relation de l'homme à la nature. Pour ce faire, nous avons pu identifier la pensée métaphysique qui se trouve derrière cette perception du monde.

Ben's voice roared and roared. Queenie moved again, her feet began to clop-clop steadily again, and at once Ben hushed. Luster looked quickly back over his shoulder, then he drove on. The broken flower drooped over Ben's fist and his eyes were empty and blue and serene again as cornice and façade flowed smoothly once more from left to right; post and tree, window and doorway, and signboard, each in its ordered place. (Faulkner 1954 : 401)

Le calme après la tempête donne bien l'impression de flux *ordonnés* même si derrière cette façade, le chaos règne. Cet effet se concentre dans le masque porté par Femme Grizzly, qui représente sa transformation et lui permet d'attribuer des propriétés données aux arbres, établissant ainsi des aspects fondamentaux de la domesticité chinook. Cet ordre domestique se révèle tout particulièrement dans les commandes et les gestes accomplis par Dilsey dans sa cuisine.

C'est dans la dialectique entre l'illusoire et les mouvements du monde concret face à l'horreur et à la catastrophe que *The Sound and the Fury* prend des proportions mythologiques. Cet ouvrage peut ainsi nous servir à théoriser sur la profondeur et la complexité de ce même thème dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*. La mystification comme humainement significative, sans référence ultime à une vérité et une non-vérité au-delà, est une des réalisations les plus brillantes de Howard dans ce récit. Le phénomène est exposé dans son contexte matériel, existentiel et social, libre de toute entreprise moralisatrice. Dans la première partie, la mystification se complique, du fait que les rôles du mystificateur et du mystifié ne sont pas clairement attribués. L'assassinat brutal d'Ourse Noire par Femme Grizzly a lieu malgré la démystification des intentions de l'ogresse. Femme Grizzly ne réussit pas à tromper Ourse Noire mais elle ne s'en rend pas compte ; cette démystification ne l'empêche donc pas de laisser libre cours à ses envies de tuer et de manger sa petite sœur. La mystification se détache ainsi de l'ordre des événements et comme dans *The Sound and the Fury*, elle établit sa signification la plus profonde entre les personnages. Ourse Noire et Femme Grizzly vivent et travaillent en collaboration jusqu'au jour où Femme Grizzly brise le cou de sa petite sœur et la mange. La passivité d'Ourse Noire marque sa collaboration aux instincts destructeurs de l'ogresse. Elle reconnaît les signes précurseurs du danger mais, à part quelques manœuvres dilatoires, elle n'agit pas en rapport avec son intuition sauf lorsqu'elle cherche à protéger sa progéniture. L'action est symbolique : la vie des enfants scelle la mort des parents. Ourse Noire ne peut que retarder l'inévitable. Elle nourrit Femme Grizzly de crapauds de toutes sortes pour la tempérer et son sacrifice sert à calmer provisoirement l'appétit de sa meurtrière afin de donner le temps à ses enfants de s'échapper.

Quand Femme Grizzly rentre à la maison sans Ourse Noire, elle croit tromper les fils de sa victime ; mais l'avertissement d'Ourse Noire à son fils aîné produira son effet et c'est Wásguk'mayli qui devient mystificateur par son mutisme. Le courage et la

sagesse de Wásguk'mayli face aux complaisances et à la dépravation de Femme Grizzly trouvent des parallèles dans la relation entre Dilsey et Mrs Compson dans *The Sound and the Fury*. Dilsey, américaine africaine du "Vieux Sud" aux États-Unis, et Wásguk'mayli, nouvel orphelin sans autre parent, sont tous deux laissés à eux-mêmes loin de leurs foyers. Ils se trouvent obligés de faire des choix à tout moment pour gérer les caprices de matriarches déraisonnables. Le jour où Luster, jeune assistant de Dilsey, ne se présente pas à son travail, la domestique se trouve débordée de responsabilité et l'envie de se rendre à l'église la guide dans la gestion des affrontements. Dilsey, qui commence à prendre de l'âge, monte l'escalier pour habiller Benjy, le fils idiot, et Mrs Compson distrait sa mauvaise santé en demandant à sa domestique si elle ne vient l'habiller que pour le réveiller. Informée que Benjy dort encore et prenant conscience que sa montée de l'escalier est devenue sans objet, elle s'arrête brusquement. Nous lisons :

"He aint awake den?" she said.

"He wasn't when I looked in," Mrs. Compson said. But it's past his time. He never does sleep after half past seven. You know he doesn't."

Dilsey said nothing. She made no further move, but though she could not see her save as a blobby shape without depth, Mrs Compson knew that she had lowered her face a little and that she stood now like a cow in the rain, as she held the empty water bottle by its neck.

"You're not the one who has to bear it," Mrs Compson said. "It's not your responsibility. You can go away. You don't have to bear the brunt of it day in and day out. You owe nothing to them, to Mr Compson's memory. I know you have never had any tenderness for Jason. You've never tried to conceal it."

Dilsey said nothing. She turned slowly and descended, lowering her body from step to step, as a child does, her hand against the wall... (Faulkner 1954 : 338-339)

Examinons maintenant le retour de Femme Grizzly et la réaction de Wásguk'mayli :

Now she went,
she went homeward,
she arrived.
Going about by the river were Bear's children:
they did not see their mother.

Now he thought,
"Now she has killed her,"
Nothing at all did he say to her.

They went,
they went inside.
She too went inside.

She gave each of them blackberries.
She said to them,

"Your mother did not return.
"I shall go tomorrow to get her."

Nothing at all did he say to her.
At night they went to bed.

Bien que les circonstances et les éléments descriptifs varient énormément entre ces deux œuvres, les actes des récits ci-dessus suivent la même logique :

1. Une information est reçue
2. Réflexion du personnage
3. Le personnage ne dit rien
4. Paroxysme de provocation, de l'insulte à l'injure
5. Le personnage ne dit rien
6. Reprise du quotidien

De même que Faulkner aide le lecteur à comprendre le calvaire de Dilsey dans les descriptions de son corps qui monte et descend l'escalier, le récit mythologique de Howard laisse "parler" le mutisme de Wásguk'mayli. Dans les deux textes, nous comprenons que le non-dit est une réponse à une situation, ou plutôt à une relation dans laquelle parler serait inutile et imprudent. Ces deux héros attendent leur heure et doivent gérer le mieux possible la place subordonnée qui leur est accordée dans l'organisation sociale de leur vie domestique. Dilsey endure un manque de considération humaine et une insulte mensongère—elle ne dit rien. Wásguk'mayli subit la perte de sa mère et un mensonge—il ne dit rien. Le non-dit fournit une ellipse, chargée de la gravité qui pèse sur la vie de deux victimes qui n'acceptent pas leur sort et le transcendent par une mystification grâce à une démystification. Dilsey continuera à filtrer l'essentiel de l'accessoire et, par la suite, répondra à de nouvelles crises avant de s'échapper quelque temps pour aller à l'église. Quant à Wásguk'mayli, il prépare ses frères, creuse un tunnel, installe des pièges, porte le bébé sur son dos jusqu'à ce qu'ils arrivent à bon port chez Grue. Ce sont des situations qui exigent chez ces deux personnages pragmatisme et sang froid.

Le calme de Wásguk'mayli, quand Femme Grizzly rentre sans Ourse Noire, nous amène à considérer le rôle de la meurtrière comme nuisible aux relations familiales. L'acte de manger les seins de la mère-ourse "sous le nez" du bébé donne une certaine satisfaction à l'ogresse pourtant *dupée par sa duperie*. Sa brutalité semble sans limite mais c'est surtout la dynamique de ses actes de mystification qui est mise en relief. Le fait que Wásguk'mayli ne soit pas dupe lui confère un certain pouvoir sur la matriarche en même temps qu'il diminue l'autorité de celle-ci. Le jeune héros prend l'ascendant par son mutisme. Cela soulage l'auditeur / lecteur et lui permet de prêter

attention à l'ignorance et au laisser-aller de Femme Grizzly. Encore une fois, la démystification ne l'empêche pas de suivre ses instincts, le plaisir de son repas n'est que momentanément retardé par les pleurs du bébé. Cependant, la transparence de ses mobiles permet à Wásguk'mayli de réagir pour le bien-être de sa famille.

La mystification comme manipulation de la réalité.

A la fin de cet acte F, les rôles de mystificateur / mystifié sont clairement distribués. Wásguk'mayli pose des leurres pour attirer et surtout pour ralentir la course poursuite de Femme Grizzly, complétant l'inversion des rôles de trompeur / trompé(e). La question de la motivation de Wásguk'mayli tuant et cuisant les fils de Femme Grizzly se pose. Ce meurtre peut être compris comme un acte de revanche. Nous pourrions aussi accuser le meurtrier de faire preuve de sadisme anal, et ce, lorsqu'il enfonce une baguette dans l'anus d'un des fils grizzly pour l'installer sur le bord de la rivière et lui faire jouer l'effet d'un trompe-l'œil. Pourtant, les actions du jeune homme semblent davantage motivées par un pragmatisme et par son souci de survivance. Le meurtre des enfants de l'ogresse est plutôt présenté comme faisant partie de la série de pièges ayant pour objectif de ralentir la poursuite de l'ogresse. Une réciprocité est donnée aux intentions de Femme Grizzly, l'enfant employant la même politique de mystification que celle pratiquée par l'ogresse ; un effet de miroir est ainsi créé par lequel l'enfant renverse le pouvoir établi. Ses gestes reflètent effectivement la technique de mystification opérée par Femme Grizzly elle-même, mais ses techniques sont plus industrielles et sophistiquées. Il s'y trouve des éléments de prévision et de préconception que l'on ne rencontre pas dans les efforts de mystification déployés par Femme Grizzly. En effet, l'ogresse ment à l'enfant en usant d'une spontanéité liée aux exigences du moment ; Wasguk'mayli sait anticiper.

En déclenchant l'histoire, les tromperies ourdies par le jeune homme-ours à l'encontre de Femme Grizzly servent à nous faire voir dans cette deuxième partie la terrible ogresse d'un autre œil, d'un autre œil. Ces tromperies nous montrent une Femme Grizzly comique alors qu'elle est en même temps reconnue comme ayant commis les pires atrocités dans d'autres mythes (voir notamment *Gitkux and his Younger Brother*). Son chant de victoire prématuré, s'il reste malveillant, est comique, et rend son exécutante sympathique ; ceci grâce à la mystification révélée par le point de vue narratif. Quand Femme Grizzly trouve son fils dans la soupe, l'auditeur / lecteur est amené à une compassion qui dénote par rapport à l'animosité exprimée dans le chant,

mais aussi par rapport à l'atmosphère comique engendrée par cette horrible ogresse mangeant ses propres enfants. L'empathie narrative croît lorsque Femme Grizzly couche son fils aîné sur le sol après l'avoir découvert empâté "riant" au bord de la rivière. Ce moment de tendresse transforme la meurtrière en victime et en mère protectrice aux yeux du public. Cette vague de sentiments et de passions est traitée avec subtilité et avec un manque frappant d'apprêt. L'ambiguïté s'installe autour de l'ogresse qui apparaît dès lors à la fois monstrueuse et sensible, et nous voyons à l'œuvre les qualités d'experte d'une poétesse qui maîtrise les complexités de l'histoire, du récit et de la narration. Le besoin constant de réévaluer les qualités et les traits dénigrants de Femme Grizzly caractérise les mythes où elle intervient et le mythe étudié ne fait pas exception à la règle. En développant l'histoire comme une série de mystifications, Howard établit l'opacité et la complexité d'une telle évaluation, se refusant à un jugement définitif.

La poursuite de Wásguk'mayli et de ses frères par Femme Grizzly semble avoir deux motivations. Faisant suite à la découverte de ses enfants dans la soupe par sa juxtaposition avec la découverte des cadavres, sa réaction est présentée comme une réaction de vengeance. D'un autre côté, le récit nous indique le danger qui menace les enfants avant cet événement à travers l'avertissement donné par Ourse Noire et par la manière dont Femme Grizzly se réjouit lorsqu'elle croit trouver les fils d'Ourse Noire dans la soupe. Ces deux remarques nous indiquent que la poursuite des enfants n'est pas simplement motivée par la vengeance, mais aussi par la méchanceté et la glotonnerie. La vengeance, de ce fait, devient secondaire et se trouve vite oubliée. Ce qui ressort de la scène de chasse est plutôt une ogresse conduite par sa nature dominante et obsessionnelle. La poursuite éloigne les enfants d'Ourse Noire de leur maison natale. Les enfants prennent de l'avance sur l'ogresse grâce aux pièges qui ralentissent sa progression.

C'est ainsi que Wásguk'mayli réciproque aux gestes de duperie et de faux-semblants de Femme Grizzly. En même temps, Wásguk'mayli aura compté sur le caractère mystificateur mis en avant dans les discours trompeurs de l'ogresse :

"Uh o::h!
 "Why did you take him up there --
 "your younger brother up above?
 "He might fall down,
 "Bring him here!"

"Come down!
 "I have come to get you.
 "Your mother has sent me."

Dans ces extraits, la double mystification servira de façon ironique à saper l'autorité sociale que Femme Grizzly exerce au début de l'histoire. L'action symbolique de la mystification devient ainsi une force dynamique et déterminante bien plus profonde que le simple fait de piéger. En tant qu'illusion fortement liée à la réalité, les leurres représentent une redéfinition de la relation entre nature et société vers un rapprochement, une réciprocité dans le pouvoir véritable de mystification.

Poussant cette idée à l'extrême, la troisième partie du mythe relate la manière dont sont déterminées les propriétés et les qualités des essences des arbres en fonction de la réponse flagorneuse ou non que fait chaque arbre à Femme Grizzly. L'idée d'une vérité derrière l'illusion n'a aucune place dans cette partie du récit où l'illusion fait la réalité. Chaque strophe est composée par la même formule : question - réponse - décret. L'ensemble présente une sorte de rite de créativité par lequel sont attribuées des caractéristiques physiques aux arbres qui seront par la suite utiles à l'économie des hommes. La répétition de la formule confie un caractère constant à l'arbitraire. Les questions de goût esthétique / cosmétique et les questions d'ontologie sont liées dans la démarche de l'ogresse qui a perdu la trace de ses ennemis et se transforme en ordonnatrice. La flatterie comme vérité ou mensonge ne se pose pas ici en tant que problème. Femme Grizzly trompe les arbres avec un artifice qu'ils apprécient ou n'apprécient pas mais qui déterminera l'essence de leur être. Les relations entre Femme Grizzly et chaque arbre sont fondées sur la perspective visuelle et le pouvoir créateur / destructeur qui peut se définir en termes d'ontologie. La force de la nature, à la fois constante et arbitraire, la relation entre ce que l'on voit dans l'autre et ce que l'on est, et la liaison entre le physique et la métaphysique : la dynamique de l'échange symbolique entre Femme Grizzly et les arbres fait de la mystification un courant qui ne réside ni chez le mystificateur, ni chez le mystifié. L'existence qui s'accomplit en chaque être est relative aux forces provenant de l'extérieur. La mystification se présente parmi les actes aléatoires comme le seul absolu.

Cette dernière partie, qui décrit des actes créatifs produits par une force destructrice et formalise le rôle de la mystification en tant que tromperie du sens, impose une réflexion plus approfondie. Femme Grizzly demande à chaque arbre son avis sur sa nouvelle allure et c'est dans la réponse que l'arbre fait apparaître la pertinence de sa question. Le rapport entre l'interrogation et la conséquence matérielle de la réponse ménage un flou de signification verbale qui n'est commenté ni par les personnages, ni par le narrateur. Cet acte verbal fait partie intégrante d'une créativité qui appartient à un processus de l'ordre qui serait plutôt sacré. Non seulement il établit une mystification des intentions de l'ordonnatrice, mais encore il fait planer un mystère autour de son pouvoir créateur, qui est à la fois irrationnel et autoritaire. Le maquillage

sanguin de Femme Grizzly et la forme rituelle qu'elle emploie dans son ordonnance font de cet acte une célébration du pouvoir permettant de donner la vie, vide d'explication rationaliste, mais ne faisant pas appel au non-sens.

Le récit comme mystification.

L'idée de l'acte verbal en tant qu'acte créatif domine la fin du mythe qui s'achève sur une mise en scène de l'expression verbale comme mystification. Le décret verbal, attribuant des propriétés aux arbres qui seront utiles aux hommes, constitue une affirmation mythologique de la vie. Il s'agit d'une *énonciation performative*, dirait Austin, "heureuse ou malheureuse, et non vraie ou fausse." (Austin 1970 : 139). Suivant la théorie de ce philosophe anglais, l'acte verbal de Femme Grizzly possède une valeur illocutoire ou une "nature illocutoire qu'elle produit en formulant cette énonciation." (Austin 1970 : 152).

L'acte énonciatif qu'elle produit est à mettre en parallèle avec le mythe de la naissance de la civilisation. Le récit constitue le maquillage, le masque pourrait-on dire, dont l'artiste se sert pour donner un sens, quoique arbitraire et provisoire, aux forces créatrices et destructrices incontournables. C'est grâce à ce pouvoir d'imagination, comme le dit Nietzsche dans l'épigramme citée au début de mon analyse de la versification de ce mythe, qu'une culture nourrit l'âme de ses enfants et permet aux adultes d'affronter la vie et ses écueils. Jacobs éclaire le rôle joué par l'ordonnateur dans la pensée mythologique clackamas :

The diffuseness and impersonality of authority about cosmology and the seeming failure of the Clackamas mind to pinpoint the source of judgments and adjudications about the course of history are comprehensible in the light of the social function of the announcer motif. What it did for Clackamas was to provide, in a stylized and hence rather rigid and authoritative manner, a certainty and assurance about reality and the direction of past events which only people, kin, and a father-like village headman could grant in a society whose cosmology was devoid of a deity. (Jacobs 1959 : 234)

La perspective mythologique d'un peuple permet, autant que le raisonnement logique ou scientifique, une explication satisfaisante des phénomènes existant dans son environnement immédiat. Elle fournit le fondement d'une pensée ontologique, la philosophie de l'être qui est à la base de toute pensée philosophique. Derrière l'acte créateur, ce récit le démontre, se trouve le souffle d'une force ravageuse et arbitraire qui prête son énergie à des formes illusives et constitue une affirmation de la vie sous

toutes ses formes, créatrices et destructrices. Le chaos et le non-rationnel sous-jacent fournissent la base de cette pensée métaphysique qui s'établit comme une autorité culturelle sans référence à un dieu tout puissant.

Une conclusion post-nietzschéenne.

Nous avons vu que notre poétesse dessine des actes d'illusion, de tromperie, de duperie, du plus complexe au plus simple, pour structurer son récit. Dans les premier et troisième actes, Femme Grizzly joue la mystificatrice, et dans le deuxième acte, la mystifiée. Ces rôles correspondent aux rôles naturels et sociaux présentés dans ce mythe. En tant que mystificatrice, Femme Grizzly prend sa place dans l'ordre social, soit comme un matriarce dominante, soit comme une ordonnatrice. Mystifiée par les leurre de Wásguk'mayli dans la deuxième partie, elle est immergée dans l'ordre naturel. Ces relations (mystificatrice : sociale / mystifiée : naturelle) se confirment quand on examine les motivations de Femme Grizzly dans les trois parties. La partie I présente l'ogresse indécise entre sa place dans la convivialité familiale et son envie naturelle de manger l'autre. Elle sauve les apparences lorsqu'elle rentre sans sa sœur et annonce qu'elle retournera la chercher le lendemain. Sa poursuite des fils d'Ourse Noire dans la deuxième partie peut s'interpréter comme appartenant à son envie de maintenir sa relation de détermination dans l'ordre social. Mais elle est allée trop loin dans la cruauté et les pièges de Wásguk'mayli, qui représentent le miroir de cette cruauté, lui retirent l'efficacité de son pouvoir mystificateur.

Sachant que les Chinooks ne croyaient pas en une déité, l'esprit tutélaire est perçu comme le pouvoir le plus puissant de leur pensée métaphysique. De croyance plutôt animiste, la métaphysique chinook est fondée sur la "cohabitation" essentielle de la civilisation et de la nature. La première partie de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* démontre la fragilité de la vie domestique face aux forces ravageuses de la nature. La deuxième partie présente la possibilité d'échapper à la destruction en faisant appel aux tendances naturelles des forces elles-mêmes (l'avarice, la cruauté, l'appétit, etc.) et à une créativité industrielle qui est néanmoins mystifiante. La troisième partie du mythe met métaphoriquement en évidence l'artifice qui fonctionne dans la création de la civilisation. Derrière cet artifice règnent toujours les forces chaotiques d'une Grizzly monstrueuse. Séparée de ses ennemis, cette femme féroce s'implique dans la conception des outils de base de la civilisation chinook. La réactivation de ses forces dans cette dernière partie du mythe n'est pas moins spectaculaire que le meurtre de sa sœur et la menace que l'ogresse fait peser sur les orphelins lorsque l'on considère la

transformation extraordinaire de cette force ravageuse en force ordonnatrice. Dialectiquement opposés, ces actes de destruction et de création se manifestent comme des gestes arbitraires du premier degré alors qu'au plus profond de cette pensée métaphysique, Femme Grizzly caractérise une force constante, déterminée et déterminante dans *l'art de la civilisation*.

Si nous définissons le social comme *l'art* de vivre ensemble et le naturel comme la force *chaotique* de la dialectique destruction / création, nous trouvons dans ce mythe un parallèle frappant entre l'analyse nietzschéenne du monde présocratique et le monde mythologique présenté sous forme narrative par Victoria Howard. Nietzsche explique que l'art est une création apollinienne donnant une forme illusoire au chaos dionysiaque. La forme artistique confère au monde une impression de stabilité et de permanence, une beauté purement créatrice, mais ceci n'est qu'illusoire. La tromperie apollinienne de l'art, comprise comme telle, est la seule "vérité" que l'on puisse identifier, selon la philosophie métaphysique nietzschéenne. La citation ci-dessous explique ces processus comme une relation entre Dionysos, les forces chaotiques et destructrices, et Apollon, les forces organisatrices et créatrices :

Dans l'effet d'ensemble produit par la tragédie, le dionysisme l'emporte de nouveau; elle s'achève sur un accord qui ne pourrait jamais venir du domaine de l'art apollinien. Et du coup l'illusion apollinienne se découvre pour ce qu'elle est, pour une façon de voiler pendant toute la durée de la tragédie l'effet dionysiaque réel, effet si puissant qu'au dénouement il porte le drame apollinien jusque dans une sphère où il proclame la sagesse dionysiaque, se reniant lui-même et sa forme apollinienne avec lui. Ainsi la difficile relation de l'apollinisme et du dionysisme dans la tragédie pourrait être symbolisée par l'alliance fraternelle des deux divinités: Dionysos parlant la langue d'Apollon, mais Apollon finissant par parler le langage de Dionysos, le but suprême de la tragédie et de l'art en général se trouvant alors atteint. (Nietzsche 1940 : 110-111)

Les masques des individus, la mystification et l'illusion de la stabilité constituent des ordres sociaux nécessaires à une communauté pour qu'elle puisse vivre dans une quiétude harmonieuse. Femme Grizzly, comme Dionysos, incarne les forces naturelles et primordiales essentielles à tout acte créateur. L'énergie et la vitalité nécessaires pour créer et construire ont dans cette philosophie la même source que les forces de destruction.

L'organisation sociale est une mystification des forces naturelles dans la mesure où elle cherche à contrôler les forces destructrices de la nature, soit de l'environnement, soit des individus, tout en profitant de leur vitalité et de leur pouvoir créatif. La capacité de contrôler la nature est une illusion, comprise comme telle dans ce récit mythologique comme dans le récit mythologique de *Bacchus*. La "prédominance dionysienne" dans

Black Bear and Grizzly Woman and their Sons est marquée par la légèreté du voile de l'illusion qui permet à tout moment de voir ce qui se passe d'un côté et de l'autre. Pour une communauté proche des forces de la nature, il était nécessaire de comprendre les relations entre le monde naturel dominé par des créatures puissantes tels que les ours noirs et les ours grizzly et le monde social dominé par l'imagination humaine. Il était aussi possible grâce à la perspective phénoménologique qui semble caractériser toute mythologie.

Dans la pensée cosmologique représentée par la troisième partie de *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons*, l'on trouve une réflexion curieuse sur l'esthétique. Dans les relations "arbitraires" entre la question posée par Femme Grizzly et la conséquence matérielle de la réponse de chaque arbre, ce mythe relie la beauté et l'utilité d'une manière déjà étudiée par des chercheurs occidentaux chez les peuples indigènes. L'Occident a su valoriser l'expression artistique dite "primitive", bien qu'il ne se soit pas privé d'affaiblir et souvent d'anéantir les forces humaines et les ressources naturelles et culturelles nécessaires à la création des objets de beauté et de merveilleux qui se trouvent précieusement conservés derrière les vitres de nos musées. La relation entre la beauté et l'utilité est en parallèle direct avec la nature et la civilisation forcément liées par les ressources matérielles et par l'imagination humaine qui fournissent l'impulsion de l'activité humaine. La question de l'esthétique, présentée comme une question de goût dans le décret de Femme Grizzly, montre une relation de cause à effet contraire à cette réflexion de Nietzsche concernant la valeur de la beauté :

Biological value of the *beautiful* and the *ugly*.— That which is instinctively *repugnant* to us, aesthetically, is proved by mankind's longest experience to be harmful, dangerous, worthy of suspicion: the suddenly vocal aesthetic instinct (e.g., in disgust) contains a *judgment*. To this extent the beautiful stands within the general category of the biological values of what is useful, beneficent, life-enhancing -- but in such a way that a host of stimuli that are only distantly associated with, and remind us only faintly of, useful things and states give us the feeling of the beautiful, i.e., of the increase of the feeling of power (--not merely things, therefore, but also the sensations that accompany such things, or symbols of them).

Thus the beautiful and the ugly are recognized as *relative* to our most fundamental values of preservation. It is senseless to want to posit anything as beautiful or ugly apart from this. The beautiful exists just as little as does *the good*, or *the true*. (Nietzsche 1968 : 423)²

² A cause de la controverse suscitée par cet ouvrage (*La volonté de puissance*), j'ai choisi de citer cet extrait dans sa version anglaise, car la traduction de Walter Kaufman fournit une interprétation de Nietzsche qui intègre dans la pensée du philosophe, telle qu'elle s'exprime au sein de ses œuvres, les fragments posthumes édités par sa sœur après sa mort. Je donnerai néanmoins ici sa traduction française par Henri Albert :

« Pour la formation du beau et du laid. — Ce qui, au point de vue esthétique, nous *déplaît* instinctivement peut être considéré comme nuisible et dangereux pour l'homme, comme digne de méfiance, et cela d'une façon notoire, à la suite d'une longue expérience ; l'instinct esthétique qui parle brusquement (par exemple dans le dégoût) contient un *jugement*. Dans ce sens le *beau* se trouve parmi

Nous admirons le pragmatisme matérialiste dont Nietzsche fait preuve dans cette citation qui subordonne la valeur esthétique à l'instinct de conservation. Pourtant le mythe que nous examinons observe une relation inverse entre l'esthétique et l'utilité. En effet, l'interrogatoire de Femme Grizzly subordonne l'utilité matérielle, quoique arbitrairement, à la valeur esthétique. Est-il possible que le sens esthétique précède l'utilité dans la création humaine ? Pour autant que ce mythe relate la naissance de la civilisation—la distinction des espèces et des familles, la cuisine, l'industrialisation, l'utilité, etc.—le plaisir culinaire et esthétique que prend Femme Grizzly se présente comme primordial et non pas conséquent, comme facteur motivant en soi, détaché de tout autre instinct ou intention. Le masque qu'elle se peint pour réintégrer l'organisation sociale est aussi un ornement mystifiant qui lui procure du plaisir et plaît à un certain nombre d'arbres.

L'influence du monde naturel sur l'imagination de l'être humain constitue clairement une grande partie du sens de ce récit. L'acte ordonnateur révèle en revanche l'influence de l'imagination humaine sur le monde naturel. La séparation des mondes naturel et social n'est pas nette et l'auditeur / lecteur est obligé de comprendre les relations entre les personnages pour reconnaître l'action symbolique dépeinte dans le récit. Nous avons examiné les relations existant entre Femme Grizzly et ses victimes, passons maintenant à la relation entre la conteuse et l'audience. Dans l'analyse de la versification de l'épilogue, nous avons vu que Howard crée une métaphore de l'événement narratif, employant la forme métadiégétique pour amener son auditeur au sens symbolique du mythe. Je voudrais terminer cette étude sur la mystification dans *Black Bear and Grizzly Woman and their Sons* par une réflexion sur le rôle qu'elle joue dans l'épilogue.

Globalement, le récit est à proprement parler une mystification de l'histoire qu'il présente. De même que toute forme artistique, l'art verbal est une sorte d'artifice employé pour séduire le public, pour sortir l'auditeur / lecteur des chemins préétablis et l'exposer à l'aventure, au rêve, au laboratoire des mobiles et des passions humains. Cela s'exprime par le récit des gens dans l'épilogue. Nous avons vu que la version métadiégétique du mythe rapporté dans l'épilogue supprime l'évasion de Wásguk'mayli et de ses frères ainsi que la transformation de l'ogresse en ordonnatrice. Adoptant une fin radicalement différente, le récit des gens change le sens du mythe. Femme Grizzly

les catégories générales des valeurs biologiques de l'utile, du bienfaisant, de ce qui augmente la vie : mais seulement par le fait qu'un grand nombre d'irritations qui ne font penser que de loin à des choses et à des conditions agréables et qui s'y rattachent, nous procurent le sentiment du beau, c'est-à-dire l'augmentation du sentiment de puissance (--ce ne sont donc pas seulement des choses, mais aussi les sensations qui accompagnent ces choses, ou leurs symboles).

De la sorte le caractère du beau et du laid apparaît comme *conditionné* ; et cela par rapport à nos *valeurs inférieures de conservation*. Partir de là pour déterminer le beau et le laid n'aurait pas de sens. le beau existe tout aussi peu que le bien et le vrai. » (Nietzsche 1903 [édition utilisée 1991 : 398-399])

devient une simple ogresse à la force brute et les efforts de Wásguk'mayli pour se sauver et protéger la vie de ses frères sont vains. Cela implique que la transformation de l'ogresse en créatrice ne se fait pas, et suggère que la mise à l'abri des fils d'Ourse Noire chez Grue échoue. Le point de vue métaphysique et le point de vue civilisationniste sont donc écartés du récit. Or, cette version est justement utilisée pour mettre en relief ces dynamiques essentielles pour une compréhension du sens profond, ou comme nous l'avons dit, du sens métaphorique du récit élaboré par Howard. Si nous adhérons à la déclaration de Heidegger que cite Ricœur dans *La métaphore vive* : "La métaphorique n'existe qu'à l'intérieur des frontières de la métaphysique" (Ricœur 1975: 365), une étude de cette métaphore élaborée devrait éclaircir la pensée métaphysique au cœur de ce récit. Cette enquête viendra compléter l'interprétation du religieux de ce mythe présentée dans notre examen du personnage de Femme Grizzly.

Nous avons vu que la métadiégèse de notre mythe déplace le récit mythique au niveau de l'histoire en créant une métaphore de l'événement narratif. On peut préciser ici que ce déplacement des aspects narratifs et la mystification du récit font écho au déracinement culturel qu'a subi l'informatrice et à la distance culturelle existant entre elle et le linguiste. C'est donc un acte symbolique que maîtrise la conteuse lorsqu'elle projette l'acte de mystification du plan du récit sur le plan de la narration. Le récit mystifiant des gens ne se limite pas aux événements de l'histoire racontée, la métadiégèse dessine une métaphore de la langue et du sens narratif mais aussi du mythe et de l'événement narratif. La façon de parler qui se différencie de l'expression clackamas habituelle de Howard, indique que la poétesse était bien consciente de la relation essentielle entre la langue et le sens mythologique. Il en découle que son acte métaphorique, construit par la forme métadiégétique, fournit non seulement une réflexion sur ses propres interprétations et sur celles de l'auditeur du mythe qu'elle vient de raconter, mais aussi sur l'interprétation mythologique en elle-même. Cette réflexion métaphorique sur l'interprétation mythologique relie le phénomène du *sens* à la réalité humaine du fait que le récit se situe à l'Age Moderne, lorsque les gens sont venus au monde.

La quête du sens étant effectivement une spécificité humaine, il n'est pas étonnant que notre poétesse considère l'importance du rôle de l'interprétation dans l'événement narratif. Ce qui semble moins évident dans l'étude pragmatique de cet épilogue, c'est la présence de Femme Grizzly dans le monde humain. Pour comprendre ce développement, je fais appel à la philosophie anthropologique d'Ernst Cassirer.

Le monde mythique se trouve, pour ainsi dire, à un stade bien plus fluide et bien plus fluctuant que notre monde théorique de choses et de propriétés, de substance et d'accidents. Nous marquerons cette différence en affirmant que le mythe perçoit

d'abord, non pas des caractères objectifs, mais *physionomiques*. La nature, dans un sens empirique ou scientifique, peut être définie comme "l'existence des choses en tant que celle-ci est déterminée suivant des lois universelles" [Kant]. Une telle "nature" n'existe pas pour le mythe. Le monde du mythe est un monde dramatique; monde d'actions, de forces, de puissances en conflit. Dans chaque phénomène naturel, le mythe perçoit le heurt de ces puissances. La perception mythique est toujours empreinte de ces qualités émotives. Tout ce qui est vu ou senti baigne dans une atmosphère particulière -- joie ou douleur, angoisse, excitation, exultation ou dépression. Les choses ici ne sont pas matière inerte ou indifférente. Chaque objet est bienveillant ou malveillant, amical ou hostile, familier ou étrange, séduisant et fascinant ou repoussant et menaçant. (Cassirer 1975 : 115)

Nous comprenons que l'épilogue présente une interprétation métaphorique de la langue et du sens mythologique. Cette présentation de la question du sens maintient un caractère phénoménologique qui n'est pas éloigné de l'approche mythologique expliquée de Cassirer. "La perception mythique est toujours empreinte de ces qualités émotives." L'informateur est obligé de prendre en compte la non-croyance métaphysique de l'ethnographe à qui il s'adresse, Howard choisit de relater ses réflexions symboliquement. La mort de sa culture, qui a dû la toucher profondément, si l'on en juge par la maîtrise du sens culturel témoignée dans le corpus fourni par Jacobs, signifie aussi la fin du monde mythologique clackamas et par extension la fin de l'imagination humaine qui lui donne vie. Quel sens cela pouvait-il avoir émotivement pour notre poétesse, je ne pourrais le dire.

Néanmoins, la présence de Femme Grizzly dans l'événement narratif s'explique par la synecdoque du monde mythique que représente l'ogresse. Au vu de la mystification du récit présenté par les gens, sa présence signifie l'avantage de la force chaotique sur la forme illusoire. La répétition, produite par Femme Grizzly, de la mauvaise interprétation du mythe démontre l'adaptation de la métaphysique clackamas, croyance des gens y compris, au monde moderne, mais ceci n'est qu'une illusion. Nous pouvons imaginer que s'opère ce genre de tromperie dans toute "adaptation" de textes indigènes, qui plus est de contes oraux, destinés au monde occidental, et le conflit interne de Victoria Howard vis-à-vis des différences culturelles se révèle à la lumière du traitement narratif qu'elle applique au conte. Femme Grizzly apparaît dans l'épilogue de ce mythe comme un être impuissant, incapable de gérer sa propre histoire. En parallèle, la ligne 627, "The next day now, I do not know what they did to her", souligne l'idée de passivité clairement ressentie par Victoria Howard et le peuple indigène de la côte nord-ouest des Etats Unis face à un avenir inconnu, voire improbable. Cette ligne de clôture suggère surtout la question que l'informatrice devait souvent se poser durant les quatre mois de travail où elle assista Jacobs dans l'exploitation des textes écrits. Sans croyance métaphysique, semble-t-elle vouloir dire, "je ne sais pas quel sens ou quel avenir cela peut avoir".

❧ Conclusion ❧

*When I turned out the light and lay down last night—I saw a star out the window
Laughed and slept
I wonder if the star was there before and I couldn't see it.*

Georgia O'Keefe, lettre à Elizabeth Stieglitz

Après avoir cheminé aux côtés de Waǵáyuǵn, de Wasúsgani et de Watcheeno, de la cousine transformée en grizzly, de Basket Ogress, de Coyote et de Water Bug, suivi les aventures de deux demoiselles et de leurs Epoux-astres, et vécu dans l'intimité de parents qui voient leurs enfants se transformer en hiboux, avoir été le témoin de la rupture tragique de Seal et de sa famille, suivi les péripéties de Wasguk'mayli et de ses frères contraints de quitter leur pays et celles de Wakitsimani qui pour finir répétait hébétée ce qu'elle avait entendu, j'essaierai de conclure en faisant un bilan de mes impressions générales face aux dires de cette poétesse clackamas à laquelle je m'intéresse depuis maintenant plus de six ans. Chaque conclusion générant un nouveau point de départ, je profiterai aussi de cette phase de travail pour développer une hypothèse soulevant le potentiel humaniste de ce genre de travail.

L'avènement de la littérature amérindienne écrite marque une étape importante dans l'histoire de la littérature américaine. Sont reconnus aujourd'hui de nombreux écrivains qui revendiquent leur héritage poétique amérindien tels que Scott Momaday, Leslie Silko, James Welch, et Gerald Vizenor. L'identification de leurs œuvres en tant qu'indianistes ne semble pourtant pas toujours évidente. Une étude approfondie de la poéticité mais aussi des contextes dans lesquels leurs livres furent écrits, fait apparaître les messages inspirés par leurs traditions indigènes, nous révélant des parcours humains qui ne peuvent plus, dans tous les cas, échapper à la définition de l'identité américaine.

La découverte de la voix culturelle à travers la voix personnelle des artistes exige, comme nous l'avons vu, une réflexion interdisciplinaire qui montre que la production artistique est plus un *faire* qu'un produit inanimé. La nature intersubjective de la poésie orale nous amène au cœur de l'échange communicatif en tant qu'acte symbolique mais encore humain si l'on considère le nombre infini de choix qu'une performance soutend. Le décryptage de ces choix nous sert à identifier les valeurs esthétiques et philosophiques de l'artiste mais aussi celles de sa culture, une étude anthropologique et ethnologique qui relie l'imagination créatrice à l'environnement

social. D'un autre point de vue, ce genre d'examen offre des analyses comparatives qui nous amènent à une meilleure compréhension de la relation entre l'imagination et l'échange social en général. En ce qui concerne la littérature amérindienne, il existe de nombreux paramètres qui déterminent que ces échanges symboliques mettent en question nos connaissances des civilisations indigènes de l'Amérique du Nord. Ces paramètres créent aussi de nouvelles catégories, de nouveaux critères et modes dans l'expression artistique sur le continent nord américain et dans le monde.

Dans son livre, *Voices in the Margin*, Arnold Krupat revendique l'ouverture des études littéraires américaines aux œuvres amérindiennes pour une meilleure gestion du potentiel créateur de ce pays multiculturel. Paul Zumthor, dans son *Introduction à la poésie orale*, nous aide à comprendre certains aspects de la complexité et de la beauté présents dans la poésie orale. Dans son ouvrage, *Story, Performance, and Event*, Richard Bauman met en évidence le rôle du récit dans la construction sociale de la réalité. Dell Hymes nous explique dans *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality* que le récit est une forme de connaissances "embodied in the rhythm of continuing life and observation and reflection of life" (Hymes 1996 : 119). Ces œuvres constatent que la qualité poétique de toute communauté mérite la plus grande attention des spécialistes. Je souhaite aller plus loin en disant que cette attention n'est pas uniquement une revendication humaniste qui accorderait à toute culture et communauté l'autodétermination de son expression. La compréhension de la poétique chinook ou du symbolisme wolof par les occidentaux ne possède pas seulement une valeur anthropologique et démocratique. Comme le montrent bien les œuvres de Picasso et celles d'autres artistes modernes, la considération des critères esthétiques des peuples indigènes et des autres communautés traditionnelles nous ouvre l'esprit à un potentiel créateur que je revendique en cette fin de vingtième siècle comme *l'art pour l'art*.

Les travaux ethnographiques de Jakobson, Bauman et Hymes démontrent clairement que le plaisir de créer est humain, que la création est une activité sociale et que le récit n'est pas une simple mimésis de la réalité mais un outil servant à la construire. Suite à ces analyses, nous découvrons une des clés permettant de mieux apprécier le processus créateur, non comme un fait accompli mais en tant qu'échange libérateur, fonctionnel et constructif. Mon hypothèse est la suivante : l'expression artistique, comme souffle de l'humanité, comme équilibre entre liberté individuelle et responsabilité sociale, en tant que processus essentiellement créateur sans lequel la société perd tout goût pour l'avenir et donc tout engagement dans sa continuité, est une force précieuse qui doit être nourrie par l'appréciation analytique, par l'autodétermination des communautés et des nations et par l'échange symbolique interculturel qui facilitent le respect et la compréhension entre les sociétés, refusant

ainsi de réduire la valeur humaine à un *produit national brut*.

La capacité que possède Howard de recréer sa réalité dans des récits traditionnels est remarquable lorsque nous considérons le contexte non-orthodoxe de l'entretien ethnographique. Le manque d'un auditoire traditionnel n'étouffa pas la créativité accomplie de la conteuse. Celle-ci fut, en effet, toujours sensible à son interlocuteur, engendrant ainsi une création dialogique transculturelle qualifiant les textes de Victoria Howard d'œuvres qui seraient autant américaines que clackamas. A l'époque où Howard dictait ses récits à Jacobs, T.S. Eliot écrivait *The Hollow Men*, Langston Hughes est devenu célèbre et William Faulkner avait édité *The Sound and the Fury*. Quels aspects auraient eu les œuvres de ces écrivains américains s'ils avaient pu connaître les récits de Howard : c'est une question qui ne trouvera jamais sa réponse mais suscite de nombreuses réflexions sur la nature de l'art américain et sur celle de l'art indigène.

Parallèlement à mes temps de recherche, je me suis intéressée aux œuvres de Georgia O'Keefe et à ses lettres éditées. J'ai été frappée par la similarité des intentions artistiques de ces deux artistes. Leurs appartenances marginales à la société américaine étant pour l'une une dissociation déterminée et pour l'autre une association forcée due à la conquête de son peuple, ces deux femmes offrent une vision de la nature et de la culture qui semble émerger d'une relation privilégiée avec leurs terres. Il s'agit là peut-être d'une caractéristique de la vision amérindienne en général. Cependant, Victoria Howard et Georgia O'Keefe avaient bien autres choses en commun. Outre la spontanéité d'expression et le rire, ces artistes américaines porteront toutes les deux des marques de modernité sans compromettre leur intégrité de femme.

En plus de ces parallèles entre les expressions artistiques et personnelles de Howard et O'Keefe, une lettre envoyée par cette dernière à un critique journaliste attira mon attention. Cet écrit me suggère l'attitude que Howard aurait pu exprimer en tant que poétesse vis-à-vis des intentions de ma recherche. Dans cette lettre, O'Keefe remarque le décalage important qui existe entre l'opinion que le public avait d'elle comme artiste et la conception qu'elle avait d'elle-même, opinion qui, au lieu de l'ennuyer, l'amusait :

Thanks for the notice in the Sun—I like what you print about me—and am amused and as usual dont understand what it is all about even if you do say I am intellectual

I am particularly amused and pleased to have the emotional faucet turned off—no matter what other one you turn on.

It is grand—

And all the ladies who like my things will think they are becoming intellectual—Its wonderful And the men will think them much safer if my method is French (Cowart, Hamilton et Greenough 1987 :185)

Ces réflexions inspirent ma conclusion par les décalages que O'Keefe constate entre l'opinion publique et l'idée qu'elle se fait d'elle-même en tant qu'artiste, mais encore par sa capacité à exprimer ces phénomènes dans un texte concis où elle laisse transparaître une légère ironie. Ce type d'expression eut été représentatif de la personnalité de Victoria Howard, si elle s'était un jour trouvée confrontée à un public ou au genre de critique proposée dans cette thèse. Cet échange virtuel entre artiste et critique prend d'autant plus d'importance si l'on considère que ce n'est pas la démarche scientifique qui a motivé mes plus grands efforts pour faire entendre la voix de Victoria Howard mais les attitudes que l'art de cette poétesse clackamas fit danser en moi : l'*admiration* que j'éprouve pour une femme isolée de sa communauté capable de s'exprimer avec confiance et force, la *curiosité* pour une voix si différente de celles que j'avais connues et pouvant évoquer la fibre universelle de la vie, le *privilège* d'entendre cette voix dans sa langue d'origine, le *respect* pour les peuples chinook qui essayèrent de résister à la mondialisation et pour toutes les nations qui résistent encore, la *tristesse* de témoigner de la disparition d'un peuple, d'une langue, d'une poésie vivante, (une année après la mort de Victoria Howard, est-ce bien un hasard, le dernier grizzly de l'Oregon disparut), mais aussi la *satisfaction* de pouvoir reconstituer quelques vestiges de l'art clackamas.

De même que pour Jacobs et Hymes, toute innovation dans mon travail est rendue possible par la qualité de l'expression de cette poétesse. La seule réussite que je pourrai revendiquer sera qu'un jour, les membres des cultures proches de celle des clackamas entendront mieux la voix de Howard et que les spécialistes des sciences de l'homme y prêteront une attention respectueuse. Car de cette voix pleine de courage, d'humour et d'intégrité, nous avons encore beaucoup de choses à apprendre. Les corpus *Clackamas Chinook Texts I et II* exposent à la fois la poétique de Victoria Howard, le parcours conduisant à la subordination des Clackamas et un échange dialogique interculturel entre étrangers. Poétesse, historienne ou porte-parole de sa culture, quel que soit le rôle joué par notre informatrice, sa voix traverse l'espace et le temps comme une danse chorégraphiée de symboles, de codes sociaux, de souffles, d'attitudes, d'esprits ...

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources Primaires

Jacobs, Melville, 1958a. *Clackamas Chinook Texts, Part I* [CCT1]. Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Publications 8, *International Journal of American Linguistics* 24 (1), pt. 2. Bloomington: Indiana University.

----, 1959a. *Clackamas Chinook Texts, Part II* [CCT2]. Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Publication 11, *International Journal of American Linguistics* 25 (2), pt. 2. Bloomington: Indiana University.

II. Sources Secondaires

1. Études sur les langues et littératures indigènes de la côte nord-ouest de l'Amérique du nord

Adamson, Thelma, 1934. *Folk-Tales of the Coast Salish*. New York : American Folklore Society.

Arkin, Marian et Barbara Shollar, 1989. *Longman Anthology of World Literature by Women*. New York : Longman.

Boas, Franz, 1894. *Chinook Texts*. Washington : Bureau of American Ethnology.

----, 1901. *Kathlamet Texts*. Washington : Bureau of American Ethnology.

----, 1902. *Tsimshian Texts*. Washington : Bureau of American Ethnology.

----, 1911. *Chinook*. *Handbook of American Indian languages*. Washington D.C. : Bureau of American Ethnology, Bulletin 40, Part I : 558-677.

Boas, F. et G. Hunt, 1905. *Kwakiutl Texts*. *Memoirs of the American Museum of Natural History*, Vol. 3.

Dyk, Walter, 1933. "A Grammar of Wishram". Thèse présentée à Yale University.

Hymes, Dell, 1981. *"In Vain I Tried to Tell You"*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

----, 1998. *Reading Takelma Texts*. Bloomington : Trickster Press.

Jacobs, Melville, 1936. *Texts in Chinook Jargon*. Seattle : University of Washington Publications in Anthropology, Volume 7.

-----, 1959b. *The Content and Style of an Oral Literature : Clackamas Chinook Myths and Tales*. Chicago: The University of Chicago Press.

Jacobs, Melville, 1960. *The People are Coming Soon. Analyses of Clackamas Chinook Myths and Tales*. Seattle : University of Washington Press.

----- et Elizabeth Jacobs, 1959. *Nehalem Tillamook Tales*. Eugene : University of Oregon Press.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques I-IV : Le cru et le cuit* (1964) ; *Du miel aux cendres* (1967) ; *L'origine des manières de table* (1968) ; *L'homme nu* (1971). Paris : Plon.

-----, 1991. *Histoire de Lynx*. Paris : Librairie Plon.

Ramsey, Jarold, 1983. *Reading the Fire: Essays on Native American Oral Literature*. Lincoln : University of Nebraska Press.

Sapir, Edward, 1909. *Wishram Texts*. Washington : American Ethnological Society.

Articles

Dyk, Walter et Dell Hymes, 1956. "Stress Accent in Wishram Chinook". *International Journal of American Linguistics*, Vol. XXII, No. 4, October.

French, David, 1958. "Cultural Matrices of Chinookan Non-casual Language". *International Journal of American Linguistics*, 24: 258-63.

Haeberlin, Herbert, 1924. *Mythology of Puget Sound*. Boston : Publications of the American Folklore Society.

Hymes, Dell, 1957. "Some Penutian Elements and the Penutian Hypothesis". *Southwestern Journal of Anthropology*, Volume 13 : 69-87.

-----, 1958b. "Linguistic Features Peculiar to Chinookan Myths". *International Journal of American Linguistics*, Vol. XXIV, No. 4, October: 253-257.

-----, 1964. "Evidence for Penutian Lexical Sets With Initial C and š". *International Journal of American Linguistics*, Volume 30 : 214-42.

-----, 1965. "The Methods and Tasks of Anthropological Philology (Illustrated with Clackamas Chinook)". *Romance Philology* Vol. XIX, No. 2, November : 325-340.

- , 1966. "Two Types of Linguistic Relativity". *Sociolinguistics*, ed. W. Bright, 131-56. The Hague : Mouton.
- , 1975. "From Space to Time in Tenses in Kiksht". *International Journal of American Linguistics*, vol. 41, no. 4, October : 313-329.
- , 1984. "The Earliest Clackamas Text". *International Journal of American Linguistics*, Vol. 50, No. 4, October : 358-383.
- , 1985a. "A Theory of Irony and a Chinookan Pattern of Verbal Exchange". *Pragmatics and Beyond Companion Series*, Vol 5 : 293-337. Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- , 1985b. "Language, Memory, and Selective Performance, Cultee's 'Salmon's Myth' as Twice Told to Boas". *Journal of American Folklore* 98 (390), October-December, 391-434.
- , 1991. "A Coyote Who Can Sing". *Gary Snyder : Dimensions of a Life*, ed. Jon Halper, 392-402. San Francisco : Sierra Club Books.
- , 1992. "Notes toward (an Understanding of) Supreme Fictions". *Studies in Historical Change*, ed. Ralph Cohen , Charlottesville : University Press of Virginia.
- , 1994. "Ethnopoetics, Oral-Formulaic Theory, and Editing Texts". *Oral Tradition*, 9/2 : 330-370.
- , 1995. "Coyote: Polymorphous but Not Always Perverse". *Weber Studies* 12.3, 79-92.
- , 1996a. "Consonant Symbolism in Kathlamet and Shoalwater Chinook". *University of Oregon Anthropological Papers* 52.
- Hymes, Dell and Walter Dyk, 1956. "Stress Accent in Wishram Chinook". *International Journal of American Linguistics*, Vol. XXII, No. 4, October : 238-241.
- Jacobs, Melville, 1932. "Notes on the Structure of Chinook Jargon". *Language* 8 : 26-50.
- , 1936. "Northern Sahaptin Kinship Terms in *American Anthropologist* 34 : 688-693.
- , 1937. "Historic Perspectives in Indian Languages of Oregon and Washington. *Pacific Northwest Quarterly* 28 : 55-74.
- , 1941. "A survey of Pacific Northwest Anthropological Research". *Pacific Northwest Quarterly* 32 : 79-106.

- , 1952. "Psychological Inferences from a Chinook Myth". *Journal of American Folklore* 65 : 121-137.
- , 1955. "A Few Observations of the World View of the Clackamas Chinook Indians". *Journal of American Folklore* 68 : 283-289.
- , 1957. "Titles in an Oral Literature" in *Journal of American Folklore* 70 : 157-172.
- , 1962. *The Fate of Indian Oral Literatures in Oregon*. Reprinted from *Northwest Review*, Vol 5, No. 3 : 156-158. (Summer).
- , 1966. "A Look Ahead in Oral Literature Research". *Journal of American Folklore* : 413-427.
- , 1972. "Areal Spread of Indian Oral Genre Features in the Northwest States". *Journal of the Folklore Institute*, Vol. 9, No. 1. June : 10-17.
- Kermode, Frank, 1978. "Sensing Endings". *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 38, No. 1, June : 144-155.
- Ramsey, Jarold, 1995. "Generic and Racial Appropriation in Howard's 'The Honorable Milt'". *Oral Tradition*, 10/2 : 263-281.
- Sapir, Edward, 1907. "Preliminary Report on the Language and Mythology of Upper Chinook". *American Anthropologist* 9 : 533-44. (Edition utilisée : William Bright, ed., 1990a. *The Collected Works of Edward Sapir, Volumes V, VI et VII*. New York : Mouton de Gruyter.)
- Silverstein, Michael, 1974. "Dialectical Developments in Chinookan Tense-Aspect-Systems: An Areal-Historical Analysis". *International Journal of Linguistics*, Memoir 29 : S49-S99. Chicago : University of Chicago Press.
- Thompson, Craig, 1991. "Gender Representation in Two Clackamas Myths". *Studies in American Indian Literatures*. Series 2, Volume 3, Number 1, Spring.
- 2. Études sur les civilisations indigènes de la côte nord-ouest de l'Amérique du nord**
- Beckham, Stephen, 1977. *The Indians of Western Oregon, This Land Was Theirs*. Coos Bay : Arago Books.
- Cox, Ross, 1831. *Adventures on the Columbia River, Including the Narrative of a Residence of Six Years on the Western Side of the Rocky Mountains, among Various Tribes of Indians Hitherto Unknown ; Together with a Journey across the American Continent*. London. (Réédité 1957. Edgar I. Stewart and James R. Stewart, eds. Norman : University of Oklahoma Press

- Désveaux, Emmanuel, 1988. *Sous le signe de l'ours*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Franchère, Gabriel, 1954. *Narrative of a Voyage to the Northwest Coast of America in the Years of 1811, 1812, 1813 and 1814 ; or, the First American Settlement on the Pacific*. Ed. by J. V. Huntington. New York.
- , 1967. *Adventure at Astoria 1810-1814*. Norman :
- Handbook of North American Indians* 1996. "Languages", Volume 17. General editor : William C. Sturtevant. Washington : Smithsonian Institution.
- Lee, Daniel and Joseph H. Frost, 1844. *Ten Years in Oregon*. New York : J. Collord, Printer. (Ré-édité, Fairfield, WA : Galleon Press).
- Lewis, Merriweather and Clark
- Palmer, Joel, 1851. *Journal of Travels over the Rocky Mountains to the Mouth of the Columbia*. Cincinnati : J.A. et U.P. James.
- Pettigrew, Richard M., 1990. "Prehistory of the Lower Columbia and Willamette Valley". *The Handbook of American Indians*, Vol. 7, ed. Wayne Shuttles. General editor : William C. Sturtevant. Washington: Smithsonian Institute.
- Ray, V., 1938. *Lower Chinook Ethnographic Notes*. Seattle : University of Washington Publications in Anthropology.
- Ross, Alexander, 1949. *Adventures of the First Settlers on the Oregon or Columbia River : Being a Narrative of the Expedition Fitted Out by John Jacob Astor to Establish the "Pacific Fur Company"*. London : Smith Elder.
- , 1956. *The Fur Hunters of the Far West*. Norman : University of Oklahoma Press.
- Rubin, Rick, à paraître en 1999. *Naked Against the Rain: The River People and Those Who Floated Ashore*. Portland : Far Shore Press.
- Ruby, Robert H. et John A. Brown, 1976. *The Chinook Indians, Traders of the Lower Columbia River*. Norman : University of Oklahoma Press.
- Silverstein, Michael, 1990. "Chinookans of the Lower Columbia". *The Handbook of American Indians*, Vol. 7, ed. Wayne Shuttles. Washington : Smithsonian Institute.
- Zenk, Henry B., 1990. "Kalapuyans". *The Handbook of American Indians*, Vol. 7, ed. Wayne Shuttles. General editor : William B. Sturtevant. Washington : Smithsonian Institute.

3. Études sur les langues et littératures de l'Amérique indigène en général (bibliographie non-exhaustive).

- Allen, Paula Gunn, 1986. *The Sacred Hoop : A Contemporary Perspective*. Boston : Beacon Press.
- Baudot, Georges, 1991. *Poésie nahuatl d'amour et d'amitié*. Orphée / La différence.
- Bright, William, 1984. *American Indian Linguistics and Literature*. New York : Mouton Publishers.
- Bringhurst, Robert, 1998. *Native American Oral Literatures and the Unity of Humanities*. Vancouver : Benwell-Atkins Ltd.
- Caduto, Michael J. et Joseph Bruchac, 1988. *Keepers of the Earth, Native American Stories and Environmental Activities for Children*. Golden, Colorado : Fulcrum.
- Curtis, Nathalie, 1923. *The Indians' Book*. New York (éditeur inconnu).
- Cushing, Frank Hamilton, 1901. *Zuni Folk Tales*. New York : G.P. Putnam's Sons. (Ré-édité : 1931. New York : Alfred A. Knopf.)
- , 1979. *Zuni : Selected Writings of Frank Hamilton Cushing*, ed. Jesse Green. Lincoln : Nebraska University Press.
- Densmore, Frances, 1926. *The American Indians and Their Music*. New York.
- Hodge, Frederick W., ed. 1907. *Handbook of American Indians*. Washington, D.C.: Bureau of American Ethnology Bulletin 30.
- Kroeber, Karl, ed., 1981. *Traditional American Indian Literatures : Texts and Interpretations*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- , 1998. *Artistry in Native American Myths*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Krupat, Arnold, 1989. *The Voice in the Margin*. Berkeley : University of California Press.
- , 1992. *Ethnocriticism: Ethnography, History, Literature*. Berkeley : University of California Press.
- , ed. 1993. *New Voices in Native American Literary Criticism*. Washington : Smithsonian Institution Press.
- , 1996. *The Turn to the Native*. Lincoln : University of Nebraska Press
- Mooney, James, 1889. *Myths of the Cherokee*. Washington : Bureau of American Ethnology, 7th Annual Report : 301-397.

- Murray, David, 1991. *Forked Tongues ; Speech, Writing and Representation in North American Indian Texts*. Bloomington : Indiana University Press.
- Rigal-Cellard, Bernadette, 1997a. *House Made of Dawn*. Paris : Didier Erudition.
- , (Direction d'ouvrage) 1997b. *House Made of Dawn, Scott Momaday*. Paris : Ellipses.
- Schoolcraft, Henry Rowe, 1856. *The Myth of Hiawatha and Other Oral Legends, Mythologic and Allegoric of the North American Indians*. Philadelphia : J.B. Lippincott.
- Sherzer, Joel and Anthony C. Woodbury, 1987. *Native American Discourse : Poetics and Rhetoric*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Silko, Leslie Marmon, 1993. "Landscape and Human Identity". The 1993 Ewald Scholars Program. American Indian Visions. Amherst, Virginia le 1, 2 et 3 avril.
- Swann, Brian, ed, 1983. *Smoothing the Ground : Essays on Native American Oral Literature*. Berkeley : University of California Press, Ltd..
- Swann, Brian et Arnold Krupat, eds., 1987a. *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*. Berkeley : University of California Press.
- , 1987b. *I Tell You Now : Autobiographical Essays by Native American Writers*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Swann, Brian, ed., 1992 *On the Translation of Native American Literatures*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Tedlock, Dennis, 1972. *Finding the Center : Narrative Poetry of the Zuni Indians*. Lincoln and London : University of Nebraska Press.
- , 1983. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- Vizenor, Gerald, ed., 1989. *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Literatures*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- Zolbrod, Paul G. 1991. *Le Livre des Indiens Navajos*. Paris : Editions du Rocher.

Articles

- Clements, William, 1990. "Schoolcraft as Textmaker". *Journal of American Folklore*, Vol. 103, No. 408, April-June. Washington : American Folklore Society.

- Désveaux, Emmanuel, 1988a. "Destin collectif et récit individuel, l'exemple des Indiens de Big Trout Lake". *L'homme* 106-107, avril-sept, XXVIII (2-3) :184-198.
- , 1988b. "L'ethnopoésie et les Indiens d'Amérique du Nord". *Critique* 499, décembre : 989-1007.
- , 1991. "Fragments d'une tradition orale". *L'homme* 119, avril-sept, XXXI (3) :119-126.
- Dorris, Michael, 1979. "Native American Literature in an Ethnohistorical Context". *College English* Vol. 4, No. 2, October.
- Hymes, Dell, 1996c. "Arikara Rhetoric: Ethnopoetic Suggestions" in *Studies in Honor of H. C. Wolfart* John D. Nicoles et Arden C. Ogg, eds. Winnipeg, Manitoba.
- Jahner, Elaine, 1985. "Allies in the Word Wars : Vizenor's Uses of Contemporary Critical Theory". *Studies in American Indian Literature : The Journal of the Association for the Study of American Indian Literature* Spring 9(2) : 64-69.
- Lincoln, Kenneth, 1982. "Finding the Loss". *Parnassus* Spring/Summer : 285-296.
- Mannheim, Bruce et Krista Van Vleet, 1998. "The Dialogics of Southern Quechua Narrative". *American Anthropologist*, Vol. 100, No. 2, June : 326-346.
- Mooney, James 1886. "Sacred Formulas of the Cherokee". Washington : Bureau of American Ethnology, *7th Annual Report* 310-397.
- Rigal-Cellard, Bernadette, 1986. "Alienation et initiation mystique dans *Winter in the Blood* de James Welch". *Annales du Centre de Recherches américaines et anglophones*. Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 7 : 133-159.
- , 1987. "Le langage des lieux dans *The Death of Jim Loney*". *Annales du Centre de Recherches américaines et anglophones*. Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. 12 : 61-77.
- , 1988a. "Amnésie et reconquête de la mémoire et de l'identité dans les romans de James Welch". *Revue française d'études américaines*. Novembre 38 : 377-385.
- , 1988b. "Femme et ariagnée dans *The Woman who Owned the Shadows*". *Annales du Centre de Recherches américaines et anglophones*. Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. 13 : 33-42.
- , 1989. "Nanabozho contre chronos ou les ambiguïtés de l'histoire chez Vizenor". *Annales du CRAA*, Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 14 : 19-31.

- , 1990a. "House Made of Dawn de Scott Momaday : La course d'Abel ou comment franchir le mur du silence". *Annales du Centre de Recherches américaines et anglophones*. Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. 15 : 63-78.
- , 1990b. "Espace : seuils et limites". *Annales du Centre de Recherches américaines et anglophones*. Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. 15 : 217-224.
- , 1991a. "Vizenor/Griever, un singe qui se rit de la dialectique entre l'ici et l'ailleurs". *Annales du Centre de Recherches américaines et anglophones*. Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. 16 : 123-138.
- , 1992b. "L'ici et l'ailleurs". *Annales du Centre de Recherches américaines et anglophones*. Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. 16 : 217-223.
- , 1992a. "A Reading of the Prologue of *House Made of Dawn*". *Native American Literatures. Forum*, ed. Laura Coltelli. Université de Pise. 2-3 : 39-56.
- , 1992b. "Les problèmes de l'autobiographie indienne : les cas de Black Elk et de Refugio Savala". *Annales du Centre de Recherches Américaines et Anglophones*. Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. 17 : 127-144.
- , 1993a. "Analyse de deux mises en scène interculturelles du sujet : les pactes autobiographiques de Momaday dans *The Names* et de Vizenor dans *Interior Landscapes*". *Annales du Centre de Recherches Américaines et Anglophones*. Bordeaux : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. 18 : 161-174.
- , 1993b. "Vizenor's *Griever*, a Little Red Post --Maodernist Book of Cocks, Tricksters and Colonists" in *New Voice in Native American Literature Criticism*, ed. Arnold Krupat. Washington D.C. : Smithsonian Institute Press. 317-343.
- , 1994. "Le rouge et le noir selon Louis Owens : l'esthétique hybride de *The Sharpest Sight*". *Annales du Centre de Recherches Américaines et Anglophones*. Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. 19 : 69-86.
- , 1995. "*Wolfsong* de Louis Owens : l'abattage des grands bois ou l'éternelle fêlure américaine". *Annales du Centre de Recherches Américaines et Anglophones*. Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. 20 : 28-41.
- , 1996a. "Les jeux de l'espace autochtone de Thomas King dans *Medicine River*". *Actes du colloque international du Centre d'Etudes Canadiennes de Bordeaux*. Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. 185-198.
- , 1996b. "*Bearheart* de Gerald Vizenor : le pèlerinage et son double ou Bunyan revisited". *Annales du Centre de Recherches Américaines et Anglophones*. Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. 21 : 143-160.

- , 1997a. "La subversion de la colombiade par l'humour : *The Heirs of Columbus* de Vizenor et *The Crown of Columbus* de Dorris et Erdrich". *Mythes et Réalités transatlantiques*. Publication du pôle d'excellence de Bordeaux III, Colloque, décembre. Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. 121-134.
- , 1997b. "Doubling in Gerald Vizenor's *Bearheart* : The Pilgrimage Strategy or Bunyan Revisited". *Studies in Native American Literatures*. Spring en Virginie. 9 :1. 93-114.
- , 1998a. "Pebbles and Lakes, Beads and Floods : Chippewa Water Metaphors in Louise Erdrich's *Tracks* and *Love Medicine*" in *Sounding the Depths*, ed. Gayle Wurst et Christine Raguet-Bouvard. Louvain : L3.
- , 1998b. "Tosamah, John Big Bluff : Trickster, imposteur, faiseur dans *House Made of Dawn*". *Annales du Centre de Recherches Américaines et Anglophones*. Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine. 23 : 147-166.
- , (à paraître en 1999). "Western Literary Models and Their Native American Revisiting : the Hybrid Aesthetics of Owens' *The Sharpest Sight*". Lincoln : Nebraska University Press.
- Sevillano, Mando, 1986. "Interpreting Native American Literature : An Archetypal Approach". *American Indian and Research Journal* 10, 1 : 1-12.

4. Études sur le folklore et sur les traditions orales

Ouvrages.

- Arnold, A James 1996. *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*. Charlottesville : University Press of Virginia.
- Bauman, Richard, 1986. *Story, Performance and Event*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bearth, Thomas, 1986. *L'articulation du temps et de l'aspect dans le discours toura*. Berne : Peter Lang.
- Belmont, Nicole, 1986. *Paroles païennes, mythe et folklore*. Paris : Éditions Imago.
- DeMallie, Raymond J., 1984. *The Sixth Grandfather : Black Elk's Teachings Given to John G. Niehardt*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Dundes, Alan, 1975. *Analytic Essays in Folklore*, The Hague : Mouton.
- Foley, John Miles, 1995. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington : Indiana University Press.

Geider, Thomas et R. Kastenholz, eds, 1994. *Sprachen und Sprachezeugnisse in Afrika*. Koln : Rudiger Koppe.

Jean, Georges, 1990. *Le pouvoir des contes*. Paris : Casterman.

Lord, Albert B., 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge : Harvard University Press.

Parades, Américo et Richard Bauman, 1972. *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin: The University of Texas Press.

Parry, Milman., 1966. "Have we Homer's Iliad?" *Yale Classical Studies*, 20.

Parry, Milman. et Albert B. Lord, 1954. *Serbo-croatian Heroic Songs*. Cambridge : Harvard University Press.

Thompson, Stith, 1932-36. *Motif Index of Folk Literature*. 5 volumes. Édition utilisée 1977, Bloomington : Indiana University Press.

Zumthor, Paul, 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Editions du Seuil.

Articles.

Alvarez-Pereyre, Frank, 1980. "L'étude des littératures orales : de quelques tendances et problèmes". *Cahiers de littérature orale*, No. 7. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Bauman, Richard and Charles L. Briggs, 1990. "Poetics and Performance on Language and Social Life". *Annual Reviews Anthropology* 59-88.

Brémond, Claude, 1977. "Postérité soviétique de Propp". *Cahiers de littérature orale*, No. 3. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Bright, William, 1990b. "'With one lip, with two lips' : Parallelism in Nahuatl". *Language*, Vol. 66, No. 3 : 437-452. Baltimore : Linguistic Society of America.

Foley, John Miles, 1992. "Word-Power, Performance, and Tradition". *Journal of American Folklore* Vol. 105, 275-301. Washington : American Folklore Society.

Havelock, Eric, 1986. "The Alphabetic Mind: A Gift of Greece to the Modern World". *Oral Traditions*, Vol. 1, No. 1. Columbus, Ohio : Slavica Publishers, Inc.

Ngal, M. a M., 1977. "Literary Creation in Oral Civilizations". *New Literary History*, 8 : 335-44.

Tedlock, Dennis, 1977. "Towards an Oral Poetics." *New Literary History*, 8, 507-519.

5. Théorie Critique Littéraire

Ouvrages

- Bakhtin, Mikhaïl, 1981. *The Dialogical Imagination*. Austin : University of Texas Press.
- Ehrlich, Susan, 1990. *A Linguistic Analysis of Literary Style*. New York : Routledge.
- Genette, Gérard, 1972. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil.
- Jakobson, Roman, 1973. *Questions de Poétique*. Paris : Editions du Seuil.
- Lecerle, Jean-Jacques, 1990. *The Violence of Language*. London : Routledge.
- Tadié, Jean-Yves, 1994. *Le récit poétique*. Paris : Editions Gallimard.
- Todorov, Tzvetan, 1978. *Les genres du discours*. Paris : Editions du Seuil.
- Uspensky, Boris, 1970. *Poëtika Kompozicii*. Moscou. Traduit en anglais, 1972. *A Poetics of Composition*. Berkeley : University of California Press

Articles

- Lacan, Jacques, 1966. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je". *Ecrits I*. Paris : Editions du Seuil.
- Lecerle, Jean-Jacques, 1996. "The Anthropological Turn in Literary Studies". *REAL Yearbook of Research in English and American Literature*. Tübingen : Gunter Narr Verlag.
- Todorov, Tzvetan, 1972. "La poétique en URSS". *Poétique* 9, 102-115.
- Uspenski, Boris, 1972. "Poétique de la composition". *Poétique* 9, 124-134.

6. Linguistique et sociolinguistique

Ouvrages

- Bauman, Richard and Joel Sherzer, ed., 1989. *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Baylon, Christian, 1991. *Sociolinguistique : Société, Langue et Discours*. Paris : Edition Nathan.

- Bright, William, ed., 1990a. *The Collected Works of Edward Sapir, Volumes V, VI et VII*. New York : Mouton de Gruyter.
- Brown, Gillian et George Yule, 1983. *Discourse Analysis*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Bühler, K. 1934. *Sprachtheorie*. Gustav Fischer : Jena.
- Chomsky, Noam, 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- , 1966. *Cartesian Linguistics*. New York : Harper and Row.
- Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, 1995. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil.
- Goffman, Erving, 1974. *Frame Analysis*. New York : Harper and Row.
- Greimas, A.J. et J. Courtès, 1993. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette.
- Guillaume, G. 1964. *Langage et science du langage*. Paris.
- Gumperz, J.J. 1982. *Discourse Strategies*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Hjelmslev, L. 1968. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris.
- Hymes, Dell, ed., 1971. *Pidginization and Creolization of Languages (Proceedings of a conference held at the University of the West Indies Mona, Jamaica, April 1968)*. Cambridge : Cambridge University Press.
- , 1974. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Pennsylvania : University of Pennsylvania Press, Inc.
- , 1983. *Essays in the History of Linguistic Anthropology*. Philadelphia : John Benjamins Publishing Company.
- , 1996b. *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality, Toward an Understanding of Voice*. London : Taylor and Francis Ltd.
- Hymes, Dell et J. Gumperz, ed, 1972. *Directions in Sociolinguistics : The Ethnography of Communication*, New York.
- Labov, William, 1966. *The Social Stratification of English in New York City*. Washington, D.C. : Center for Applied Linguistics.
- Labov, William, 1973. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia : University of Pennsylvania.

- Sapir, Edward, 1921. *Language: An Introduction to Speech*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- Saussure, Ferdinand de, 1985. *Cours de linguistique générale*. Paris : Editions Payot.
- Silverstein, Michael, 1981. *The Limits of Awareness*. Sociolinguistic Working Paper, Number 84. Austin: Southwest Educational Development Laboratory.
- Valdman Albert et Arnold Highfield, 1980. *Theoretical Orientations in Creole Studies*. New York : Academic Press.
- Whorf, Benjamin L. 1956. *Language, Thought and Reality*. New York and Boston : John Wiley.

Articles

- Greimas, A. J., 1966. "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique". *Communications* no. 8.
- Haas, Mary, 1944. "Men's and Women's Speech in Koasati". *Language* 20 : 142-149.
- Hymes Dell, 1964. "Directions in (Ethno-) Linguistic Theory. *American Anthropologist* 66 (6) : Part II, 6-56.
- Jakobson, Roman, 1953. "Results of the Conference of Anthropologists and Linguists". *International Journal of American Linguistics*, Memoir 8; Vol. 19, No. 2. Chicago : The University of Chicago Press.
- Levinson S.C. 1980. "Speech Act theory: the state of the art" in *Language Teaching and Linguistics : Abstracts* 13 : 5-24.
- Rosaldo, M.Z. 1982. "The things we do with words: Ilongot speech acts and speech act theory in philosophy". *Language Society* 11 : 203-237.
- Silverstein, Michael, 1979. "Language Structure and Linguistic Ideology". *The Elements : A Parasession on Linguistic Units and Levels*, ed. Paul R. Clyne, William F. Hanks, Carol L. Hofbauer, 193-247. Chicago : Chicago Linguistic Society.

7. Anthropologie

Ouvrages

- Boas, Franz, 1938. *The Mind of Primitive Man*. New York : The Macmillan Company.
- , 1949. *Race, Language and Culture*. New York : The Macmillan Company.

- Devereux, Georges, 1982. *Femme et mythe*. Paris : Flammarion.
- Geertz, Clifford, 1960. *The Religion of Java*. Glencoe, III : Free Press.
- , 1988. *Works and Lives : The Anthropologist as Author*. Cambridge : Polity Press.
- Kroeber, Alfred Louis et Clyde Kluckhohn, 1952. *The Nature of Culture*. Chicago : University of Chicago Press.
- Lévi-Strauss, 1948. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : PUF.
- , 1952. *Race et histoire*. Unesco. (Réédition 1987. Paris : Collection Folio).
- , 1958. *Anthropologie Structurale*. Paris : Librairie Plon.
- , 1985. *La potière jalouse*. Paris : Librairie Plon.
- Malinowski, Bronislaw, 1935. *Coral Gardens and their Magic*. London : Allen & Unwin.
- , 1970. *La vie sexuelle des sauvages du nord-ouest de la Mélanésie*. Paris : Payot.
- Niethammer, Carolyn, 1977. *Daughters of the Earth, The Lives and Legends of American Indian Women*. New York : Macmillan Publishing Company.

Articles

- Geertz, Clifford, 1973. "Ideology as a cultural system". *The Interpretation of Cultures*. New York : Basic Books.
- 1976. "From the native's point of view". *Meaning in Anthropology*, ed. K.H. Basso, H.A. Selby. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- Jacobs, Melville , 1959. "The Anthropology of Franz Boas". *American Anthropologist*, Vol. 61, No. 5, Part 2. October.
- Lévi-Strauss, Claude, 1987. "De la Fidélité au texte". *L'Homme* 101, janv-mars, XXVII (1), 117-140.
- Malinowski, Bronislaw, 1923. "The Problem of Meaning in Primitive Languages. *The meaning of meaning*, ed. C. K. Ogden and I. A. Richards, 451-510. London : Kegan Paul.
- Ross, Richard E. 1990. "Prehistory of the Oregon Coast". *Handbook of North American Indians*, Vol. 7, 554-559. Washington : Smithsonian Institution.

8. Œuvres littéraires utilisés.

Fiction

Ben Jelloun, Tahar, 1985. *L'enfant de sable*. Paris : Seuil.

Carroll, Lewis, 1876. *Through the Looking-Glass*. (Edition utilisée, 1960. New York : Penguin.)

Faulkner, William, 1946. *The Sound and the Fury*. New York : Vintage Books Edition.

-----, 1961. *Three Famous Short Novels : Spotted Horses, Old Man, The Bear*. New York : Vintage Books Edition.

-----, 1995. *Absalom, Absalom*. London : Vintage.

Joyce, James, 1986. *Ulysses*. New York : Viking Penguin Inc.

Momaday, Scott N, 1968 . *House Made of Dawn*. New York : Harper and Row.

-----, 1969. *The Way to Rainy Mountain*. Albuquerque : University of New Mexico Press.

Neihardt, John G., 1979. *Black Elk Speaks*. University of Nebraska Press.

Silko, Leslie Marmon, 1981. *Storyteller*. New York : Arcade Publishing, Inc.

Welch, James, 1974. *Winter in the Blood*. New York : Viking Penguin.

Woolf, Virginia, 1927. *To the Lighthouse*. (Edition utilisée, 1992. Oxford University Press.)

-----, 1928. *Orlando*. Hogarth Press. (Edition utilisée, 1993. Penguin Books.)

-----, 1931. *The Waves*. Penguin Modern Classics. (Edition utilisée 1966)

Poésie

Erdrich, Louise, 1984. *Jacklight*. New York : Henry Holt and Company, Inc.

Spivak, Kathleen, 1986. *The Beds We Lie In*. Metuchen : The Scarecrow Press, Inc.

Welch, James, 1971. *Riding the Earthboy 40*. New York : Harper and Row, Publishers.

Yeats, William Butler, 1933. *Collected Poems*. (Edition utilisé, 1989. London : Macmillan Publishers Ltd.)

----, 1934. *Collected Plays*. London : MacMillan. (Edition utilisé, 1987. London : Macmillan Publishers Ltd.)

9. Philosophie

Ouvrages

Austin, J. L., 1962. *How to do Things with Words*. Oxford : Clarendon Press
(Traduit en français, Paris : Éditions du Seuil : 1970).

de Beauvoir, Simone, 1949. *Le deuxième sexe, volumes 1 et 2*. Paris : Éditions Gallimard.

Burke, Kenneth, 1966. *Language as Symbolic Action*. Berkeley : University of California Press.

----, 1969. *The Grammar of Motives*. Berkeley : University of California Press.

----, 1973. *The Philosophy of Literary Form*. Berkeley : University of California Press.

Cassirer, Ernst, 1973. *La philosophie des formes symboliques*.
Volume 1 : *le langage* ;
Volume 2 : *la pensée mythique* ;
Volume 3 ; *la phénoménologie des connaissances*.
Paris : Editions de minuit.

----, 1975. *Essai sur l'homme*. Paris : Editions de Minuit.

Hegel, G. W. F., 1979. *Esthétique*, Vol. 1. Paris : Flammarion.

Heidegger, 1959. *Unterwegs zur Sprache*. Verlag Günther Neske. Traduit en français, 1976. *Acheminement vers la parole*. Paris : Gallimard.

Heraclite, 1958. *Les fragments d'Héraclite*. Paris : Ephèse. (Première édition inconnue.)

Marx, Karl et Friedrich Engels, ms. 1847. *L'idéologie allemande*. (Première édition en russe 1924) (Première édition en français inconnue.) Edition utilisée, 1982. *L'idéologie allemande dans Oeuvres Philosophie*, p. 1039-1325. Paris : Gallimard.

Nietzsche, Friedrich, 1872. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Traduit en français, 1940. *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard.

-----, 1901. *Der Wille zur Macht*. Édité par Elisabeth Förster-Nietzsche (éditeur inconnu). Traduit en français, 1903 par Henri Albert. *La volonté de puissance*. (Éditeur inconnu) Edition citée en texte : 1968. *The Will to Power*. (Traduction de Walter Kaufmann) New York : Vintage Books. Edition citée en note : 1991. *La volonté de puissance*. (Traduction de Henri Albert) Paris : Le Livre de Poche.

Ricoeur, Paul, 1983. *Temps et Récit I, II et III*. Paris : Editions du Seuil.

-----, 1975. *Le métaphore vive*. Paris : Editions du Seuil.

-----, 1986. *Du texte à l'action*. Paris : Editions du Seuil.

-----, 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Editions du Seuil.

-----, 1997. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Editions du Seuil.

Sartre, Jean-Paul, 1948. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Gallimard.

-----, 1946. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris : Gallimard.

Searle, John R., 1979. *Sens et expression*. Paris : Editions Minuit.

10. Sciences humaines : divers

Ouvrages

Bayart, Jean-François, 1989. *L'Etat en Afrique. La politique du ventre*. Paris : Fayard.

Bourdieu, Pierre, 1982. *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.

Camps, Gabriel, 1982. *Introduction à la préhistoire*. Paris : Librairie Académique Perrin.

Carlson, Marvin, 1996. *Performance, A Critical Introduction*. New York : Routledge.

Coppens, Yves, 1983. *Le singe, l'Afrique et l'homme*. Paris : Fayard.

-----, 1988. *Pré-ambule, les premiers pas de l'homme*. Paris : Odile Jacob.

Coquet, Jean-Claude, 1989. *Le discours et son sujet I*. Paris : Méridiens et Klincksieck.

Cowart, Jack, Juan Hamilton et Sarah Greenough, 1987. *Georgia O'Keefe, Art and Letters*. Boston : Bulfinch Press.

Jung, Carl, 1959. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. New York : Princeton University Press.

Kristeva, Julia, ed., 1971. *Essais de sémiotique*. Paris : Mouton.

Rosenberg, John D., ed., 1979. *The Genius of John Ruskin, Selections from his writings*. Boston : Routledge & Kegan Paul.

Articles

Robbins, William G., 1998. "Willamette Eden: The Ambiguous Legacy". *Oregon Historical Quarterly*. Summer, Vol. 99, No. 2 : 139-218.

11. Divers

Miller, Virginia, 1993. *Go to Bed!* Cambridge Massachusetts : Candlewick Press.

Peacock, Doug, 1990. *Grizzly Years*. (Traduit en français *Mes années grizzlis*. Paris : Albin Michel.

Portinaro, Pierluigi et Franco Knirsch, 1987. *The Cartography of North America 1500-1800*. New York : Facts on File, Inc.

Rich, Adrienne, 1976. *Of Woman Born*. New York : Norton & Company, Inc.

Wood, Daniel, 1997. *L'ours*. Köln : Könemann.

Index des noms

- Adamson, Thelma** : 254-255, 256
Austin, John : 51, 122-125, 458
- Bakhtin, Mikhail** : 237
Bauman, Richard : 19, 32-34, 116-117, 118, 216, 245, 252, 460
Bayart, Jean-François : 232
de Beauvoir, Simone : 275-277
Beckham, Stephen : 144, 147, 148, 150, 151
Benally, Little John : 61, 65
Berman, Judith : 218-219
Boas, Franz : 25, 30-31, 34, 36-44, 45, 46, 47, 67, 85-86, 145, 149, 165, 169, 170, 190, 214, 218, 252, 284, 339, 380, 444
Briggs, Charles : 122-130
Buchanan, Jim : 313
Bühler, K. : 52, 54, 122
Burke, Kenneth : 83-85, 135-137, 205, 210, 211, 214
- Cassirer, Ernst** : 17, 134, 136, 463, 464
Catlin, George : 29
Chiltonsky, Mary Ulmer : 238
Chomsky, Noam : 34, 53, 57-58, 121
Cultee, Charles : 12, 38, 85-86, 88, 165-166, 177, 339
Curtis, Edward : 29
Cushing, Frank Hamilton : 29
- Densmore, Frances** : 29
Ducrot, Oswald : 57, 122
Dundes, Alan : 19, 33-34
Dyk, Walter : 74, 86, 166, 380, 382, 498, 500, 502, 503, 505, 506, 508, 511, 512
- Erdoes, Richard** : 256
Evers, Larry : 95
- Faulkner, William** : 398-401, 450-454, 462
Fichou, Jean-Pierre : 31
Foley, John : 130-132
- Geertz, Clifford** : 56
- Genette, Gérard** : 99-110, 111, 112, 114-116, 118, 227, 236, 237, 324-325, 380, 395-398, 402-403, 405, 410, 430
Greimas, A.J. : 21, 52, 59-60
- Haas, Mary** : 56
Haerberlin, Herman : 256, 339
Havelock, Eric : 90
Heck, Peter : 256
Heidegger, Martin : 125, 134
Humboldt : 74, 76
Hymes, Dell : 11, 13-15, 19, 27, 28, 32, 34, 36-37, 39, 40, 44, 54, 57-62, 67, 69, 71-89, 90, 94, 120-121, 122, 123, 127, 128, 130, 136, 143, 162, 163, 164, 166-169, 175, 177, 179-180, 190, 192, 204, 214, 218, 222, 231-232, 235, 236, 245, 251, 252, 262, 267, 279, 282, 291, 301, 306, 307, 309-131, 316, 317, 326-328, 329-330, 331, 333, 337-339, 343, 350, 360, 361, 375, 379, 380, 386, 393, 394, 405, 430-431, 434, 445, 449, 465, 467
- Iley, Mary** : 256
- Jacobs, Melville** : (textes et citations de Victoria Howard exclus) 12, 14, 37, 42, 67, 75, 81, 142, 146, 148, 149, 161, 162, 163, 164, 167, 169, 170, 172, 175, 176, 177, 178, 179, 184, 187, 188, 189, 190, 198, 201, 202, 203-205, 211, 215, 216, 219, 224-225, 227, 229, 231, 233-235, 241, 247, 251, 252, 306, 307-309, 310, 311, 326, 336, 338, 339, 343, 345, 346, 353, 360, 363, 364, 368, 377, 382, 383, 385, 386, 387, 389, 391, 393, 394, 395, 403, 404, 410, 453, 459
Jakobson, Roman : 19, 21-23, 24, 25-27, 31, 32, 35, 52, 76-81, 92, 120, 124, 211, 239, 244, 293, 338, 397, 465
- Kahclamet, Philip** : 86, 166, 380
Krupat, Arnold : 30, 37, 60, 62, 66-69, 73, 90, 96, 97, 466
- Labov, William** : 58-59, 122
Lecerle, Jean-Jacques : 119, 287-298, 300, 341
Levinson, S.C. : 51

- Lévi-Strauss, Claude** : 19, 23, 24-27, 28, 35, 87, 131-132, 149, 335, 338-339, 383, 410, 426-446
Longfellow, Henry Wadsworth : 29
Lowth, Robert : 21
- Malinowski, Bronislaw** : 52, 122
Marx, Karl : 50-53, 67-70, 135, 302
Meeker, Jerry : 256
Momaday, Scott : 143, 465
- Nietzsche, Friedrich** : 334, 458, 459-464
- O'Keefe, Georgia** : 465, 467-468
- Peynetsa, Andrew** : 64,
Peynetsa, Joseph : 91
Propp, Vladimir : 19, 20-22, 23, 410
- Ramsey, Jerold** : 252, 306, 307, 313-315, 331
Red Bird, David : 256
Ricœur, Paul : 99, 135-136, 332, 407-408, 438, 463
Rosaldo, M.Z. : 125
Ruskin, John : 99, 109
- Salisbury, Ralph** : 90
Sanchez, Walter : 91
Sapir, Edward : 38, 40, 41, 44, 45-49, 51-52, 67, 74, 81-82, 86, 122, 165, 166, 167, 214
de Saussure, Ferdinand : 47, 124
Schoolcraft, Henry Rowe : 29, 72-73
Searle, John : 125
- Sekaquaptewa, Emory** : 95
Sekaquaptewa, Helen : 95-96
Seneca, Joseph : 256
Silko, Leslie : 225
Silverstein, Michael : 74, 86, 144-146, 151, 155, 166-168, 175, 258, 375, 380
Simpson, Louis : 12, 81-82
Smith, Hiram : 166, 177
- Tadié, Jean-Yves** : 96
Tedlock, Dennis : 41, 62-64, 65, 67, 69, 70, 90, 91, 91-95, 96, 97
Thompson, Stith : 256
Todorov, Tzvetan : 108, 111
Toelken, Barre : 60-62, 65-66, 69, 70
- Uspenski, Boris** : 99, 111-116, 118
- Wiget, Andrew** : 91, 93, 95-97
- Zolbrod, Paul** : 42-44
Zumthor, Paul : 90, 98, 466

Index des termes et des titres

- Analyse de la versification** : 71-89, 162, 175, 180, 193-196, 205-210, 218, 224, 240, 241-251, 260, 261, 264, 265-273, 287-301, 302, 311-313, 342-424, 422, 424, 431, 433, 434, 437, 457, 461
- Anthropologie dialogique** : 62-70, 93, 179, 289, 293, 387
- Anthropologie structurale** : 24-28, 426-227, 428
- The Basket Ogress Took the Child* : 213, 221, 363
- Black Bear and Grizzly Woman and their sons* : 147, 207, 223, 233, 334-464
- Chamanisme** : 146, 149, 185, 187-189, 192-203, 217
- Compétence de la communication** : 54, 57-62, 120-121, 128, 138
- Coon and Coyote Went and Stole* : 226-227
- Coyote and Skunk : They Tied his Musc Sac* : 216
- Dead persons came to purchase the maiden* : 231
- Dialogique** : 239-241, 243, 244, 326
- Esprits tutélaires** : 147-149, 169, 172, 185, 186, 187, 194-195, 197, 198, 204-205, 210, 218, 230, 235, 275, 276-279, 405, 454
- Ethnographie** : 23, 25, 29-32, 47, 62-63, 64, 121, 134, 237, 290
- Ethnographie de la communication** : 23, 54, 55-57, 59, 63, 66, 67, 69, 70, 120, 130, 134, 135, 238, 252
- Ethnographie de la performance** : 122-124
- Ethnolinguistique** : 25, 30, 31, 36-49, 51, 52, 60, 74, 86, 138, 165, 166, 170, 188, 190, 236
- Existentialisme** : 255, 274-279
- Folklore** : 18-35, 36-40, 74, 120, 176, 256
- Genre** : 29, 32-34, 52, 66, 77, 85, 116, 123, 131, 137, 168, 171-74
- Gitskux and his older brother* : 203, 218, 337, 360, 386, 403, 441
- Grand Ronde** : 149, 159, 160, 163, 166, 173, 174, 182, 183, 184, 185, 186, 190
- Grizzly and Black Bear Ran Away with the Two Girls* : 147, 360-362
- Grizzly Woman Began Eating People* : 360-362
- I and my older sister-cousin* : 204-211, 251
- K'ašxÉkšix is the name of the place where they died of hunger* : 226
- Maybe it's milt* : 161-163, 232
- Mythe** : 26-28, 30, 32, 38, 41, 66, 71, 74, 85, 86, 87, 93, 131, 145, 146, 147, 154, 161-163, 169, 171-173, 176, 178, 183, 186, 188, 190, 196, 213-236, 239, 254-279, 305-333, 334, 463
- Mythologie** : 91, 147, 166, 171-173, 174, 213-236, 345, 372, 383, 386, 430, 436, 442, 443, 444, 460
- Narratologie** : 99-119, 316-333, 375, 393, 395-405
- "The News about Coyote" : 214-216, 232, 233
- Ontologie** : 195, 206, 222-224
- Oralité** : 90-98
- Performance** : 32-33, 51, 57, 59, 61, 68, 71, 79, 80, 85, 91, 95, 97, 99, 110, 116, 120-139, 174, 235, 236, 237-252, 294, 312, 331-332, 343, 355
- Restrictions on women* : 237-252
- Rivière Columbia** : 142-143, 152, 153, 155, 166-67, 224, 225
- Seal and her younger brother lived there* : 14, 306-333
- Seal Took them to the Ocean* : 375

The shaman at my mother's illness : 192-203

A shaman doctored me for my eyes : 188-189

Sociolinguistique : 27, 34, 43, 46-48, 50-67, 71, 74 ; 120, 125, 128-129, 165-66, 180, 287, 293, 309, 429

Spearfishing near Grand Ronde : 226-229

Two children : two owls they became : 219, 222, 280-304

Two maidens : two stars came to them : 254-279

Voix culturelle : 235, 237-252, 284, 287, 291, 294, 299, 304, 339

Voix personnelle : 75, 80, 85-88

Voix narrative : 108, 114-115, 118

Wásusgani and Watcheeno : 157, 159, 164, 184

❧ Annexe ❧



Mrs Victoria Howard, West Linn, 1929



né par
les
ONOIS

Par le Nord est de la MER DE TERTARIE
approuvé dans la carte de l'Asie

Des Terres vaines
reconnues jusqu'ici

AMÉRIQUE
Rivière de l'Ouest courant le long des
Montagnes de la Cordillère
Rivière de l'Est courant le long des
Montagnes de la Cordillère

C. B...
C. Escobedo
C. Sebastian
C. Mendocino

NEW
MEXICON

NOUVEAU MEXIQUE
Moqui
Zuni ou
Cibola

QUIVIRA

Apaches

Teguayo

Taos

Pueblos

Paducas

Antons

Quachupanes

Siambuels

Coribou

Kia

Albinoels

York Fort

Terre de la
laquelle on
rapporte
un passage

R. de l'Ontario

Villes Indes
connues a la
Grèce

Baye de Hudson

Terre de la
laquelle on
rapporte
un passage

DETROIT
GROENLAND
L'ISLANDE

DE LA MER DU NORD
L'ISLANDE
L'ISLANDE
L'ISLANDE

gag u'lxam tu'x'a'te ga'm'nu'g mit. ad'i...
she told her ^{well} ~~because~~ y. sister! how do you see me? old bear

t am'o'lxacq'w ~~SM~~ a'te am'tu'xig'it'xolma
it fits, becomes ^{very good} y. sister! you'll be good to turn
you well

ma'ika wi'tax a'txi lu'tgeyand, na am'i'kwa
you too when they bake (cakes) your leaves
(over hot rocks in a dirt oven)

atlx'la'gwa ka'nawida'n x m fu'kd, .
they'll cover (it with for all sorts of things you are good
your elder leaves)

am'lad, wa'magmu'xa nu'ya * u'it
they'll make wooden ~~boats~~ of you she went on while going on
dippers

tu'xwanga'x'ba ka'nawida'n id'x'ngu gagawik'i'n
I don't know where everything in the woods she assigned
them, told them
you will be there again

ku'wala u'it nuga'gwam itgw'o'x na'c'ku'p'g
while going she got to a house she entered

hu'itait u'xax'k'it'ila id'x'lxam
she sat down they were talking about her people

ugwaki'xax ~~wasg'k'ema'il~~ ~~ugwag'i'm nit~~ ~~my way, m'x~~
they were ~~they were saying~~

gi'nit u'ya ~~wasg'k'ema'il~~ it'ya'm'k'ic gu'cd yaxa
when they went " and his'bro's. she

d'...nga a i'ktu'ttxum waki'tsimani
long ago then she ate them up "
[these people had the wrong news; they were saying
K. had long ago eaten the Bear Boys. K.
and repeats what they say out of stupidly
a whisper.]

anductⁱⁱwa: all pack; them.
 akdúctⁱⁱwa: shell
 nagⁱ andúctⁱⁱwa, th'a'mⁱnag: you'll not pack the wood.
 Yamuctⁱⁱúlal: I am packing you (repr., about)
 Yamuctⁱⁱt: I am packing you
 niuctⁱⁱt: him
 nuuctⁱⁱt: her
 ndúctⁱⁱt: them
 tedúctⁱⁱt: he is
 teiuctⁱⁱt: him

ixel p'álawulal: he's talking, like somebody
 Talking in melting, conversation.
 Kipswun based on this.

1: ~~la~~ -lal: to talk? (p'álawul) (S II 82)
 ixel p'álawulal em tek 'you talked'
 { n ————— }

fau
 mxel p'álawulal 'you're talking'
 li ————— 'he's'

im xel p'álawulal ti'áblawul
 'you talk too much'

(gán im xel 'stop talking')
 S II 80.

gaxel p'álawulal em tek 'they 2
 started talking to each other, they 2
 kept " " " " '60.10.15

oxel p'álawulal 'they 2 were talking'
 60.7; to each other'

(l' -oll p'álawulal 'for
 address son. one, trans)

Notes de terrain:
 Walter Dyk
 Dell Hymes
 Edward Sapir

La structure phonologique et grammaticale de kiksht

Présentation rapide.

La description linguistique trouvée ci-dessous suit principalement la logique de la grammaire wishram décrite par Walter Dyk (Dyk 1933). Les catégories et la terminologie varient très peu de son explication des structures et des fonctions des éléments phonologiques et grammaticaux. D'autres éléments provenant des études sur le fonctionnement de la grammaire kiksht seront également adoptées. Il s'agit surtout des travaux de Michael Silverstein, de Dell Hymes et de ses cours. Nous avons déjà constaté la proximité des langues wishram, wasco et clackamas qui sont identifiés sous le nom de kiksht. La présente description, prenant comme base la grammaire wishram, emploie néanmoins des exemples des textes clackamas de Victoria Howard pour consolider la validité et l'importance du travail de Dyk aux développements de cette thèse.

Les langues chinooks, comme les langues turc et finnoise, sont des langues agglutinantes. C'est-à-dire que les opérations grammaticales se font par l'affixation des morphèmes pour créer une unité syntagmatique représentant la forme de base de l'expression verbale. Les éléments morphologiques chinooks sont juxtaposés selon un ordre et une position précise afin d'exprimer les rapports syntaxiques. Le complexe verbal représente une unité syntagmatique autonome. Le base de ce complexe est la racine verbale à laquelle s'attachent des préfixes et des suffixes. Les éléments et les racines ne signifient rien isolément et ne sont jamais employés seuls. Il existe aussi un syntagme nominal qui sert de substantif. Celui-ci est construit d'une racine nominale et des préfixes. Une troisième et dernière unité de la grammaire kiksht est identifiée comme un particule. Il existe plusieurs fonctionnements possibles aux particules kiksht qui expriment toutes sortes de relations, sentiments, qualifications, etc.

PHONOLOGIE.

Les langues kiksht se caractérisent par le peu de sons de voyelles mais aussi par les nombreux phonèmes de consonnes et par les nombreuses conglomérations de consonnes. Walter Dyk a qualifié la phonologie du Wishram de "comparativement simple" (Dyk 1933 : 1) par rapport aux autres langues et nous pouvons dire la même chose pour le Clackamas.

a	/a/ français	o	entre /o/ et /au/ anglais
ä	/æ/ anglais	p	/p/
b	/b/	q	/c/ comme dans "compact"
č	/tʃ/	s	/s/
Č	/tʃ/ guttural	š	/ʃ/
D	/d/	t	/t/
e	entre /e/ et /ai/ anglais	ʌ	/tʌ/ fricative latérale
ə	/ə/ anglais	u	entre /u/ et « un »*
g	/g/	w	/wa/
ĝ	/g/ guttural	x	/ç/ allemand comme dans "ich"
H	/h/ anglais	X	/X/ allemand comme dans "ach"
i	/i/ anglais	y	/j/
k	/k/	'	coup de glotte prolongement de la voyelle précédente
l	/l/		
ł	/l/ vélaire ou "mouillé" anglais		
m	/m/		
n	/n/		

En plus de la prononciation, les grammairiens identifient, dans le système phonologie kiksht, deux opérations sémantiques. Il existe un processus phono-morphologique dans la langue kiksht qui s'appelle l'*ablaut* consonantique. Il s'agit de la permutation paradigmatique d'une consonne pour créer un nouveau sens, permettant l'expression d'une diminution ou d'une augmentation qualificative. Cette opération identifiée comme "symbolisme diminutif" est également effectuée pour exprimer la tendresse, le mépris, le respect ou la crainte. Le tableau ci-dessous schématise les quelques opérations les plus fréquentes :

<u>diminution</u>	<u>normal</u>	<u>augmentation</u>
ts, s	č	t
glottalisation	p, t, k, w, q, qw	sonantisé

Une dernière opération sémantique identifiée dans la structure phonologique du kiksht concerne l'accentuation sur la première syllabe des complexes verbaux, des substantifs et de la particule. De ce fait, l'accentuation d'une autre syllabe consiste en

un changement de sens, souvent marquant une opération de l'emphatique (Boas 1911 : 566 ; Dyk et Hymes 1956).

LE COMPLEXE VERBAL

Le complexe verbal, comme nous l'avons vu, est un syntagme autonome, ce que l'on peut identifier comme une "phrase complète", construit sur la base d'une racine verbale et contenant des préfixes et des suffixes possédant des fonctions précises. Les préfixes déterminent le temps et représentent les éléments pronominaux et relationnels. Les suffixes représentent surtout les éléments aspectuels et dérivatifs. Certains de ces éléments sont obligatoires alors que d'autres sont optionnels. L'affixe se fait principalement soit par préfixe, soit par suffixe mais il existe un système de composition par lequel des éléments spéciaux se suffixent à des racines secondaires et un système d'infixe.

Le diagramme suivant, emprunté à Silverstein, indique l'ordre des éléments morphologiques obligatoires dans la syntaxe chinook et les éléments optionnels, ces derniers se trouvent entre parenthèses :

Temps 1 (+ Pronom ergatif) + Pronom nominatif (+ Objet indirect +
Postposition) + Directionnel + Racine (+ Racine[s] subordonnée[s])
(+Aspectoïdal) Temps 2 (Silverstein 1974 : S56)

Par interprétation, un groupe verbal indique toujours le temps et des éléments pronominaux et directionnels. Voici quelques exemples du fonctionnement du complexe verbal :

Le temps.

Suit une description du système du temps grammatical :

ga- : un préfixe de temps qui suggère une ronde des saisons terrestres, il marque une période d'un an ou plus dans le passé. Ce temps s'employait dans le langage quotidien et s'impose comme caractéristique des récits mythologiques provenant d'une période lointaine. Il représente ainsi un trait structurant de ce genre littéraire.

ni(g)- : passé de plus de quelques jours mais dans l'espace d'une ronde des saisons.

na(l)- : passé proche, normalement se référant à hier.

i(g)- : passé récent ou immédiat.

Ø- : présent.

a(l)...(a) : futur. Ce préfixe marque également un aspect perfectif, signalant un événement qui est sûr d'avoir lieu.

Le préfixe directif.

L'élément directionnel est toujours présent soit dans la forme *-u-*, *-t-*, ou *-e-*. Cet élément, dont la forme est unique dans un groupe verbal, se place, en règle générale, juste devant la racine. Il indique la direction d'une action dans l'espace ou sa situation dans le temps. Les verbes de mouvement relatent l'action dans l'espace par rapport au locuteur: *-u-* représente un mouvement partant du locuteur et *-t-* représente un mouvement allant vers le locuteur. Le directionnel temporel change le sens selon le temps employé. La forme *zéro* remplace la forme *-u-* lorsque l'élément directionnel ne suit pas directement l'objet direct ou le sujet intransitif. Il s'emploie également dans les constructions impératives. La forme *-u-* s'emploie quand l'élément directionnel suit immédiatement l'objet direct ou avec le sujet intransitif. Cependant, quand la racine n'est composée que d'une seule phonème, la forme *-u-* remplace la forme *zéro*. *-t-* est plutôt constant sauf lorsque la racine commence par un 'c'.

Le tableau suivant démontre le fonctionnement temporel des éléments directifs selon le préfixe de temps dans le complexe verbal.

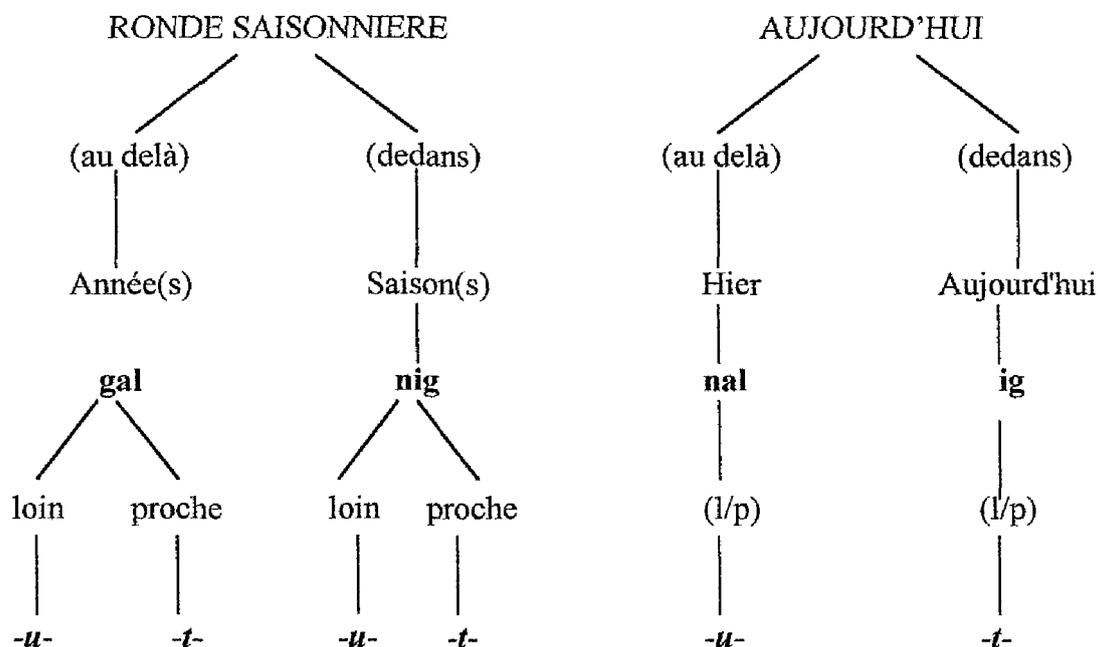
Fonctionnement Temporel des Préfixes Directifs

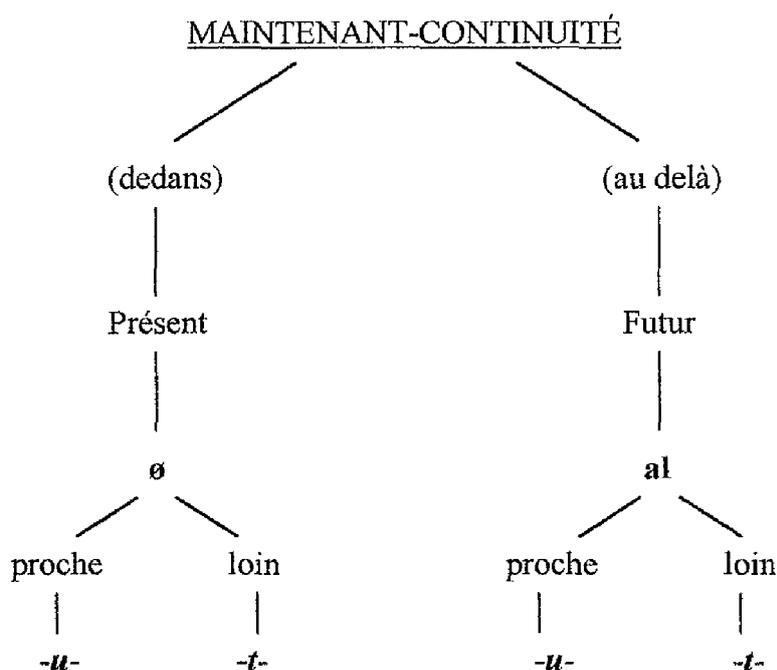
Préfixe de temps	<i>u-</i>	<i>t-</i>
ga(l)-	passé éloigné	passé d'une à dix années
ni(g)	passé d'une semaine à un an	passé de la semaine dernière
na(l)	_____	_____
i(g)	_____	_____
- (-t)	présent actuel	passé proche et immédiat
a(l)	futur proche et immédiat	futur éloigné

Nous remarquons à l'aide du tableau ci-dessus que le kiksht permet dix discriminations temporelles par l'emploi des préfixes directifs en combinaison avec les préfixes temporelles. Le fait que la relation spatiale du locuteur exprimée par le préfixe directif ne couvre pas tous les emplois de ces préfixes fut remarqué et documenté par Sapir (1907) et Dyk (1933). Hymes a tenté une étude qui avait comme objectif une explication systématique de la sémantique temporelle et spatiale de ces préfixes. En regroupant les recherches les plus fructueuses sur ce sujet et y ajoutant ses propres données, Hymes propose une hypothèse qui révèle un système verbal développant historiquement une relation entre l'événement de parole et l'événement narré mais aussi entre le sujet parlant et le sujet grammatical. Autrement dit, les catégories temporelles qui proviennent des catégories spatiales dénotent une relation entre le locuteur et son sujet de discussion. Cette relation espace / temps apparaît dans les tableaux ci-dessous :

Hypothèse hysienne : transformation grammaticale de l'espace en temps

COMPLET





L'élément pronominal.

Le pronom nominatif représente l'objet d'un verbe transitif et le sujet d'un verbe intransitif. Le pronom ergatif représente seulement le sujet d'un verbe transitif, il est donc optionnel. Le tableau suivant, recopié et traduit de *A Grammar of Wishram* de Walter Dyk (1933), mais aussi modifié en fonction des préfixes identifiés dans les textes clackamas, présente les pronoms nominatifs:

Préfixes pronominales

Personne	Sujet transitif	Sujet intransitif ou forme objective
1 ^{ère} du singulier	n-	n-
2 ^{ème} du singulier	m-	m-
3 ^{ème} du masculin singulier	tc-	i-, y-
3 ^{ème} du féminin singulier	k-	a-, ø
3 ^{ème} du neutre singulier	ł-k-	ł-
1 ^{ère} duale ¹ , inclusive	t-k-	tX-, t-
1 ^{ère} duale, exclusive	nt-k-	nt-
2 ^{ème} duale	mt-k-	mt-
3 ^{ème} duale	c-k-,š	ct-, š
1 ^{ère} du pluriel, inclusive	l-k-	lX-, l-

¹ Il s'agit d'un sujet du pluriel qui désigne exclusivement deux personnes et qui comprend l'auditeur.

1 ^{ère} du pluriel, exclusive	nc-k-	nc-, nč-
2 ^{ème} du pluriel	mc-k-	mc-
3 ^{ème} du pluriel	t-k-	q-, qc-, -ki-
indéfinie	q-	q-, qc-, -ki-

Voici ci-dessous quelques exemples d'utilisation des pronoms en langue clackamas:

n-u-X-wí-layt : Ils (3^{ème} pluriel) y habitaient.

ga-š-d-ú-layt : Ils (3^{ème} duale) y habitaient.

ga-k-iəlut : Elle lui le donna. (Sujet transitif)

n-a-k-t-a : Elle est allée.

n-i-k-t-a : Il est allé.

a-nč-k'ayawəlalma : Nous (l'auditeur n'est pas inclus) rions et rions.

a-l-glalamXulalma : Nous (l'auditeur inclus) chanterons.

L'élément relationnel.

L'élément relationnel a un sens prépositionnel indiquant la relation entre l'objet indirect et le verbe. Il se place normalement après l'objet indirect. Le tableau suivant explique les différents sens possibles des préfixes relationnels par rapport aux préfixes directifs employés. Il n'existe pas, à ma connaissance, d'explication pour ces variations autre que le contexte.

Forme primaire des préfixes relationnels

	Avant directif -u-	Avant directif -t-
to, in, within, for	-l- (-n-)	-i-, -awi-
to, toward, for, with	-gl- (-gn-)	-gi-
from, through	-ġl- (-ġn-)	-ġi-
beside	-gm-	-gma-
under, beneath	-k'm-	-k'ma-
on, on top of, over above	-k-	-ga-
on, at the edge of	-X-	-Xa-
from, belonging to	-X-	-Xa-

La relation réfléchie entre sujet et objet (employant un verbe transitif) est marquée par le préfixe -X-. D'autres constructions réfléchies possibles sont les suivants:

1. sujet (transitif ou intransitif) + objet indirect
2. objet direct + objet indirect

Pour ces deux cas, le préfixe relationnel réfléchi correspondant est employé.

Préfixes relationnels - forme réfléchie

	Before directive -u-	Before directive -t-
-l- : to, in, etc.	-Xl-, -l-	-Xi-
-gl- : to, for, etc.	-xl-	-xi-
-ġl- : from, through	-ġl-	-ġi-
-gm- : beside	-xm-	-xma-
-k'm- : under	-xm-	-xma-
-k- : on, etc.	-x-	-xa-
-X- : at the edge of	-X-	-Xa-
-X- : from, belonging to	-X-	-Xa-

Dans toutes les constructions réfléchies, le premier des deux pronoms est supprimé. Donc, pour la construction <sujet + objet direct>, le sujet est impliqué par la forme <X + préfixe pronominal>.

Suffixes.

Les suffixes employés dans le complexe verbal se divisent en deux groupes de fonctions : 1) voix / aspect ; 2) dérivative. Les suffixes dénotant voix / aspect comprennent trois opérations : 1) forme progressive ; 2) forme parfaite ; 3) forme neutre. Commençons par les suffixes voix / aspect.

Dyk spécule sur la possibilité que les divers suffixes marquant la forme progressive possédaient des caractéristiques distincts que se sont perdues avec le temps. Il est remarqué, selon les travaux de terrain innovés par Boas, que les suffixes qui marquent la valeur progressive sont mutuellement exclusifs, et que chaque suffixe se trouve affixé à tel ou tel complexe verbal ou bien telle ou telle racine verbale. Suit une liste de suffixes marquant la forme progressive et des exemples de complexes verbaux identifiés dans les textes de Victoria Howard :

-l : **-al** employé après un consonne ; **-lalam-**, **laləm-** ou **-lalim-** employé quand suivi par d'autre(s) suffixe(s).

-im : employé avec certaines racines verbales terminant en t et l ; aussi employé avec la racine –i (aller-venir).

X : employé uniquement avec l'imparfait ayant un sens plutôt distributif que progressif.

-i : souvent remplacé par **-nił** sans changement de sens ; marque l'itération ou la répétition ; peut également marquer une forme de modalité, l'effort.

-l- : employé non comme suffixe terminal mais en combinaison avec un autre suffixe (**-mit**, **-it**, ou **-iXit**) pour dénoter une continuation de l'action.

Il existe deux suffixes marquant la forme parfaite caractérisés de la façon suivante :

-čk, **-čkw** : employé après tous suffixes de forme progressive sauf **-X** ; peut s'employer également avec les suffixes de forme progressive : *nigušgiw-aləm-čk* : Il se promenait.

La voix neutre est un terme désigné par Dyk indiquant l'utilisation d'un verbe intransitive pour exprimer un état. Hymes précise que cette forme peut avoir une valeur adjectivale. Le tableau suivant présente les catégories de cet emploi :

	<u>non-résultatifs</u>	<u>résultatifs</u>
<u>Imperfectifs d'états ;</u>		
<u>impératifs</u>	-t	-ix
<u>Perfectifs de transition</u>	-it	-ixit

Les suffixes dérivatifs permettent trois opérations illustrées dans le tableaux ci-dessous :

- | | |
|--------------------|------------|
| 1) la causation | -ma, -mit |
| 2) l'objectivité | -am, -itam |
| 3) la distribution | -yu, -ya |

Exemples :

- 1) *gačuiayt-mit-X* : il essaya de la faire s'asseoir (encore et encore).
- 2) *gašduy-am* : Ils sont arrivés (à leur destination).
- 3) *(QaXba) išdúya ?* Où est-ce que vous êtes partis ?

LE SUBSTANTIF.

Tout substantif dans la langue clackamas représente une forme verbale qui emploie un préfixe subjectif pronominal et le nom en tant qu'attribut. Un nom est donc obligatoirement accompagné par un préfixe qui désigne la personne, le genre, et le nombre. Certains noms, particulièrement des objets inanimés, ont un préfixe pétrifié qui perd sa fonction de désignation de personne, de genre et de nombre. Par exemple, *wi-npu* (poux) porte le suffixe masculin de la troisième personne du singulier, mais la même forme est utilisée pour un ou plusieurs poux, ou pour une femelle. Néanmoins, pour une grande partie des noms, il existe un système de préfixe pour marquer le pronom en apposition, le caractère possessif et la voix pronominale. Un autre système de suffixe existe pour marquer l'instrumentalité, le dérivé et le pluriel.

Préfixes.

Le préfixe en apposition à son sujet se retrouve dans le complexe verbal pour un accord entre sujet et prédicat qui est caractéristique aux langues chinooks. Le tableau suivant indique les éléments pronominaux préfixés aux noms selon la personne et le nombre :

Éléments pronominaux de sujet

1 ^{ère}	(personne) du singulier :	n-
2 ^{ème}	du singulier :	m-
3 ^{ème}	du masculin singulier :	i-, (wi- avec des racines nominales d'une syllabe)
3 ^{ème}	du féminin singulier :	a-, (wa- avec des racines nominales d'une syllabe)
3 ^{ème}	du neutre singulier :	it-
1 ^{ère}	duale inclusive :	tX-
1 ^{ère}	duale exclusive :	nt-
2 ^{ème}	duale :	mt-

3 ^{ème} duale :	ic-
1 ^{ère} du pluriel inclusive :	IX-
1 ^{ère} du pluriel exclusive :	nc-
2 ^{ème} du pluriel :	mc-
3 ^{ème} du pluriel :	it-

Comme déjà indiqué, certains noms portent un préfixe "singulier" qui leur est inséparable et perd leurs valeurs de personne, de genre et de nombre. Les noms animés sont susceptibles de porter les pronoms qui s'accordent avec la personne, le genre et le nombre. Dyk expose six classifications des noms selon le préfixe employé dans la forme "du singulier" : 1) la classe "zéro" qui emploie le préfixe librement ; 2) i- (ou wi-); 3) a- (ou wa-); 4) it ; 5) ic- ; et 6) it- . Nous pouvons citer les exemples suivants correspondants à chaque groupe : 1) -kala (homme); 2) iq'ánaxwixwi (mouche) ; 3) adÉxnim (canoe) ; 4) itə'kamukš (mûres) ; 5) 6) itq'alxmaláyukš (corbeaux).

Un système de préfixe existe pour indiquer le cas possessif indiqué par le tableau ci-dessous:

Préfixes de cas possessif

1 ^{ère} (personne) du singulier :	-k-, -č-, i-
2 ^{ème} du singulier :	-mi-
3 ^{ème} du masculin singulier :	i(y)a-
3 ^{ème} féminin singulier :	ga-, -ča- after i-
3 ^{ème} du neutre singulier :	-la-
1 ^{ère} duale inclusive :	-tXa-
1 ^{ère} duale exclusive :	-nda-
2 ^{ème} duale :	-mda-
3 ^{ème} duale :	-šda-
1 ^{ère} du pluriel inclusive :	-IXa-
1 ^{ère} du pluriel exclusive :	-nca-
2 ^{ème} du pluriel :	-mca-
3 ^{ème} du pluriel :	-ga-, -da- after i- and a-

L'élément possessif s'accorde, comme en anglais, avec celui qui possède. Quand le préfixe appositif est de la troisième personne du singulier, le préfixe possessif se place à sa suite. Les exemples suivants, pris dans *Ourse Noire et Femme Grizzly et leurs fils*, servent à illustrer l'emploi des préfixes possessifs dans la racine substantive :

ič-áquq :	ses fils (de la mère)
ašdaxnim :	leurs canoés (des deux femmes)
iřgágawElkt :	son sang (du vagin, neutres)
iyáq'aycgli :	son anus (du fils)
iřmíxanaxEmšt :	tes maîtres (de la chienne)

Quand le préfixe appositif ne représente pas une troisième personne, l'ordre des préfixes est inversé. Le tableau suivant donne les éléments appositifs et possessifs dans le cas où le nom est de la première ou la deuxième personne, ou indéfini :

Éléments appositifs et possessifs

	Préfixe possessif	Préfixe appositif
1 ^{ère} (personne) du singulier :	yama-	-na-
2 ^{ème} du singulier :	m-	-ma-
3 ^{ème} du masculin singulier :	č-	-ia-
3 ^{ème} du féminin singulier :	k-	-a(a)-
3 ^{ème} du neutre singulier :	řk-	-řa-
1 ^{ère} duale inclusive :		-tXa-
1 ^{ère} duale exclusive :	qma-	-nda-
2 ^{ème} dual :	mtk-	-mta
3 ^{ème} duale :	ck-	-ca-
1 ^{ère} du pluriel inclusive :		-řXa-
1 ^{ère} du pluriel exclusive :	qma-	-nca-
2 ^{ème} du pluriel :	mck-	-mca-
3 ^{ème} du pluriel :	řk-	-da-
Indéfini :	q-	

L'élément réfléchi -Xa- est préfixé au nom après l'élément pronominal pour marquer un rapport réciproque entre le possesseur et le possédé.

Suffixes.

Il existe des suffixes nominaux qui indiquent 1) instrumentalité, 2) dérivatif ; 3) pluriel ; 4) circonstance ou état d'être.

1) Le suffixe marquant l'instrumentalité d'un substantif s'attache au complexe verbal. L'on en trouve deux : *-dit* et *-mat*.

2) Les suffixes dérivatifs sont plus nombreux et s'attachent uniquement au substantif.

3) Deux formes pluriels existent en langues kiksht. Le suffixe *-kc* est employé avec les noms animés. Le suffixe *-maX* marque un pluriel distributif.

4) Une forme de classification s'établie par l'emploi du suffixe *-imum*, le plus souvent avec le préfixe *it-*.

Le nom.

Il existe quatre types de nom : 1) le substantif simple ; 2) le nom dérivé d'une particule ou d'un verbe ; 3) le nom composé ; 4) le vocable ou l'onomatopée. Le substantif simple est le nom le plus courant. Voici quelques exemples notés sans préfixes ou suffixes :

- ǵaláX : soleil (sun)
- ǵwamnił : coeur (heart).
- ǵúnat : saumon chinook (Chinook salmon)

Quelques noms des animaux trouvés dans les récits mythologiques de Howard se trouvent ci-dessous. Les préfixes sont détachés avec un tiré.

- I-šáyim : Ours Grizzly (Grizzly Bear)
- I-skíntwa : Ours Noir
- I-t'álap'as : Coyote (Coyote)
- Wa-kítsimani : Femme Grizzly (Grizzly Woman)
- Wá-lxayu : Phoque (Seal)

Finalement, quelques exemples avec préfixes et suffixes :

- i-kala : masculin singulier + homme
- Idə'-lxam : troisième personne pluriel + gens
- Iə'-kamu-kš : troisième personne neutre + mâres + pluriel
- it-buǵúx-maX : montagnes + pluriel distributif
- it-q'alxmaláyu-kš : corbeaux + pluriel

Les noms dérivés des particules s'identifient avec le préfixe nominal et parfois avec des suffixes. Un exemple de la nominalisation d'une particule se trouve dans la discussion sur les particules au dessous. Il existe un troisième type de nom précisé par Dyk qui est le nom composé.

Dernièrement, il se trouve de nombreux exemples du nom formé d'un vocable ou ce que l'on peut identifier comme onomatopée. De nombreux se trouvent dans le récit mythologique, *Black Bear and Grizzly Woman and their sons*.

Les particules.

Dans sa grammaire wishram, Dyk compte onze types de particules. Certaines actions sont exprimées par une particule verbale placée immédiatement avant le syntagme verbal ou nominal qui la concerne. L'emploi des particules verbales peut se compliquer avec l'emploi de préfixes et de suffixes et le sens créé par leur association aux syntagmes. L'on distingue aussi entre une particule verbale transitive et intransitive. Nous verrons les différentes fonctions de la particule verbale et nous contenterons de quelques exemples de cet élément.

Si la particule transitive est suivie d'un syntagme verbal, ce dernier sera probablement formé avec le verbe *factotum* -X-, "faire". Un exemple avec la particule verbale, *íwi* suit:

Íwi gagəhX iə'gaqšu Move around she did to it her head hair
(She moved her head hair around.)

La racine verbale -X- peut aussi signifier "être", "devenir", "commencer (+ verbe)", "se faire (+ verbe)" ou "être en train de (+ verbe)".

Agáwan icáčgmam náXuX to ache her stomach it began
(Her stomach began to ache.)

Le gérondif, l'instrumentalité et d'autres nominalisations peuvent être formés avec un préfixe attaché à une particule. Le terme "potlatch" en langue clackamas est une particule verbale, *búškš* qui signifie "échanger". Victoria Howard attache un préfixe nominal et un suffixe pour formuler un substantif avec un sens causatif :

i-búškš-bamat préfixe substantif + potlatch + for the sake of -ing
(Jacobs 1958a : 492)

D'autres préfixes sont employés pour ajouter une qualification adverbiale à l'action.

Le deuxième type de particule signalée par Dyk est la particule adverbiale. Celle-ci est à différencier des préfixes ajoutés aux particules verbales. L'exemple donné ci-dessous est l'explication d'un père pour la condition (épanouie) de son fils :

<i>qánağa ičə'igəlkl iθ'liq</i>	merely he has seen a girl
	(He has merely seen a girl.)
	(Jacobs 1958a : 467)

D'autres particules adverbiales trouvées dans les textes de Victoria Howard comprennent *dáyma* (seul, seulement), *kánawi* (complètement), *kínwa* (en vain), *q'wáp* (presque, près), *áyaq* (rapidement), *náwi* (tout de suite, directement).

Certaines particules indiquent la quantité d'une manière plus ou moins exacte. Elles précèdent normalement le syntagme substantif. L'exemple suivant est tiré de *Black Bear and Grizzly Woman and their sons* (lignes 436-437):

Sa':q'w, gakdúλXum.	A':il of it, she ate it up.
------------------------	--------------------------------

(La particule *sáq'w* s'emploie soit comme adjectif pour marquer une quantité comme ci-dessus, soit comme particule adverbiale pour indiquer une action menée à terme.) D'autres particules quantitatives couramment employées par Howard sont *páλ* (plein), *mank* (plus) et *íabla* (beaucoup).

Les particules temporelles sont souvent employées, nous l'avons vu, comme marqueur d'unité narrative. Les plus courants de ceux-ci sont *ága* (maintenant, alors), *káwux* (le lendemain) et *wígwa* (la journée). D'autres particules temporelles comprennent *wít'ax* (encore), *nu'á'ix* (un peu de temps), *iyáλqdix* (longtemps), *xábixix* (le soir) et *kwalíwi* (avant).

Le cinquième type de particule indiqué par Dyk est la particule spatiale. Certaines particules spatiales sont aussi employées parfois comme marqueurs d'unités narratives : *qáxba* (là, où, là où), *dábá* (ici), *díka* (ici). D'autres exemples suivent : *šaXlix* (en haut), *iwadka* (marque un départ), *q'wap* (près) et *yaxi* (loin).

Dyk divise les particules de modalité en trois types : 1) le déclaratif ; 2) l'impératif ; 3) le conjonctif. Voici des exemples de ces trois types :

1) Modalité déclarative :

íqún : se demander
pu : devoir
kínwa : en vain

2) Modalité impérative :

míya : allez-y

lálax : dépêchez-vous

3) Modalité conjonctive :

k'waŋqí : ainsi

sámnix : si

Analyse de la versification appliquée

L'étude de la poésie orale revêt une certaine importance aujourd'hui parmi les littéraires, les ethnographes et les linguistes, et cela particulièrement aux Etats-Unis. La liste suivante, compilée par Dell Hymes, comprend les noms des langues indigènes étudiées et les noms des linguistes pratiquant l'analyse de la versification. Les résultats de telles enquêtes nous permettront de poursuivre des études plus vastes et riches de littérature mondiale comparative.

Langues amerindiennes

Chercheurs

Alsea	Dell Hymes
Apachean (Athapaskan)	Keith Basso, Mary Beth Culley, Dell Hymes
Bella coola (Salish)	Dell Hymes, Douglas Parks
Chasta Costa (Athapaskan)	Dell Hymes
Chehalis and Cowlitz Salish	M. Dale Kinkade
Chinookan	Dell Hymes, Robert Moore, Henry Morrison, Rodney Frey, Catharine Mason
Chinook Jargon	Henry Zenk, Robert Moore, Dell Hymes
Cochiti (New Mexico)	Dell Hymes
Coos (Oregon)	Dell Hymes
Cree	Deborah Blincoe
Crow	Rodney Frey
Deg Hit'ana (Ingalik)	Dell Hymes
Eskimo (Yuki k)	Anthony Woodbury, Dell Hymes
Eskimo (Greenlandic)	Arnaq Grove, Kirsten Thisted, Virginia Hymes, Dell Hymes
Eyak (Na-Dene)	Dell Hymes
Haida	Elizabeth Bowman, Dell Hymes, Virginia Hymes
Hopi (Uto-Aztecan)	Dell Hymes
Hopi-Tewa (Arizona)	Paul Kroskrity, Dell Hymes
Hupa (Athapaskan)	Dell Hymes, Victor Golla
Isleta (New Mexico)	Dell Hymes
Joshua (Oregon Athapaskan)	Dell Hymes
Kalapuya (Oregon)	Dell Hymes
Kalispel (Salish)	Paul Kroeber, Dell Hymes
Kamsà (Colombia)	John McDowell
Karok (California)	William Bright, Dell Hymes
Kawaiisu (Uto-Aztecan)	Dell Hymes
Klamath	Dell Hymes
Koasati (Alabama)	Geoffrey Kimball
Koyukon (Athabaskan)	Dell Hymes
Kutchin (Athabaskan)	Dell Hymes
Kutenai	Rodney Frey, Dell Hymes
Kwakwala (=Kwakiutl)	Judith Berman
Laguna (New Mexico)	Dell Hymes
Lakota (Siouan)	Richard Lungstrum
Lower Umpqua (and Siuslaw)	Dell Hymes
Lushootseed (Salish)	Crisca Bierwert, Toby Langdon

Mattole (Cal. Athapaskan)	Dell Hymes
Molale (Oregon)	Dell Hymes
Mono (California)	Chris Loether
Nez Perce (Idaho)	Dell Hymes, Rodney Frey
Nootka	Dell Hymes
Ojibwe (Algonquian)	Ridie Ghezzi, John D. Nichols, J. Randolph Valentine
Okanagon English	Dell Hymes
Paiute (traduction en anglais)	Dell Hymes
Penobscot	Jill McRae
Pomo (California)	Sally McLendon
Puget Sound Salish (traduction/anglais)	Dell Hymes
Quechua	Nancy Hornberger, Michael Uzendowski, Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz, Lucy Therina Briggs
Quileute (Salish)	Dell Hymes, Jay Powell
Quinault (Salish) (traduction/anglais)	Dell Hymes
Sahaptin	Virginia Hymes
Sanpoil (Salish)	Dell Hymes, Rodney Frey
Takelma (Oregon)	Dell Hymes, Daythal Kendall
Tillamook (Salish)	Dell Hymes, Terry Thompson, Steve Egesdal
Tlingit (Na-Dene)	Richard Dauenhauer, Dell Hymes
Tonkawa (Texas)	Dell Hymes
Tsimshian	John Dunn
Ute	Dell Hymes
Winnebago	Karen Danker, Dell Hymes (traduction en anglais)
Wintu (California)	Margaret Langdon, Dell Hymes
Zuni	Jane Young, Virginia Hymes, Dell Hymes

D'autres langues

Bulgarian	Liliana Perkowski
Egyptian (ancien)	John Foster
Egyptian (arab)	Dwight Reynolds
English	Dell Hymes, Virginia Hymes,
Finnish	Thomas Du Bois
Guyanese Creole	Hirokuni Masuda
Greek	Dell Hymes
Hawai'i Creole English	Kirokuni Masuda
Japanese	Konoko Shiokawa, Hirokuni Masuda
Kiriwina (Trobriands)	Dell Hymes
Koryak	Alexander King
Nguna (Vanuatu)	Ellen Facey, Dell Hymes
Norwegian	Dell Hymes
Farsi	Margaret Mills
Portuguese (brazilien)	Dell Hymes
Pukhtun	Benedicte Johnson

Résumé : La présente thèse explore les diverses méthodologies de l'ethnopoétique développées par les travaux de Dell Hymes et par ceux d'autres linguistes, anthropologues et critiques littéraires américains. Une tentative d'élargissement de cette approche de l'art verbal est proposée en combinant les techniques narratologiques de Gérard Genette et de Boris Uspenski à celles de l'analyse de la versification et aux études du folklore et de la performance. Une application de ces techniques à une étude de l'art verbal de Victoria Howard, poétesse clackamas interviewée par le linguiste, Melville Jacobs, révèle le potentiel analytique de ce genre de recherche mais aussi la complexité et la subtilité de la voix narrative de Howard. Une sélection de textes ethnographiques, de contes des « temps transitionnels » et de récits mythologiques démontre des traits culturels tels que les genres, les formes poétiques et les croyances métaphysiques des Clackamas, mais encore et surtout l'art de la voix personnelle de la poétesse.

Ethnopoetic Methodologies Applied to the Verbal Art of Victoria Howard : The present thesis explores diverse methodologies in ethnopoetics as they have developed in the work of Dell Hymes as well as in those of other American linguists, anthropologists and literary critics. An attempt to expand upon ethnopoetic methodology is proposed in combining the narratological techniques of Gérard Genette and Boris Uspenski to verse analysis and studies in folklore and performance. An application of these techniques in a study of the verbal art of Victoria Howard, Clackamas poet interviewed by linguist, Melville Jacobs, reveals both the analytical potential of this type of research as well as the complexity and subtlety of Howard's narrative voice. A selection of ethnographical texts, tales of "transitional times" and mythological narratives demonstrates cultural traits such as genre, poetic form and metaphysical beliefs of the Clackamas as well as the artistry of the personal voice of the poet.

Discipline : Études anglophones

Mots Clé : analyse de la versification, anthropologie, Clackamas, Chinook, compétence de la communication, conte, ethnographie, ethno-linguistique, ethnopoétique, folklore, sociolinguistique, mythologie, narratologie, oralité, performance, poésie orale, voix culturelle, voix personnelle,

De l'AUTOBIOGRAPHIQUE
aux MYTHES :

Récits clackamas

dits par

Victoria Howard

au linguiste,

Melville Jacobs

West Linn, Oregon, 1929-30

*Textes traduits en anglais par
Melville Jacobs et Victoria Howard*

retraduits par

Dell Hymes

Catharine Mason

❧ Table des matières ❧

<i>The Shaman at my mother's last illness</i>	1
<i>I and my sister-cousin</i>	9
<i>Restrictions on women</i>	17
« The News about Coyote ».....	23
<i>Two maidens : two stars came to them</i>	29
<i>Two children : two owls they became</i>	33
<i>Seal and her younger brother lived there</i>	39
<i>Black Bear and Grizzly Woman and their sons</i>	45

Textes réunis et mis en page par
Catharine Mason
dans le cadre d'une thèse de doctorat à
L'UNIVERSITE MICHEL DE MONTAIGNE :
BORDEAUX III
sous la direction de
Madame le Professeur Bernadette Rigal-Cellard

The shaman at my mother's last illness

Forme versifiée analysée par :
Catharine Mason

The shaman at my mother's last illness

Agə'qu ičáčǵmam náXuX, I/A
 i':yaλqdix naXímaxit.
 Itgáqwit idə'dapš gatkdáwəlx,
 néšqi nútqwitX awači nagúšgiwaləməčk,
 qánaǵa naXímaxit. 5

I':yaλqdix ičłm ayúyama, B
 ačúkwšdama.
 ÍxtmaXix lawíška ayúyama,
 ixtmaXix káwux wíǵwa ayuláyda.

Íxdix gayúyamX, 10 C
 aǵa gačulxámX,
 "Qá mXłúxwan?
 "wítXałm idyáXilalit ačmə'tkšdama pu?

GágyulxámX,
 "Lúxwan níšqi itgə'łXiwəlx. 15
 "Lúxwan ačndlálalma,
 "Wá'aw níšqi itgə'łXiwəlx anXátX."

GáčulxámX,
 "Qánaǵa q'áXš tgə'nuXt aliXanitkwłíčǵwa."
 "Áw," 20
 gágyulxámX.

GačulxámX,
 "Káwúx anúya.
 "Anyúkšdama qá ačnulxáma."
 "Áw," 25

gagyulxámX.
 "Qá ačmulxáma,
 "amdíya amənčłxámama."
 "Ê::," 30
 gačulxámX.

Káwux šit'ix waǵatáX ganiǵəlgə'łX idít. IIA
 GanulxámX agə'qu,
 "Aǵa ičłm idít."
 GayúyamX,
 gayašǵúpqaX. 35
 gayagəmláytX,

GáčulxámX,
 "Iníǵəlgə.
 "Ičnúlxam alidíya kwála.
 "Díka anXúXa, 40
 anigəmláyda."

The shaman at my mother's last illness

My mother was ill, I/A
 a long time she lay there.
 Her legs and her feet were swollen,
 she neither stood nor walked about.
 She just lay there. 5

After a long time my mother's older brother would come, B
 he would come to see her.
 Sometimes he would come in the evening,
 sometimes he would stay all the following day.

Once when he came, 10 C
 now he said to her,
 "What do you think,
 "Might our mother's brother the shaman come to see you?"
 She told him,
 "Perhaps I am not strong (enough). 15
 "Perhaps if he moves me,
 "I will become weaker."

He told her,
 "All I want is for him to inform me."
 "Alright," 20
 She told him.

He told her,
 "Tomorrow I shall go.
 "I shall go see what he will tell me."
 "Alright," 25
 she told him.
 "Whatever he may tell you,
 "come back and tell me."

"Yes, "
 he told her. 30

The following day at half sun¹ I saw him coming. IIA
 I told my mother,
 "Now my uncle is coming."
 He arrived,
 he entered, 35
 he sat down beside her.

He told her,
 "I found him.
 "He told me (that) he would come soon.
 "Here, I shall stay, 40
 "I shall wait for him."

¹ "Mi-soleil" signifie le midi.

<p>Kwálá aǵa gančgígəlgə'lX idít. GayúyamX, gayacgúpqaX. náwi gayagəmláytX.</p>	<p>B</p> <p>45</p>
<p>GačənčulxámX, "Néšqí íyaλqdix anułáyda. "Áyaq anagəlgláya."</p>	
<p>GačyugəmláytX q'wáp, aǵa niglalámX. Lúxwan qáwadix gačuláytX.</p>	<p>C</p> <p>50</p>
<p>GayalxámX íčhm, "K'úya. "K'watXála íyaλqdix galXímat. "</p>	<p>55</p>
<p>Íčhm gačyulxámX, "It'úkdix. "DáXkaba íyamugálmam, "amXanəlkwhíčgwa."</p>	
<p>Aǵa wít'aX niglalámX, íyaλqdix, gačuláytX.</p>	<p>D</p> <p>60</p>
<p>NigímX, "Lúxwan ilgwə'ilix k'wáλqí gačə'katX. "Dáyax wímqt yúXt yuxtk'íla λ'á-wák'adaqi-díwi. <i>Úguk sík míłayt gágwa dúmus:ám.</i></p>	<p>65</p>
<p>"Kínwa anigəlgáya, "iwád ayuXuǵíXaba idə'kkši, "iwád šáXlix ayúya. "Ayuxtk'ílalma, "néšqí anigəlgáya."</p>	<p>70</p>
<p>łáqwłaqw gačúXaX lúxwan mákwšt awači lún wímqt, gačiwáqwaX.</p>	
<p>GanłilútX ilčə'qwa iq'ə'miba, púpu gačyúXaX, kwábá láplap gačyúXaX wímqt, kwalíwi íyakwšxatba gačiwáqwaX.</p>	<p>75</p>
<p>Sáq'w. aǵa p'ála gačúXaX.</p>	

Soon now we saw him coming. **B**
 He arrived,
 he came in,
 straightaway he sat beside her. 45
 He told us,
 "Not for long shall I stay.
 "Quickly I will look at her."

He sat down close beside her, **C**
 now he sang. 50
 I don't know how long he stayed.

He told my uncle,
 "No (use).
 "She has been leaving us too long a time.
 My uncle said to him, 55
 "Good:
 "that is why I came for you,
 "so that you would inform me."

Now again he sang, **D**
 a long time, 60
 he stayed.

He said,
 "Maybe some person did like that to her,
 "The disease-power is right in there wriggling just like a trout.
 "*This sickness is here just like a little fish.* 65
 "In vain I will try to catch it :
 "this way, it will go through my fingers,
 "this way, it will go by and way up.
 "It will swim all around,
 "I cannot catch it." 70

He snatched maybe two or three disease-powers,
 he killed them.
 I gave him water in a pan,
 he blew on it,
 there he drowned the disease power, 75
 before killing it in his mouth.

All done :
 Now he halted.

He told my uncle, **E**
 "Nothing shall you give me. 80
 "You are not strangers,
 "you are my relatives.
 "It may be all day tomorrow before I shall come again.
 "If it is like this,
 "now, I will stop, 85
 "now, we will just wait with her."

"Alright,"
 he told him.
 He went back home.

The next day a:ll day long, 90 **III/A**
 (and) in the evening he arrived.
 He said,
 "Now with all (my spirit-power strengths) I will doctor her tonight."
 Something covered his neck.

He doctored her, 95 **B**
 he sang.

Perhaps in the middle of the night, **C**
 he told us,
 "Now I will stop.
 "No (use). 100
 "I have not gotten close.
 "A long time,
 "now she has been leaving us."

My uncle told him, 105
 "Good.
 "You will have done nothing bad.
 "That is why I came to get you."

Náyka kwalíwi wágəlx̄t

(I and my sister-cousin)

**Forme versifiée analysée par :
Catharine Mason**

Náyka kwalíwi wágəlx

GandúyX wágəlx itbugúxmaXba. gandúyamX kwábá lawíska. NantXlígíXaX. GangnuxámX, "Áłqi káwux aǵa gandúyX." "Áw," ganulxámX. Yaxát mank tqáwadikš uxwítgíXl.	5	I/A
Káwux aǵa gandúyX. K'áwk'áw ganikšigúXaXix išəndáxyutan. GagnulxámX, "náyaX ne'šqi anłáluda ičə'qwa, "átqi áXka aqługúmšda." Gandu:'yX.	10	B
Lawíska aǵa gaganXčə'maqwaX, ičə'xyutan šiXitgíXl. GanXhuxwáy, t, "Lúxwan sdúx igaXáykuXix agáxyutan. Kínwa ganagilúmnił, ne'šqi gaganXčə'maqwaX.	15	C
GanúyX, ganXdáqwaX, gančgúgamX iškiwtan. AXade'yimat, úmqt agáxyutan wágəlx. Kínwa ganunáXlamX, ganugilúmnił. Áyxtyámt agagílak gaknulxámX, yaxí gígwlíx akíXaX.	20 25	D
GanúyX, ganagúgamX. GanulxámX, "amícyutan úmqt." "ú:.....!" gagnulxámX. "Qá igáXuX?" GanulxámX, "aXimat." "Áw," gagnulxámX.	30 35	E

I and my older sister-cousin

My older sister-cousin and I went to the mountains, **I/A**
 we arrived there in the evening.

We built a fire.

She told me,

 "Let it be tomorrow before we go berrypicking." 5

"Alright," I told her.

A little beyond there are some others making a fire too.

The next day now we went, **B**
 we tied up our horses.

She told me, 10

 "I shall not give her water

 "for she will drink it herself."

We went on and on.

In the evening now I heard **C**
 my horse neighing. 15

I thought,

 "maybe her horse got untied there."

In vain I halloood and halloood to her,

 she did not hear me.

I went, 20 **D**

 I went back,

 I got to the two horses:

 she is lying there,

 she is dead, the horse of my older cousin-sister's.

In vain I looked and looked for her, 25

 I halloood and halloood to her.

Another woman told me,

 that she was down below yonder.

I went, **E**

 I got to her. 30

I told her,

 "Your horse is dead."

"Û:.....!" she told me.

 "What happened to her?"

I told her, 35

 "She is lying down."

"Indeed," she replied to me.

GandúyX, gandúyamX kwábá iškiwtanba:	40	II/F
GagnulxáX, "Qá atXúXa?"		
GanulxámX, "Íxtka itXáxyutan. "Tə'l amXúXa,	45	
"ağa máyt'aX amikláyda; "náyaX ankdáya."		
"Tə'l anXúXa, "náyt'aX anikláyda; "ağa máyt'aX amkdáya."	50	
"K'úya," gagnulxámX. "amúya, "amdúkwiła dánnaX itgákdi. "Yaxa náyaX ankdáya. "Anúyama dáwax wápul. K'wáłqi amulxáma."	55	
GanúyX.		
Ağa wít'aX amikláyda. Wímqu gagíglgaX, ičáXiqđima gagyúXaX.	60	G
Qígəmtgix gagnwáX.		
Ílaqawadix ganağmláyda, nangúgamX, Ganuğlgə'lx, mánkčxa iXlúydix ičáğigliw.	65	H
GagnulxámX, ičtXwə'la dage'ymakwt, kdúq'yc ičáğikawba.		
GagnulxámX, "Ne'šqi aməngəmláyda. "Míya! "Ağa lálax! "Lawíska-aq!"	70	
Ganu:'yX.		

We went, **II/F**
 we got to the place where the two horses were:
 the horse is lying there. 40
She told me,
 "What shall we do?"
I told her,
 "Only one single horse do we have.
 "When you tire, 45
 "now you yourself will ride;
 "I shall walk along.
 "When I tire,
 "I myself shall ride,
 "now you shall walk." 50
"No," she replied to me.
 "You go along,
 "you take all my things.
 "I myself will walk.
 "I shall be there tonight, 55
 "That is what you will tell her."
I went on.

Now again I would wait for her. **G**
A stick - she grabbed hold of one,
 A cane - she made from it. 60
From behind she followed me.

A little while, I waited there for her. **H**
 she reached me.
I looked at her:
 her face had become reddish. 65
She told me.
 she had a pack on her,
 a small one on her back.
She told me,
 "Do not wait for me. 70
 "Go along!
 "Now hurry!
 "It is evening now!
I went on and on.

Ağa wít'aX ganağəmláytX. Kwalá adít, qánčĩXbt agə'łutkt. GanXłuxwáytx, "Lúxwan tə'l akĩXaX."	75	I
GanulxámX, "Máyt'aX igáłayt ikíwtan." GagnulxámX, "Kúya. "Yamuxúla míya-aq! "Kwálá xábixix aliXúXayaXdixa."	80 85	
Ağa ganaglúqłqaX, ganu:'yX náwi idə'kaqwłba. GanulxámX wagáxan, "Dádax dánmaX itgákdi." GagnulxámX, "QáXwax áX?" GanulxámX, "Adít, "kwálá aladímama." "Âw," gagnulxámX.	90 95	J
Ağa ganaglúqłqaX, ganuxk'wáX.		[closing]

Now again I waited for her.	75	I
Soon she comes along,		
and as she comes along, she is panting.		
I got to thinking,		
"Maybe she is getting exhausted."		
I told her,	80	
"You yourself shall ride the horse."		
She told me,		
"No.		
"I told you to go along now!		
"Soon night will be coming on."	85	
Now I left her,		J
I went on and on straight to her house.		
I told her daughter,		
"Here are all of her things."		
She told me,	90	
"Where is she?"		
I told her,		
"She is coming,		
"soon, she will be here."		
"Very well," she replied to me.	95	
Now I left her,		[closing]
I went back home.		

Restrictions on Women

Forme versifiée analysée par :
Catharine Mason

Restrictions on Women

- Alugwagíma itq'íwqdikš, **I/A**
 "Ángá lga atqíáxida,
 "néšqi atqíúkšdama gwiłáčgmam."
 Ałgíma,
 "Gwiłáqłáčk ałkígəłgláya gwiłáčgmam, 5
 "Wá'aw íáčgmam ałXúXa.
 "Áwači dán íXə'lm aígíłúda,
 "áwači ałkígəłgláya dán alíXəlmúXma,
 "ága wá'aw íáčgmam ałXúXa."
- K'wáłqí wítáX qáXba lkdála, 10 **B**
 íə'kala lktúkwcəan wápul,
 káwux atúyama dáXkamaX,
 ałgíma,
 "Agápul."
 Néšqi dán ałkiXəłgláya alíXəlmúXma. 15
 há"ay ałXgwáda máła ałgyúXa wíłatq.
- Kánawi dán k'wáłqíyaX gwiłáqłáčk. **II**
 K'wáłqí wít'aX gwe'nmix ayučúkdiyayaXdixa,
 ałXgwáda máła ałgyúXa wíłatq,
 kwalíwi ałkúkšdama gwiłáčgmam. 20
 K'wáłqí wít'aX íə'qaw néšqi ałkúwšda gwiłáčgmam,
 dán alíXəlmúXma,
 áwači itqádutinkš dán ayuXimúxma.
 Néšqi ałksuk'ítga,
 áwači gwiłáłkaw, 25
 ałkdúkšq ałkgílagwa.
 Kánawi dán k'wáłqí núXaX.
- NugwagímX, **III/A**
 Kánawi dán itk'ítawa,
 dán alíłktáyda alíXəlmúXma ílagwamnił, 30
 íáčgmam ałXúXa,
 ałúł'łXda.
 K'wáłqí nugwagímX.

Restrictions on Women

- The old people would say (that), I/A
 Long ago when they (women) menstruated,
 they would not go to see a sick person.
- They would say (that),
 If the menstruating woman were to see the sick person, 5
 he would become even sicker.
 Or if she gave him food,
 or she looked at what he was to eat,
 now he would become even sicker.
- In that same way where a woman is running around, 10 **B**
 a man takes her at night,
 the next day she would come back
 they would say,
 "Her night."
- Nothing should she see of what he was to eat, 15
 first she must swim and cleanse her body.
- All sorts of things were that way for women who menstruated. II
 In that same way five times it would dawn,
 she would swim and would make her body clean,
 before she went to see a sick person. 20
- In that same way a widow would not go to see a sick person,
 what he was to eat,
 or what any children were to eat.
- They would not look at them, 25
 or at a baby,
 when it suckled she would cover herself.
- All sorts of things in that way they did.
- They used to say, II/A
 All sorts of things were poisonous,
 such things they had eaten would stay in their stomach, 30
 they would become sick,
 they would become thin bony and debilitated.
- That is what they used to say.

Agə'skix agnuxáma,

"Ka:':nawi dán ánga gaqəncúxiwa.

"GančXáwix qá aqənculxáma.

"K'wáλqí ančXúXa.

"Qánağači dá yax mnčúqmit.

"Ağa ančq'íwqdikš ančgúšgiwa.

"Kánawi dán gančguXágišga."

K'wáλqí agnuxáma.

B

35

40

My mother's mother would tell me,

B

"All sorts of things, long ago, they warned us about.

35

"We minded what they told us.

"That is what we would do.

"That is why you see us here.

"Now we old persons still get around,

"All those things, we believed them."

40

That is what she would tell me.

The news about coyote :

un extrait de

It'álap'as galiłágwam wílx
(*Coyote went around the land*)

Forme versifiée analysée par
Dell Hymes

The news about Coyote

- Gayúya, (a) A
yú:yt,
ağa niXíúxayt :
"AšnXdúkša."
- Gayúya, (b)
íXə'liwx, gadiXə'lagwa itqə'nakš gwə'nma,
ağa kwabá níXuX.
- GaXíxətukš, (c)
gaíXułq,
níǵlbayx.
- Yú:yt, (a) B
gačágəłki akə'nim agə'dačx;
niXíúxayt,
"Níxwa andugúmčxuga.
"Lúxwan dán idúwača."
- Gačugwíluma; (b)
gatgiXčə'maq,
gatgyúlxam,
"á::: dán?"
- Gačdúlxam, (c)
"Néšqi čí dán idúwača?"
"A::w. Mánk gígát mə'ti."
- Gayúya q'wap wímał. (d)
"Én::,"
gatyúlxam,
"It'álap'as idít.
"Ağa díXə'lukt itqə'nakš.
"SiXə'tukš.
"K'wałqí idúwača ugášgiwa."
- NiXíúwayt, (e)
"m' mmmmm! Lán lga niǵə'nǵitkl?"

The news about Coyote

He went, (a) A
he was going along,
now he thought :
"I will suck myself."

He went on, (b)
off the trail, he covered himself with five rocks,
now there he stayed.

He sucked himself, (c)
he finished,
he came out.

He was going along; (a) B
he saw a canoe going downriver;
he thought,
"Let me inquire of them.
"Perhaps something is news."

He halooed to them; (b)
they heard him,
they told him,
"Ehhh what?"

He told them, (c)
"Isn't something news?"
"Indeed. Come a little this way."

He went close to the river. (d)
"Yesss,"
they told him,
"Coyote was coming along,
"now he covered himself with rocks.
"He sucks himself.
"Such is the news that's traveling along."

He thought, (e)
"Hmmm! Wonder who saw me?"

Nixə'dagwa, (a) C
qáXba gašixə'tukšba;
gačúgikl,
igqə'nakš č'ə'X ugakíXaX,
qáXba idúwača gatXigə'lwabayx.

NiXtúwayt, (b)
ağa níkim:
"A:w,
"qimatXu náyka ála,
"idúwača utXigə'lwabayx."

"Ağa q'wap idə'lxam. (c)
"dan aliXlúXa,
"aXlúxwáyda,
"nešqi qánčix aqnlúXiXida idíawača,
"šáX aluXáX."

He went back, (a) C
there where he sucked himself;
he saw,
the rocks are split,
from where the news rushed out.

He thought, (b)
now he said,
"Indeed,
"even thought it was I myself,
"the news rushed out."

"Now the people are near. (c)
"Whatever they may do,
"should they suppose,
"No one will ever make me their news.'
"Out it will come."

Wišəliq išq'ixanaps gašdašgúqam

(Two maidens : two stars came to them)

**Forme versifiée analysée par :
Catharine Mason**

Wišə'liq išq'ixanaps gašdašgúqam

NugagímX, išə'liq láXnix gašXúkšitX, šgiwxánawənxət lábła itq'ixánamx. šX'ayáwəla.		[I]	[A]
A'yxt aXk'ə'sqaX nagímX, "A'ničwa yaxíyax iq'ixánamX gyú:k'ayc ingággwamX." Gašk'ayáwəlalX.	5		[C]
AXgə'qwənxq nagímX, "NáyaX yaxíyax gyúqbaył ingátgwmX." Gašk'ayáwəlalX.	10		[D]
Gašduǵúpdit.			[E]
GašwgúytǵmX: adElxámaX šgəmutk. Gašwíuxwayt, "QáXba lúxwan adəlxámaX igantgátqwm?"	15	[II]	[A]
I':yałqdix gašgšulxámX, "Dán lax č'wXt imdágwamnił. "Mə'dayka yaxa nəmtXlúxwáyta, "nə'mtgíma, "A'nixčwa šəntgátgwmX!" "Aǵa dáyaX inə'tti."	20		[C]
GašXlúxwayt. U':::!			[D]
Káwux íwi naXúXaX aXk'ə'sqaX, iq'iwqt!	25		[E]
Yaxa áX, wágalxt, ilXíyal gašdašgúgamX.			[F]
Aǵa lúxwan kwabt aǵa qá galəXuX.	30		[G]

Two Maidens: Two Stars Came to Them

They used to say, two unmarried girls used to sleep outside, They are looking up at lots of stars. They laugh.		[I]	[A]
			[B]
The younger one would say, "Wish that farther small star would come to me!" They would laugh and laugh.	5		[C]
The older would say, "Let that farther big star come to me!" They laugh.	10		[D]
They went to sleep.			[E]
They woke up: two persons are beside them.		[II]	[A]
They thought, "Wonder where these persons got to us from?"	15		[B]
A lo--ng time, (then) they told them, "It is what your own heart wants. "You yourselves thought that, "you said, "Wish they would come to us!" "Now we two have come here."	20		[C]
They thought (about that). U---!			[E]
With morning the younger looked closely: an old man!	25		[F]
As for the other one, her older sister, a young man had come to her.			
Now I do not know then now what they did.	30		[G]

Išk'áškaš škáwxaw gašdə'XuX

(Two children : two owls they became)

Forme versifiée analysée par :
Catharine Mason

Išk'áškaš škáwxaw gašdø'XuX

Uxwiláytix. Xábixix níXuXix, daxiláytix išk'áškaš, šxmútxəmx. Kwálá aġa gašXə'dina gašXə'dina.	A 5
Aġa gaqšúlxam, "QánčiX aġa p'ála amtXùXa?" Wa:::"aw.	B
Gaqšúlxam, "Wiska əmtkáwxaw amtXúXa." K'uya, wa:::"aw šXdínX.	C/I 10
Aġa idə'lxam nugwaġixitXit, šdáX šdáwiXt, ŠXde'nX k'anadítuǵmaX.	D
Ánix aġa kláyx gaqšilčúmlitəmək, qaqə'šúkwšt : aġa ipġwə'lx íxtmaX išq'lpX. Aġa nuXaláyučk, gaqšúlxam, "Áġa p'ála mdə'XuX!"	15 20 E/II
Kwálá aġa gašdúka, waġaġílak wak'áškaš ínadx iq'ípaqłq naygə'łayt, wičámxix ínadx. Aġa iškáwxaw gašdø'XuX.	F
Wak'áškaš naġímX, "Wá:mí:qšt!" Yáxa wičámxix níġímaX, ""Imí:gə'lutím!"	25 G

The two children : two owls they became

They are living there.		A
It became night, sitting up there are two children, they are playing.		
Soon now they quarreled and quarreled.	5	
Now they were told, "When, now, are you going to quit chattering?"		B/I
A::ll the more.		
They told the two, "You might become owls."	10	C
No::, a::ll the more they quarrel.		
Now the people went to bed, the two of them are sitting up.		D
They are quarreling on opposite sides of the fire.		
Oh now they have heard the two sounding differently ; they look at them : now feathers (come out) here and there on them.	15	E/II
Now they got up, they told the two, "Now stop chattering!"	20	
Soon now the two of them flew up : the woman female child sat on a crossbeam on one side, her younger brother on the opposite side.		F
Now the two of them had become owls.		
The girl would say, "You have lice on you!"	25	G
On the other hand her younger brother would say, "You have been giving it to him!"		

Gaqúxabu itgwə'li,
akálama gaqáyXbwix,
Wí:::kayt aqšəlcúmlitma iškáwxaw.

30

H/III

Ağa nugákim,
"Dánba qašXbút?
"Nešqi wítaX ağa šgwə'hilX."
"Ên::," nugákim.

35

I

Ağa gaqəšXə'laqtq.
Gašdúka :
áyxt waqíXalq kwábá nagə'layt,
yáX áyxt wít'ax gayagə'layt,

J

Ağa kwábá gašdə'XuX.
Wí::gwa gašXəlcúmlitəməč.
Í:::yałqdix kwalíwi húxwan qáXba gašə'tuya.

[closing]

They shut the house, **H/III**
they shut the smoke vent, 30
A::ll day long they hear the two owls.

Then they said, **I**
"Why have they shut them inside?
"They're not persons anymore."
"Yes," they said. 35

Now they opened it up for them. **J**
The two of them flew up (and out) :
the female one lit upon a fir there,
he himself lit upon another.

Now there the two of them stayed. **[closing]**
A::ll day long they were heard.
It was a lo:::ng time before the two went I don't know where.

Wálxayu ičámxix gaXílayt

(Seal and her younger brother lived there)

Forme versifiée analysée par :
Dell Hymes

Wálxayu ičámxix gałXílayt

[Scene i]

GałXílayt, Wálxayu, wagáxan, ičámxix. (A) (1)
Lúxwan qánčíxbə't, aǵa ilǵagílak galigúqam Wálxayu ičámxix.

GałXílayt. (B) (2)
Ałúya łáXnix xábixix.

Wak'áškaš alagíma, 5 (3)
agulxáma wákaq:
"Áqu! Dángi iXlúwidix wičłm ayágikal.

"ł'á wiłə'kala-díwi alubáya."
"Ák'wáška! Iwimiłm ayágikal!" (4)

Í:yałqđix k'wáłqí gałXílayt. 10 (C) (5)
Xábixix ałubáywa.

Aǵa agulxáma: (6)
"Áqu! Dáng(i) iXlúwida wičłm ayágikal.

"Alubáya ł'á wiłə'kala-díwi."
"Ák'wáška!" 15 (7)

[Scene ii]

Wičłm ayágikal ašXugákxšida wilxə'mitba. (D) (8)
Kwálá šdáX ašłúkšida q'wap wátuł,
ašXašgmúkšida.

Lhúxwan qánčíx wápuł, dangi yáguwit wácxba. (E) (9)
Gagulálalmčk wákaq, 20 (10)
gagúlcam:

"Áqu! Dángi t'úq: t'úq:
"mmmm. Ák'wáška. Wimiłm šXlúyam." (11)

Kwálá aǵa wit'aX, dangi gagilčə'maq síq'nukxłpxix. (F) (12)
Gagúlcam: 25 (13)

"Áqu! Dángi t'úq: t'úq:
"Dángi nilčə'mlit."
"Ák'wáška. Wimiłm šXlúyam." (14)

Seal and Her Younger Brother Lived There

[Scene i]

They lived there, Seal, her daughter, her younger brother. (A) (1)
 After some time, now a woman got to Seal's younger brother.

They lived there. (B) (2)
 They would 'go out'¹ outside in the evening

The girl would say, 5 (3)
 she would tell her mother:
 "Mother! Something is different about my uncle's wife.
 "It sounds just like a man when she goes out."
 "Shush! Your uncle's wife!" (4)

A long long time they lived there like that. 10 (C) (5)
 In the evening they would each go out.
 Now she would tell her: (6)
 "Mother! Something is different about my uncle's wife.
 "When she goes out it sounds just like a man."
 "Shush!" 15 (7)

[Scene ii]

Her uncle, his wife, would lie down up above on the bed. (D) (8)
 Pretty soon the other two would lie down close to the fire.
 they would lie down beside each other.

Some time during the night, something comes on to her face. (E) (9)
 She shook her mother, 20 (10)
 she told her:
 "Mother! Something comes on to my face."
 "mmmmm. Shush. Your uncle, they are 'going'²." (11)

Pretty soon now again, she heard something escaping. (F) (12)
 She told her: 25 (13)
 "Mother! Something is going t'uq t'uq.
 "I hear something."
 "Shush. Your uncle, they are 'going'." (14)

¹ "Go out" est un euphemisme pour uriner.

² "Going" est un euphemisme pour le rapport sexual.

NaXə'lačk wak'áškaš, (G) (15)
 t'áya gagúXa wátuł, 30
 wáx gagə'luX ilásxwa,
 gagíyukšdix qáXba šdúktktba:
 Á:dí:!! Hgáwlkt!

Íwi gagə'luq'wma: (H) (16)
 íyalxmitba wíčałm, 35
 Iq'úp íyatuk,
 yúmqt.
 Gašaxə'lqilX.

GagúlXam wákaq: (I) (17)
 "ÍyamúlXam, 40
 'Dángi t'úq: t'úq:.'
 "ImnúłXam,
 'Ák'wáška, šXlúym.'
 "Niyamłə'xam,
 'Dángi Xlúwida wíčałm ayágikal. 45
 'Álubáya
 ł'á ifə'kala-díwi alaXunúda.'
 "Amnulxáma,
 'Ák'wáška!'"
 Nagə'čaX. 50

Wálxayu nákim: (J) (18)
 "Áwi: Wičúxix!
 "Ik'áłmgwadi híyaxinxat.
 "Wičúxix!"
 Nagímniłčk. 55

Yáxa áX wak'áškaš nagə'čaX. (K) (19)
 NagímX:
 "Kínwa iyamúlXam,
 'Néšqi ilgagílak-díwi,
 'ł'á wiłə'kala-díwi alaXunúda wíčłm ayágikal.' 60
 "ImnúłXam,
 'Ák'wáška!'
 "Áná wíčłm!
 "Áná wíčłm!"
 Nagə'čaX wak'áškaš. 65

Ağa kwábt yáymayx inXə'lutkt. (20)

[Scene iii]

The girl got up, (G) (15)
 she fixed the fire, 30
 she lit the pitch,
 she looked where the two were:
 Ah! Ah! Blood!

She raised her light to it, thus: (H) (16)
 her uncle is on the bed, 35
 his neck cut,
 he is dead.
 She screamed.

She told her mother: (I) (17)
 "I told you. 40
 'Something is dripping.'
 "You told me,
 'Shush, they are "going".'
 "I had told you,
 'Something is different about my uncle's wife. 45
 'She would "go out"
 with a sound just like a man she would urinate.
 "You would tell me,
 'Shush!'

She wept. 50

Seal said: (J) (18)
 "Younger brother! My younger brother!
 "They are valuable standing there.
 "My younger brother!"
 She kept saying that. 55

As for that girl, she wept. (K) (19)
 She said:
 "In vain I tried to tell you,
 'Not like a woman,
 'With a sound just like a man she would urinate, my uncle's wife.' 60
 "You told me,
 'Shush!'
 "Oh oh my uncle!
 "Oh my uncle!"
 She wept, that girl. 65

Now I remember only that far. (20)

Waskíntwa kwalíwi Wakitsimáni išdáquq

(Black Bear and Grizzly Woman and their sons)

Forme versifiée analysée par :
Catharine Mason

Black Bear and Grizzly Woman and their Sons

They lived there in their one house. **A/1**
 On this side of the fire,
 Black Bear and her sons.
 On this side of the fire,
 Grizzly Woman and her sons, **5**
 five of them.
 In that same way Black Bear had five sons.
 All day long the ten children would play together.

I. [Femme Grizzly tue Ourse Noire]

Now blackberries ripened in various places. **B/2**
 She said to Grizzly Woman, **10**
 "Tomorrow let's go berry picking,
 "where it is a burned-over place."
 "Ye::s."

The next day now they got ready, **3**
 they went to their canoes. **15**
 Now they went off,
 they arri::ved there --
 there where it was burned over.
 Oh de:::ar!

Now the blackberries are mixed, **4**
 they picked them.
 Black Bear picked all those that were black.
 Whereas Grizzly Woman --
 even the green and the red ones with stems --
 she put them in. **25**

She said to her, **5**
 "Now I have it all filled up."
 She said to her,
 "Me too, pretty soon."
 "Alright, I shall help you." **30**

Now she assisted her: **6**
 they filled them all up.
 "Now let's go back home.
 "Yes," said Grizzly Woman.

Gasdúya, gasdúyam.	7
Gaškúkwám iə'kamukš: išdáquq gałXə'lmux. Káwux wít'ax gasdúya, k'wáłqí gašdə'XuX.	40
Hałunix gasdúya, ağa gagyúlxam iXgə'qwnq ičáxan, "Ayábadix sámnix áyma aladímama. "Qámax láxlax agəməšitXa, "Agəndwágwa "Ayábadix imímixix." "Ê::," gačúlxam.	C/8 45
Gašdúya, gasdúyam ičq'íłxapxba. Gašgə'huX k'wətk'wət iə'kamukš. Askíntwa ániwa páłmaX gagə'tuX dánmax.	9 50
Gagúlxam, "Áğa náyaX kánawi dán pa'łmaXiníyuX." Gagúlxam, "Ad:':! áči "Núł'ix atXuláyda iə'pulba." Gagúlxam, "A:ná:!' itXáquq itXgəmláyitix." "Ê:: Nu:'ł'ix qánağa." "Áw."	10 55 60
Gašdúłayt. Gagúlxam, "Níxwa łəngátkiqšt." Gakłagəkiqšt, íwi gagəhuX iə'gaqšu : A:'di:':! DánmaX dak'ıXíyugaX, dánmaX idə'lq'wadtkš, dánmaX itgáləmgáyukš.	11 65

They went, they got back.	7
They brought the blackberries, their children ate them.	
The next day again they went, that is the way they did.	40
The third time they went, now she told her oldest son, "Watch out if she should get back home alone. "She will only be fooling you. "She may kill me.	C/8 45
"Watch out for your younger brothers." "Ye::s," he replied to her.	
They went, they got to the burned-over place.	9
They were picking blackberries. Bear was first to fill them up.	50
She said to her, "Now I have all of it all filled up"	10
She replied to her, "Oh dear! Younger sister!" "A little while let us sit in the shade."	55
She said to her, "Goodness! Our sons are waiting for us." "Ye:s. A little while only." "All right."	60
They sat there. She said to her, "Let's seek my head lice." She looked for her head lice, she moved her head hair: O:h de::ar! Various things are crawling on her, various frogs, various bull frogs.	11 65

She got hold of one, 12
 she gave it to her.
 She threw it into her mouth,
 crunch she bit into it.
 Now again she got hold of a frog,
 she gave it to her. 75
 She threw it into her mouth,
 crunch she went.
 I do not know all the things crawling over her.

She said to her, 13
 "Now, there." 80
 "Now, no!
 "Your head lice, let me too, younger sister!"
 "No," she replied to her.
 "A little while."
 "Alright," she replied to her. 85

She sat down, 14
 she looked for her head lice.
 She said to her,
 "O::h de::ar!
 "Your head lice and your nits!" 90
 "Let me just bite around and around."¹
 She said to her,
 "Do not bother about that.
 "Now let's go."
 "No. Let me, just a little while, bite around." 95
 "Alright," she replied to her.

"Put your head down," 15
 she turned,
 she bit her.
 "O::w!" she said to her. 100
 "You bit me."
 She said to her,
 "No, it is your nits.
 "they are in your flesh.
 "That is what I bit." 105
 "Ye::s.
 "Now let's go."
 "Alright."

¹ Pendant la traduction, Mrs. Howard ajouta : "Gaklə'gkiqšt./ Gagágəlkł agápXliw ičátukba." ("She looked for her head lice./ She was noticing her fat on her neck.")

Ağa gasdúya, gasdə'xk'wa, gašdúyam.	16 110
Xábixix ağa naXaylgwə'ličk, ičáxan iXgə'qwnq.	
Ġagyúlxam ağa, "Dáyax wígwa qámaX igə'nuX. "Ayábadix itmímxičš. "SámniX aladímama áyma, "agəmləxáma, "Kwábá ináqiłq wámšaq. "Káwux anugálmama. "Qánağa láxlax agə'mšitX. "Ağa agəndwágwaXda."	115 120
Káwux ağa wít'aX gašdúya, gašdu:'ya. gašdúyam qáXba gašXlúkšx. Gašktup'íyałX.	D/17
Kwálá ağa gagúlxam, "A:'dî:'... "Yúčgaydix. "Hə'pulba atXułáydama." Gagúlxam, "Dánba? "Akwa néšqi páł dán tgíyuXt." "K'úya," kwábá nagmútxwit. "É::," tə'l gagíyuX ičágwamnił. Gagúlxam, "É::"	18 130 135
Gašdúya, gašdúłayt. Gagúlxam, "łəngátkiqšt, áči" "Áw."	19
Íwi gagə'luX iħə'gaqšu. ağa wít'ax dánmaX dak'łXiyugaX. Gagúgiga, gakdálgwiču. łk'úpłk'úp gagətuX.	20

Now they went, 16
 they went back home, 110
 they arrived there.

In the evening now she informed him,
her oldest son.

She told him now, 115
 "Today she did every which way to me.
 "Watch out for your younger brothers.
 "If she comes back alone,
 "she will say to you,
 "Over there, I left your mother.
 "Tomorrow, I shall go get her." 120
 "She will only be fooling you.
 "Now she will have killed me."

The next day now again they went off, D/17
 they went along.
 they got to where they picked berries.
They picked berries.

Soon now she said to her, 18
 "O:h de::ar!
 "It is getting warm.
 "Let us sit in the shade." 130
She said to her,
 "Why?
 "These baskets are not yet full."
"No," 135
 there she stood right by her.
"Ye::s,"
 she became tired at heart.
She said,
 "Y::s."

They went, 19
 they sat down.
She said to her,
 "Look for my head lice, younger sister!"
"Alright."

She looked at her head hair: 20
 now again various things were crawling over her.
She got them,
 she threw them down to her.
Crunch crunch, she chewed them.

Gagúlcam, "Ağa k'úya wámiqšt." "Áw. Níxwa máyt'aX!" Gagúlcam. "K'uya. "Ağa atXúya." "Qánağa núł'ix,"	21 155
Gagágəlga, gaguláydmit, gakłagə'kiqšt. Gagulcam, "A:'di:'::::! áci! "Wámiqšt amick'ə'nłX, "atamXmíqwša, Gagúlcam, "K'úya."	22 160 165
Gagágəlga, gakłaxə'miqwša, gagúqša; Gagixə'lagwa itcá:tuk, gagúwaq; NaXə'lmuX; sáq'w gagúlcam. Dáyma itgát'umaX níšqi gadaXə'lmuX NaXłúxwayt, "Andúkwlá itgwə'tiba. "Xábixix andušúpgwa."	23 170 175
Ağa núya, náxk'wa, núyam. LuXwášgiwağwaX Waskíntwa ičaquq: néšqi gačágəłkl wálaq.	E/24a
Ağa niXłúxwayt, "Ağa igúwaq." Néšqi qá gačulcam.	24b
Gałúya, gałáškupq. ÁXt'aX náškupq.	24c

- She said to her, **21**
 "Now there are no more head lice."
 "Alright. Let us, yours too!"
 She said to her,
 "No.
 "Now let's go." 155
 "Only a little while,"
- She took hold of her, **22**
 she made her sit down,
 she looked for her head lice.
 She said to her, 160
 "O:h de:ar! younger sister!
 "Your head lice and your nits,
 "I shall bite right where they are."
 She said to her,
 "No." 165
- She seized her, **23**
 she bit around on her,
 she bit into her;
 She broke her neck,
 she killed her; 170
 She ate her,
 all of her, she ate her up.
 Only her breasts did she not eat.
 She thought,
 "I shall take them back to the house. 175
 "In the evening I shall roast them (on hot coals)."
- Now she went, **E/24a**
 she went homeward,
 she arrived.
 Going about by the river were Bear's children:
 they did not see their mother.
- Now he thought, **24b**
 "Now she has killed her."
 Nothing at all, did he say to her.
- They went, **24c**
 they went inside.
 She too went inside.

Gakłłginxa itə'kamukš. Gakčúlcam, "Néšqi igáxatk'wa wámšaq. "Ałqi káwux anugálmama."	24d 190
Néšqi qa gačúlcam. Xábixix gałgíwixit.	24e
Kwálá ağa niXəlgáwəlx, gyúk'ayc itámxix. Níkim, "Išə'kt'u:šəkt'u:!" "É:::!" ná:XuX Wakítsimani. "iXgi:'gwalkwł." Ağa akdiXlimapčgayaXdixa. Gayugúptit.	25 200
Kwálá iwi gagúXa wátul. GakdalkXáyma itt'úmaX. NiXəlgáwəlx ik'áškaš, níkim, "Išə'kt'u:šəkt'u:!" "E:::!" "iXgígwalkwł." Í:'laqawadix. Ağa gadaXə'lmux itt'úmaX.	26 205 210
Gayúčukwdix ağa nákim, gaktúlcam, "Ağa anugálmama wámšaq. "Wápul yúqəlqt k'áškaš." Ne:'šqi qa gačúlcam. Galúya.	27 215

She gave each of them blackberries. She said to them, "Your mother did not return. "I shall go tomorrow to get her."	24d 190
Nothing at all did he say to her. At night they went to bed.	24e
After awhile now he arose in bed, the youngest of their youngest brothers. He said, "My tiddies, my tiddies!" "Ye:::s!" said Grizzly Woman. "He is dreaming." Now she took them off the fire there. He went to sleep.	25 200
Shortly after she fixed the fire, she placed the breasts on it. The child sat up, he said, "My tiddies! oh my tiddies!" "Ye:::s!" "he is dreaming." So:: many times. Now she ate the breasts.	26 205 210
In the morning now she spoke she told them, "Now I am going to fetch your mother. "The baby has been crying all night long." No::thing at all, did he say to her. She went off.	27 215

Ağa gačhúdina Wakítsimani ičaquq: galayxə'lkifX λáXnix, gačə'tučxm.	F/28
Íxt íyaXu iXə'nλk'ikwt: gačíyalhma wat'íwat, tqáwadikš šáXlix gačə'luX.	220
Íxt gačílk'iktǵwa iyáq'aycgli: gačyútxmit qwáp ičə'qwa. Gačílk'iqǵwa iyakwšxat: mánkčxa iXk'ayáwəla.	225
Sáq'w: k'wáλqi gačə'luX. Gačíútxwičk ihyámxičš, gałuXáλagwa ə'faqwł.	29a 230
λÉkλEk ġačíyuX wilx, lúxwan qánčíXbt, íxt wílx nigúqam.	
Kwábá gačilčuyX -- ałák'utk'ut -- kwábá gačáyinλk'igwayx.	29b 235
Gačúlcam, "agmulxáma "QáXba ihúya ihmíxanaxəməšt?" "amulxáma, ""Wú:...." "QáXba amiXnímayaXdixa."	240
Ağa gałúya łayč, galiXlúštcmít ihámxix. Gałúya qá:'Xba. NiXhúxwayt, "Dábá adəncXənλ'áymačgwa."	30 245

Now he killed Grizzly Woman's sons: **F/28**
 he built a fire outside,
 he boiled them.

One of them had a bent arm: 220
 he put it down under in the kettle,
 the others he placed on top.

One of them, he put a stake through his anus:
 he stood him up near the river.

He put a stick inside his mouth: 225
 so that it appeared he was laughing.

All done:
 that is what he did to them.

He prepared his younger brothers, **29a**
 they went around their house. 230

Scratch-scratch they dug in the ground,
 I do not know how far,
 another land he reached.

There where they went down -- **29b**
 their dog -- 235
 there he lay her all curled up.

He said to her,
 "She might ask you,
 "Where did your masters go?"
 "You shall say to her, 240
 "Woof."
 "Ever which way, you will point her in that direction."

Now they went on, **30**
 he packed along his youngest brother.

They went somewhere or other. 245
He thought,
 "Here we shall rest."

Ağa kwábá gałə'XuX:	31
gu:':qbaył wámqu utXwíla.	
gayagúwəlxt ša:':Xlix.	250
GayaXagə'q'ičxa --	
qaXbámaXix iłgáłpukšbamaXix.	
Gáčdúlxam,	
"Sámnix aladímama dába,	
"ága amšXk'ayáwəlalma,	255
"amšXəlp'aláwəlalma!"	
gačyúlxam iyágiXlidə'li.	
Ağa gałúya wít'ax,	32a
gału:':ya.	
Qa:':Xba lúyt,	
ága wít'ax gałXənł'áymačk.	
Gáčútxmit iqúmXum:	32b
pa:':ł itk'ílak awígiXt.	
Ağa wít'ax gałúya.	

Now that is where they stayed: **31**
 an enormous tree is standing there,
 he ascended high above. 250
He defecated on it --
 all over the branches of the tree.
He told them,
 "When she arrives here,
 "now you will be a-laughing, 255
 "you will be a-talking!"
 he told his excrements.

Now they went on again, **32a**
 they went on and on.
Somewhere or other as they were going along,
 now again they rested.

He stood up a woven sack of maple bark, **32b**
 filled with mashed fish inside.
Now again they went on.

Partie II [*Femme Grizzly mange ses propres enfants, poursuit les enfants d'Ourse Noire*]

Yaxa áX yaxíba Wakítsimani núyam, G/33
naXáygilayx.

Gagígøkl íčáxan yutxwi:'la:

IXk'aya:'wøla.

Néšqi wáwa gagíyuX.

Náwi núya idølaqwl. 34

Gagígøkl íčxø'mal,

láplap ikiXax.

Nútxwit.

"É::! 35

Máyt'aX!

275

"Imíq'ašuš"

"Lø'plø'plø'plø'plø'p!"

Máyt'aX!"

*Insert
(Jacobs/
Howard)*

"wít'aX imík'ak'u,

"Løpløpløpløpløp"

"Imilxt'maX

"Løpløpløpløpløp!"

5

"wít'aX wamígutx

"Løpløpløpløpløp!"

"wít'aX wamíłak

"Løpløpløpløpløp!"

"wamímtxix"

"Løpløpløpløpløp!"

10

"wimíLm

"Løpløpløpløpløp!"

"imímut

"Løpløpløpløpløp!"

15

"wamíwElx

"Løpløpløpløpløp!"

"wamítkiw,

"Løpløpløpløpløp!"

"wamíškix,

"Løpløpløpløpløp!"

20

"wamíC'maX,

"Løpløpløpløpløp!"

Partie II [*Femme Grizzly mange ses propres enfants, poursuit les enfants d'Ourse Noire*]

From afar, Grizzly Woman herself came back, G/33
 she got to the shore (coming in her canoe).
 She saw her son standing there:
 he was a-lau::ghing.
 Not a thing did she say to him.

Straightaway she went to their house, 34
 She saw the boil,
 it was bubbling.
 She stood there.

"Ye::s! 35
 "That is you yourself! 275
 "Your father's father (is boiling),
 "Lupluplupluplup!

"So that is you yourself! Insert
"and your mother's father (Jacobs/
"lupluplupluplup! Howard)

"Your father's grandfather 5
"Lupluplupluplup!

"And your mother's sister,
"Lupluplupluplup!

"And your father's sister
"Lupluplupluplup too!

"Your younger sister 10
"Lupluplupluplup!

"Your mother's brother
"Lupluplupluplup!

"Your father's brother 15
"Lupluplupluplup!

"Your sister's daughter
"Lupluplupluplup!

"Your brother's daughter
"Lupluplupluplup!

"Your mother's mother 20
"Lupluplupluplup!

"Your grandchildren's children
"Lupluplupluplup!

- "wímam,
" Ləpləpləpləpləp!
"wámaq
" Ləpləpləpləpləp!
- Aga gagúxmaqta ka:':nawi dan.
- Nákim, 36
"Ádí wígwa əntXdínaya ičxə'mal!
"əčə'xan ičlúdina iłskintwámaX.
"Ičlə'nəlčXm."
- Núłayt,
naXáq'əltgiba,
naXlXə'ləmčk. 285
- Sa:':q'w gagyatq'əłfádaba:
ičáxan íyaXu iXə'nłk'íkWt.
"Ú:': ičə'xan!" nákim
Nagə'mquq sa:':q'w.
- NaXlúxwayt, 37
"Anyúkšdama íxt ičə'xan."
Nákta,
wáwa gagíyux.
Yutxwi:':la,
iXk'aya:':wəla. 295
- Naygə'ltačk,
gagígəłga:
yúmqt.
GagiXíma.
- NaXlúwayt, H38
"qáXba lqún amXkbíya,
"Wasgúkmayli, iłmímxičš!"
Nakdálaləmčk.
Idlálakxa gakdúnaXlčk:
k'u: 'ya. 305
- Iwád nuXádagwa itgəwə'i. 39
Gagágəłga ałák'utk'ut:
axi:':młk'íkwt.
Gagagə'ltq,
Gagúlcam, 310
"QáXba iłúya iłmíxanaxəməšt?"
"Wú:':": náXuX wak'útk'ut.

"Your father
 "Lupluplupluplup!
 "Your mother
 "Lupluplupluplup!"

25

Now she counted absolutely all of them.

She said, 36

"Oh all day long the boil and I will be quarreling!
 "My son killed the Bears.
 "He boiled them for me."

She sat down,
 she took the meat out (of the pot),
 she ate and ate. 285

All of it, she took it out:
 her son's crooked arm.
 "O:::h my son!" she said.
 She vomited a:::ll of it.

She thought, 37

"I will go see (that) one son of mine."

She went,
 she spoke to him.
 He is just standing there,
 he was a-lau::ghing. 295

She went to him;
 she took hold of him:
 he is dead.

She laid him down.

She thought, H/38

"Where, I wonder, will you get to,
 "Wasgu'kmayli, and your younger brothers!"

She took off running,
 she looked for their tracks:
 none at all. 305

Off she went around the house. 39

She found their dog:
 she was all curled up.

She kicked her.
 She said to her, 310

"Where did your masters go?"
 "Woo", went the dog.

- Iwádka náкта, 40
 gакúнаXлам.
 Nakdálaləməčk qaXbá:maXix:
 k'u:'.ya.
 Néšqi gagə'lgəlga.
- Nakdákwaм. 41
 Wít'aX gagagə'ftq wak'útk'ut.
 Gagúlxaм, 320
 "QaXba ihúya imíxanaxəməšt?
 Ağa wít'ax íwad gagyaxə'nimayx.
 "Wú:....." náXuX.
- Nákta iwádka, 42
 gакúнаXлам. 325
 Yaxi:'.maXix nakdálaləməčk,
 gакúнаXičk
 K'u:'.ya.
 Néšqi gagə'lgəlga.
- Nax:ə 'dagwa, 43
 núyam.
 Núya,
 gagagə'ftq wak'útk'ut.
 Gagúlxaм, 335
 "EmXánitgwə'hičk!
 "QaXba ihúya ihmíxanaxəməšt?"
 "Wú:....." náXux wak'útk'ut.
 GagliaXə'nimayx.
- Iwádka náкта, 44
 gакúнаXлам, 340
 QaXbámaXix nakdálaləməčk:
 k'u:'.ya.
 Nišqi gagə'lgəlga.

Off she ran in that direction, **40**
she went off to look for them.
She took off running, here and there and all over:
nothing at all.
She did not find them.

She came back. **41**
Again, she kicked the dog.
She said to her, 320
"Where did your masters go?"
Now another direction she showed her .
"Woo," she went.

She went in that direction, **42**
she went off to look for them. 325
Every which way, she ran,
she looked for them:
nothing at all.
She did not find them. .

She went back, **43**
she got back.
She went,
she kicked the dog.
She said to her,
"Tell me! 335
"Where did your masters go?"
"Woo," went the dog.
She showed her a direction.

In that direction she ran, **44**
she went off to look for them. 340
Every which way, she took off running:
nothing at all.
She did not find them.

Wít'aX naxə'dagwa,	45
núyam.	345
Ağa ikalágwli čúXt.	
Gagágəłga wak'útk'ut,	
gagaygəłXáymabayx:	
Daya:'::x --	
łxwa:'p --	350
ikiXaX wílx!	
Gagúgikl idłálakxa.	
"Mmmmm," naXłúxwayt.	
"QáXba lqún	
"amłúkwła łmłmxikš,	
"Wasgúkmayli?"	
Ağa gagəłwa.	I/46
Úyt,	
nagúqam wámqu,	
gu:'::qbaył.	360
Gagúgikl idłálakxa,	
kwálá:łgá qłXadmútXəmX.	
Kwálá ağa naXəłčə'maq,	47
šá:Xlix wámqu,	
łXk'ayáwəla.	365
Gagyuxánawənx,	
gagyúlcam,	
"Ána:'l	
"Dánba imíwkwł --	
"imłmxix šáXlix?	370
"Ayulkwčwáya,	
"ÍłukX!"	
K'úya.	
Kwálá ağa wít'ax naXələmaq,	48
łXəlp'aláwəla.	375
"Məšúgiču!	
"iyamštgálmam.	
"Wámšaq igəndúkačk."	
K'úya.	

Again she went back, 45
 she got back. 345

Now she was furious.

She seized the dog,
 she pulled her out from there:

He:re --

a ho:le --

was in the ground!

350

She saw their tracks.

"Hmmm," she thought.

"Where, I wonder,

"will you be taking your younger brothers,

"*Wasgu'kmayli?*"

Now she followed. I/46

As she was going along,

she got to a tree,

an enormous one. 360

She saw their tracks

from when they had been playing around there.

Soon now she heard them, 47

way up in the tree,

they are laughing. 365

She looked up,

she said to him,

"Uh o:h!

"Why did you take him up there --

"your younger brother, up above?

"He might fall down,

"Bring him here!"

Nothing.

Soon now again she heard them, 48

they are talking. 375

"Come down!

"I have come to get you.

"Your mother has sent me."

Nothing.

I:yałqđix, kwálá aǵa t'áp: gayúlkwčú wíǵiXlit. Aǵa gagyuxánawənx, kwálá aǵa nágilkwčú wámqu, nakX:áymaxit. Kwábá nu:'maq̄t.	49 385
Yaxa íáyč gańúya, kwálá íúyt, aǵa gańilúłXamix. Gačəłǵəlkəł inadix tə'kaía : íXənk'íhumnul. Gačǵíluma, gačlúlxam, "I:nčgidla! "Akítsimani gəñəđwát". "Áw," íwi gačíyuX íyaqwit. Gačlúlxam, "YáXka amšǵadiya."	J/50 390 395
Aǵa gańǵuya. Gačlúlxam, "Néšqi amšagútxwida agə'q'uXwł." Aǵa k'wálqi gałə'XuX: néšqi gałagútxwit Gańǵuya íyaqwit, gańúyam, gańǵúqam. NiXilgwə'fičk: Sáq'w.	51 405

After a long time, 49
soon now, kerplop:
a piece of excrement dropped on her,
Now she looked up,
soon now the tree dropped on her,
it fell right on her. 385
There she became unconscious.

Meanwhile, they went along, J/50
soon as they were going along,
now they got to a river.
They saw on the other side a man: 390
he is spearing.
He hollered to him,
he said to him,
"Come take us across!
"Grizzly Woman is following us." 395
"Alright,"
he placed his leg across.
He said to them,
"That's what you may cross over on."

Now they went onto it. 51
He said to them,
"Do not step on my kneecap."
Now that is what they did:
they did not step on it.
They went on his leg, 405
they got there,
they got to him.
He told him all about it:
All done.

He said to him, 52
 "Let us go into the house."
 He took them,
 he took them to his house.
 He roasted trout,
 he gave it to them to eat, 415
 they ate and ate it.
 He said to them,
 "Here you will stay!
 "Nowhere else will you go!"
 "Yes," they replied to him. 420

Alas she, way back there -- K/53
 Grizzly Woman --
 she came to.
 She said,
 "Where, I just wonder, will you get to, 425
 "*Wasgúkmayli?*"

Now again she followed. 54
 Soon as she was going along,
 she got there:
 the woven bag standing there, 430
 filled with dried mashed fish.
 She thought,
 "Indeed. They forgot it."
 She took it,
 she ate it, 435
 All of it,
 she ate it up.

Now again she went along. 55
 While she was going along,
 now her stomach got to aching. 440
 She went,
 she went to squat down.

Aga wít'aX núya.	56
Kwálá dabét, aga wít'aX aluláyda.	445
Kwálá aga néšqi galúya. Aga naXáyma, gaklúq'íçxa.	
Kwába:'. númaq̄t.	450
Lúxwan qánçíXbt, aga wít'aX gaçalxádagwa. NaXlúxwayt, "mmmmmm::! "Qáxba:łqún amšXkbíwa!"	L/57a 455
Aga náкта, gagə'łwa. Kwálá akdát, gagígəłkl wímał.	57b
Nákta. Gagə'łgəłkəł itgwə'łilk inadix : łXəłk'łłumnuł	57c
Gagigíluma. gagyúlxam, "Íngidla. "Wismíxus ksəmkXídqux." "Wimímišt yáXba imíçułq." Cyagla:':lakwdix.	58a 465
Aga wít'ax gagigíluma Í:yałqdix, aga gačúlxam, "Á:w," gačíyuX łwi wiyáqwit.	58b 470
Gačúlxam, "YáXka amigádiya. "Kwábá niłgadi, "Wásgukmayli ityámxičš." "Áw, áwi,"	58c 475

- Now again she went on. **56**
 Soon a little ways on,
 now again she would squat down. 445
 Soon now she could not go on.
 Now she lay down,
 she had diarrhea.
 Right there,
 she became unconscious. 450
- I do not know how long a time, **L/57a**
 now again she came to.
 She thought,
 "mmmmm!"
 "I wonder where you will get to!" 455
- Now she went on, **57b**
 she followed them.
 Soon as she went along,
 she saw a river.
- She went on. **57c**
 She saw a person on the *other side*:
 he is spearing.
- She hollered to him. **58a**
 she told him,
 "Come get me. 465
 "Your eyes are pulled back and up.
 "Your bill is what you spear with."
 He pays no:: attention to her at all.
- Now again she hollered to him. **58b**
 After a lo::ng time, 470
 now he replied to her,
 "Alright,"
 he placed his leg across.
- He told her, **58c**
 "Cross over on that. 475
 "That is where they came across,
 "*Wa'sgukmayli* and his younger brothers."
 "Alright, younger brother,"

- Galáyguya, 59a
 nagúqam ayaq'úXwł 480
 Nagútxwit,
 láXwlaXw náXuX.
- "Ána:!' Áwi! 59b
 "K'wáš nkiXaX,"
 Nax:ə 'dagWa. 485
- Q'úp gačíyuX íyaqwít, 59c
 Ağa wít'ax iXənk'ítumnuł.
- Gagigíluma, 60
 gagyúlcam,
 "ága íngidla!" 490
 Cyagla:':lakwdix.
 I:':yałqdix kwalíwi,
 wít'aX íwi gačíyuX iyáqwít.
- Ağa wít'ax náyguya, 61
 nagúqam ayáq'uXwł, 495
 nútxwít kwaba.
 Gačúlcam,
 "šəmxidlálagwa!"
 "Ána:':! awiya:!"
 Kwálá k'wáłqí akíXaX,
 q'úp gačíyuX íyaqwít.
 ł'áp núya,
 galúxni.
- Ağa yáX gayúya idíyaqwłba. M/62a
 niłgúqam lqáduťinkš. 505
 Gačyúlcam,
 "Áğa ł'áp igúya."
- GaCyúlcam, 62b
 "Lúxwan wít'aX alaXgátgwama."
 Gačyúlcam, 510
 "K'úya."
- Ağa galXílayť. 62c
 Hágayłax galə'XuX.

She went onto it, **59a**
 she got to his knee. 480
 She stepped on it,
 it became wobbly.

"Oh dear! Younger brother! **59b**
 "I am afraid,"
 She went back. 485

He pulled back his leg, **59c**
 Now again he speared (*fish with it*).

She hollered to him, **60**
 she said to him,
 "Now come get me!" 490
 He pays no:: attention to her at all.
 It was a lo::ng time before,
 again he crossed over his leg.

Now again she went onto it, **61**
 she got to his knee, 495
 she stepped right there on it.
 He told her,
 "Hurry!"
 "Oh o::h! Younger brother!"
 Soon while she was going on like that,
 he pulled back his leg.
 Splash she went (down),
 she floated away.

Now he himself went home, **M/62a**
 he went back to the children. 505
 He told him,
 "Now splash she went (down)."

He said to him, **62b**
 "Maybe again she will get back to us."
 He said to him, 510
 "No."

Now they lived there. **62c**
 They were getting big.

Partie III [*Femme Grizzly se peint la figure avec le sang de sa vulve; elle attribue des qualités aux arbres*]

Uxwni:'t.	N/63a
Luxwan qa:'Xba, iə'migwa kwə'ł naXaə'luX.	515
Kwábá naXímaxit: u:'mqt.	63b
Kwábá aXi:'mat.	
Aga itq'alxmalayukš gatgágəlga. Aga gatksák'wəłba -- qáXba i:əaqšəX.	63c
Kwá lá λbáq náXuX.	64
Íwi náXux: Adi:'!:	525
Itq'alxmaláyukš tksák'wəłba Gakdúl xam, "Adi:'! "qá əmšgə'nuXt? "Kánawi əlXə'nəmskš."	530
NaXəlgáwəlx.	65
Íwi náXux, náXukst : ígáwəłkt iágəlpəx -- qáXba tq'alxmaláyukš gatksák'wəłba Gagə'lgəlga, gałəXəlgímačk wákax.	

Partie III [*Femme Grizzly se peint la figure avec le sang de sa vulve; elle attribue des qualités aux arbres*]

She flo::ats away. Somewhere or other, she got stuck in a drift jam.	N/63a 515
There she lay: she is u::nconscious. There she would li::e.	63b 515
Now crows found her. Now they pecked and pecked at her there-- there at her clitoris.	63c
Soon she came to. She looked: Oh de::ar! Crows are pecking at her there. She said to them, "Oh dear! "What are you doing to me? "All of you are females."	64 525 530
She got up. She looked, she looked at herself : blood is coming out -- there where the crows had pecked at her. She took some, she painted her face with it.	65

Ağa núya.	O/66
Dán alaygúgama wímqu,	
agyulxáma,	540
"Ču:'X! qá mnúqmit?"	
Dán ačyulxáma,	
"ʔ!	
"Qánčič gíyaxa --	
"wáqištq iłgágawəlkt --	545
"agixəlgímačgwa?"	
"Hanʔan'::!" alagíma.	
Wímqi agyulxáma,	
"İšÉlXaqʔanaxwti!	
"Ağa qʔwáp alXádidánwi,	550
"atgəmxəlgíłXa,	
"ČʔÉš:::!"	
"AtgmilXáymapčgayaXdixa."	
Ağa wítʔaX núya,	67
nagúqam wámqu.	
Gagúlcam,	555
"Cu:'x qá amnúqmit? áči?"	
"ʔÊ::! uuuuuu!"	
"Dáangi tʔúkdi imígigliw!"	
"E::! áči!	
"AmtʔúxigíłXa.	560
"Amígələmq,	
"imítukš,	
"ká máyaX aqəmxłgíłXa.	
"Ağa qʔwáp alXádidánwi."	
Núya,	68
kwálá úyt,	
wigə'mn naygúqam.	
Gačyúlcam,	
"ČúX áwi!	
"qá mnúqmit?"	570
"ʔ!	
"Qámatgi wakdí iłgágawəlkt	
"aqłXəlgímačgwa?"	
"M'::::!" Gagyúlcam.	
"Néšqi dán mtʔúkdi!	575
"Kínwa aqəmxəlgíłXa	
"qánağa išə'qʔanaxwti	
"Atgəmgəlgáya,	
"atgmawíłáda."	

Now she went along. O/66
 Whatever tree she would get to,
 she would say to them, 540
 "Hey! How do I look to you?"
 It would reply to her,
 "Ugh!
 "Whenever has that been --
 "a vulva's blood -- 545
 "is it to be used to paint a face?"
 "Ha!" (anger) she would say.
 She would tell the tree,
 "[Useless] smoke producer!
 "Now our people are nearby." 550
 "Should they burn you (for fuel),
 "[You will] sizzle and go out!
 "They will toss you out of the fire."

Now again she went along, 67
 she got to a tree (Fir).
 She said to her, 555
 "What do you think of me like this,
 " younger sister?"
 "Ye::s! ooooooh!
 "Something good your appearance is!"
 "Ye::s! Younger sister!
 "You will be good to burn! 560
 >Your bark,
 "your limbs,
 "and you yourself will be to burn.
 "Now our people will come.

She went on, 68
 soon as she is going along,
 she got to a White Fir.
 She said to him,
 "Hey, younger brother!
 "What do you think of me like this?" 570
 "Ugh!
 "How would the blood of such a thing,"
 "be used to paint a face?"
 "Hm:::!" (growl of anger) she replied to him.
 "Nothing at all of good, you! 575
 "In vain they will burn you,
 "but it will merely smoke.
 "When they get you,
 "they will throw you away."

Núya, 69
 úyt,
 ináčkan naygúqam.

Gagyúlxam,
 "CúX áwi!
 "qá mnúqmit?" 585
 "Dáangi kláyx mugímačkwix."
 "E::! áwi!
 "Emt'úxigiłXal.
 "Máyka wít'aX aqmušiya.
 "Káwux aqmígəłtgibayaXdixa
 "Kánawi dan mt'úkdi,"
 gagyúlxam.

Aga núya wít'aX, P/70
 nagúqam wağaxəmyułX.

Gagulxam, 595
 "CúX áči!
 "Qá mnúqmit?"
 "Adi::!
 "Lmə'lxəšqwt."

"E::! áči! 600
 "Mt'úxigiłXəlma.
 "Máyka wít'aX ałXilútgayaXdixa,
 "idmík'waXa ałxílagwa.
 "Kánawi dán əmt'úkdi."
 "Mq'adiwámaqmúXa." 605

Núya, A
nagáqwam idəməštiw idəgamqu.

Gakdúlxam, *Insert*
 "Ču:'X! *(Jacobs/*
 "Qá mnúqmit?" *Howard)*
 "Á:dí::!
 "Dáangi kláyx qmúqmit."
 "əəəəəə! áči!
 "Mt'úxigiłXəlma.
 "Wít'ax máyka aqmúXa əmIəməča
 "Kánawi dánmaX mt'úkdi."

She went on, 69
 as she is going along,
 she got to an Oak.
 She said to him,
 "Hi there younger brother!
 "What do you think of me like this?" 585
 "Something quite nice, the way you are made up."
 "Ye::s! Younger brother!
 "You are good to burn.
 "You, too, they will cover you in ashes.
 "The next day, they will take you out.²
 "All sorts of good things."
 she told him.

Now she went along again, P/70
 she got to Alder.
 She said to her, 595
 "Hi there younger sister!
 "What do you think of me like this?"
 "Indeed!
 "It becomes you well!"
 "Ye::s! younger sister!" 600
 "You will be good to burn.
 "And you too, when they bake,³
 "they will cover it with your leaves.
 "All sorts of good things.
 "They will make you into wooden dippers."⁴

She went on, A
she got to Serviceberry Bush.
She said to it, Insert
 "Hi there!" (Jacobs/
 "What do you think of me like this?" Howard)
 "O:h de::ar!
 "Something quite fine you look."
 "Yeeee::s! younger sister!
 "You are good to burn.
 "They will also make a rootdigger of you.
 "All sorts of good things from you."

² Pendant la traduction, Mrs. Howard expliqua : "İmiXaλXač, láXka aqałxəlgiXa." ("they will take your coals out from there,/ they will start a new fire from that.")

³ Il s'agit ici d'une cuisson de la racine camas sur des cailloux bien chauds.

⁴ Les "dippers" sont plutôt des bols avec une anse.

Núya, B
Naygúqam wiláytk. ins
Gagyúlxam,
"ČúX áwi!
"Qá mnúqmit?"
"Ě::
"Dáangi kláyx yamúqmit."
"əəəə::! áwi!
"Amíq'apčxaq íkánaqyúXa.
"Wit'aX máyka aqəmxilgíXa.
"DánmaX mt'úkdi."

Núya, C
naygúqam wiq'inčik. ins
Gagyúlxam,
"Ču:'X! áwi!
"Qá mnúqmit?"
"Adi:':!
"Dáangi kláyx!"
gagyúlxam.
"Ě::! áwi!
"Mt'úxigiXal.
"Dán aqixšámida,
"máyka aqəmxəlgíXa.
"Nešqi isə'miq'ánaxwti.
"Máyka wit'aX mk'alk'alu:'ma aqmúXa."

Ağa núya, D
úyt,
naygúqam aǵwə'ča.
Gagúlxam,
"Ču:'X!
"Qá mnúqmit?"
"Á:dí:':!
"It'úkdix mugímačkix."
"Ě:::
"Mt'úxigiXal.
"Kánawi dán aqmúXa.
"Ağa q'wábix alXádidanwi.

She went along, B
She got to Willow. ins
She said to him,
"Hi there younger brother!
"What do you think of me like this?"
"Ye::s.
"Something quite fine, you look."
"Yeeee::s! younger brother!
"Your bark will be made into rope.
"Also you will be (good) for burning.
"Lots of good things from you."

She went on, C
she got to a Vine Maple. ins
She said to him,
"Hi there younger brother
"What do you think of me like this?"
"Oh dear me!
"Something fine!"
he said to her.
"Ye:s! younger brohter!
"You are good to burn.
"Whatever they will be smoke-drying,
"they will burn you.
"You will not smoke (too much).
"They will also make shinny clubs of you."

Now she went on, D
as she is going along,
she got to a Wild-cherry tree.
She said to her,
"Hi!
"What do you think of me like this?"
"O:h de::ar!
"Your markings (face paint) are fine there."
"Ye::s..
"You are good for burning.
"Various things will be made from you.
"Now our people are nearby."

Níya, E
kwálá úyt,
naygúqam ičúnaq.
 Gagylxam,
 "Ču:'X! áwi
 "Qá mnúqmit?"
 "É::
 "It'úkdi mugimačkwix."
 "É::! áwi.
 "Máyka aqmúXa ičúłq.
 "Wit'aX amiq'apčxaq --
 "aqłúXa iłtıwł iłna.
 "AqyúXa dánmax."
 Naygéluqłq.

Níya, F
ilk'áwa naygúqam.
 Gagylxam,
 "Ču:'X! áwi.
 "Qá mnúqmit?"
 "É::
 "Dáangi kláyx qmúqmit."
 "É::! áwi!
 "Mt'úxigiłXalma.
 "Máyka mqlıwalalma aqmúXa.
 "DánmaX aqmúXa."

Galıya, G
úyt,
naygúqam cedar.⁵
 Gagylxam,
 "ČúX,
 "Qá mnúqmit?"
 "É::!" gagylxam,
 "Dáangi kláyx qmúqmit."
 "É::! áwi!"
 "Mt'úkdi amiq'apčxaq."
 "Aqugalálkwł itgwłfi.
 "Yaxa máyaX mkə'nim aqmúXa.
 "Wit'ax máyka amipčxaq wátuł aqúXa,
 "alałnxánanma qaXba iláčgmam.
 "Kánawi dán mt'úkdi."
 Galaygéluqłq.

⁵ Mrs. Howard avait oublié le mot clackamas pour cèdre.

She went on, E
soon then as she is going along, *ins*
she got to Maple.

She said to him,
"Hi younger brother!
"What do you think of me like this?"
"Yes indeed.
"You are marked nicely."
"Yes! Younger brother!
"From you spears will be made.
"Also with your bark --
"they will make baskets and strings.
"They will make various things with you.
She left him.

She went on, F
she got to an Ash tree.
She said to him,
"Hi! Younger brother!
"What do you think of me like this?"
"Ye::s.
"Something quite fine, you look."
"Ye::s! Younger brother!
"You are good to burn.
"From you paddles will be made.
"Various things will be made you."

She went along, G
as she is going along,,
she got to Cedar.
She said to him,
"Hi there.
"What do you think of me like this?"
"Yes," he said to her.
"Something quite fine, you seem.."
"Ye::s! younger brother!
"Good stuff your bark.
"They will cover the houses with it.
"And from you canoes will be made.
"Also your bark will be used for fires.
"They will place them wherever it hurts.⁶
"All sorts of good things."
She left him.

⁶ Il s'agit des morceaux compressionnés qui brûle lentement.

Úyt, H
 naygúqam imínqsu.
Gagyúl^uxam,
 "Ču:'X! áwi.
 "Qá mnúqmit?"
"É!" gagúl^uxam.
 "Qánčič qáXba wáqıştq iłgáğawəłkt
 aqIXElgímačgwa?"
"M:.....
 "Qánağa imiXliw wimínqsu.
 "Nířqi dán mt'úkdi."
Naygél^uqı̄q.

Nú:ya, 71
 úyt,
 luxwan qáXba,
 ka:':nawi dán idəmqu,
 gagawik'imaq. 610

*As she is going along,
she got to Pine.
She said to him,
"Hi! younger brother!
"What do you think of me like this?"
"Humph!" he said to her,
"Whenever has the blood of vulva
"been used for face paint?"
"Hm (growl of anger).
"Your name is just pine.
"You are good for nothing."
She left him.*

She went on and on, 71
while she was going along
wherever she might,
everything among the trees,
she ordained it. 610

Epilogue

Soon as she was going along, 72a
 she got to a house.
 She entered,
 she sat down

People are telling one another about her, 72b
 they are,
 they are saying,
 "When they went --
 "*Wasgukma'yli* and his younger brothers --
 "it really was lo::ng ago"
 "Now Grizzly Woman ate them up.

Now she too would say,
 "When they went when they went,⁹
 "it really was lo::ng ago,
 "Grizzly Woman ate them up." 625

Right there she remained.¹⁰ 72c
 The next day, now I do not know what they did to her.

Now that is as much as I recall of it. 73
 Now myth myth.

⁹ Ces trois lignes sont soulignées dans la transcription avec une note qui dit "Kitsimani says it thus, differently, whispered by Kitsimani" et un peu plus loin, "all whispered by her." Dans le texte édité, Jacobs ajoute "whispering with obvious stupidity." Ces notes indiquent l'intonation que Mrs. Howard a du utiliser pour la voix de Femme Grizzly.

¹⁰ Mrs. Howard a précisé pendant la traduction que Femme Grizzly est restée à cet endroit pendant une seule journée.