



**HAL**  
open science

## Le temps des nouveaux guerriers : le héros culturel, figure de la reconquête identitaire et territoriale

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Le temps des nouveaux guerriers : le héros culturel, figure de la reconquête identitaire et territoriale. *Amnis - Revue de civilisation contemporaine, Europe/Amériques*, 2002, Les Identités culturelles et nationales dans les sociétés européennes et américaines, 2, <http://amnis.revues.org/150>. hal-01303121

**HAL Id: hal-01303121**

**<https://amu.hal.science/hal-01303121v1>**

Submitted on 24 Nov 2016

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

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

# Amnis

Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques

2 | 2002 :

Les identités culturelles et nationales dans les sociétés européennes et américaines

---

## Le temps des nouveaux guerriers : le héros culturel, figure de la reconquête identitaire et territoriale

CRYSTEL PINÇONNAT

---

### Résumés

Français English Español

A travers l'analyse de *Ceremony* (*Cérémonie*), *Wolfsong* (*Le Chant du loup*) et *Zia Summer* (*Sous le soleil de Zia*), cet article se propose de montrer comment Leslie Marmon Silko, Louis Owens et Rudolfo Anaya, écrivains qui revendiquent tous leur appartenance à des minorités nord-américaines (amérindienne ou *chicana*), mettent respectivement en scène — dans ce que l'on pourrait appeler des « récits d'identité » — la réappropriation symbolique par un héros culturel du territoire ancestral, historiquement conquis.

Through the analysis of *Ceremony*, *Wolfsong* and *Zia Summer*, this article studies how Leslie Marmon Silko, Louis Owens and Rudolfo Anaya — writers who claim their Native American or *chicana* identities — represent, in what could be qualified as “identity narratives”, the symbolical reappropriation by a cultural hero of the ancestral territory, historically conquered.

A través de las obras *Ceremony*, *Wolfsong* y *Zia Summer*, este artículo analiza cómo Leslie Marmon Silko, Louis Owens y Rudolfo Anaya, unos escritores que reivindican su pertenencia a minorías norteamericanas (amerindias o *chicanas*), escenifican respectivamente — en que lo se podría denominar « relatos de identidad » — la reapropiación simbólica por parte de un héroe cultural del territorio ancestral, históricamente conquistado.

---

### Entrées d'index

**Mots-clés** : Amérindiens, Amérique, Etats-Unis, identité, minorités

**Keywords** : America, identity, minorities, Native American, United States

**Palabras claves** : América, amerindios, Estados Unidos, identidad, minorías

## Texte intégral

For the Mexico-Texan he no gotta lan',  
He stomped on the neck on both sides of the Gran',  
The dam gringo lingo he no cannot spik,  
It twisters the tong and it make you fill sick.  
A cit'zen of Texas they say that he ees,  
But then, why they call him the Mexican Grease?...<sup>1</sup>

- 1 Post-colonial — avec ou sans tiret —, la critique abuse parfois de cet adjectif à l'usage fluctuant. De fait, on peut se demander si l'emploi de ce qualificatif est approprié s'agissant des littératures amérindiennes et *chicana* contemporaines. Elles partagent incontestablement de nombreux traits communs avec les littératures dites « post-coloniales » et, au premier chef, le fait de tenter de reconstruire positivement une identité historiquement dévaluée et disloquée par les processus de domination. Repenser l'identité d'un peuple à partir d'une identification d'inspiration romantique entre le sujet, sa communauté et un territoire, telle est souvent la tâche prioritaire que se donnent ces littératures. L'image de la terre-mère — perdue, parfois reconquise — permet l'édification d'un mythe des origines, récit fédérateur qui soude la conscience d'appartenance à un peuple, à jamais uni par l'histoire commune d'une dépossession. Dans la culture *chicana*, c'est le mythe d'Aztlán qui tisse ce lien entre terre et identité :

AZTLAN – terme adopté par les Nahuatls du Mexique, et repris par les Chicanos pour évoquer lieu ou territoire mythique. De manière générale, il se réfère au Sud-Ouest des Etats-Unis, notamment la Californie, l'Arizona, le Nevada, le Nouveau-Mexique, le Colorado et le Texas. Pour les Nahuatls, cette région représentait la terre ancestrale, et les Chicanos y voient le territoire spirituel de leurs ancêtres. Aztlán devint un concept de ralliement essentiel au plus fort du mouvement chicano. C'était pour les Chicanos un lieu symbolique sur la carte indiquant le chemin des origines. <sup>2</sup>

- 2 Ce mythe d'autochtonie justifie, entre autres, que l'on puisse considérer la culture *chicana* comme une « formation identitaire post-coloniale »<sup>3</sup>, approche que défend, par exemple, Rafael Pérez-Torres dans *Movements in Chicano Poetry*.
- 3 Ce point de vue est toutefois contestable. Si l'on s'en tient, en effet, à la définition qu'en donne le célèbre ouvrage *The Empire Writes Back*<sup>4</sup>, la notion de littérature post-coloniale s'emploie à propos de la production d'écrivains issus de pays qui ont connu la domination d'une puissance coloniale européenne, mais qui s'en sont libérés. Dans cette perspective, les littératures amérindiennes et *chicana* se démarquent, à double titre, de cet ensemble. Elles sont le fait d'écrivains nord-américains qui revendiquent leur appartenance à des minorités ethniques, à des peuples dont les territoires furent conquis par les Etats-Unis et qui subissent encore — si l'on adopte le point de vue des militants les plus radicaux — une forme de colonialisme. Dans *The Turn to The Native*, Arnold Krupat souligne d'ailleurs le statut quelque peu atypique de ces littératures :

[...] on ne peut pas tout à fait classer les littératures amérindiennes contemporaines parmi les littératures post-coloniales, pour la simple raison que les conditions coloniales dans lesquelles sont maintenus les Amérindiens ne permettent pas encore l'emploi du préfixe 'post-'. <sup>5</sup>

- 4 Cet argument peut paraître extrémiste, il est cependant en accord avec les différents discours critiques qui considèrent ces littératures comme des « littératures de résistance » (« *resistance literatures* »<sup>6</sup>), perspective qui s'appuie sur une approche historique et politique de leur émergence.

## La reconquête imaginaire de la terre, un nouvel enjeu romanesque

5 Le western a contribué à mythifier la conquête de l'Ouest et il a popularisé le combat mené par les colons contre les Indiens pour s'appropriier la terre. On connaît généralement moins, en revanche, l'épisode de la guerre qui opposa le Mexique aux Etats-Unis entre 1836 et 1848, même si le titre de certains films — où plane la silhouette de John Wayne — évoque le nom des hauts lieux guerriers de ce conflit : *Rio Grande* (John Ford, 1950), *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1958) ou encore *Alamo* (John Wayne, 1960). Les conséquences de cette guerre sont historiquement considérables. En 1848, conformément au traité de Guadalupe Hidalgo, le Mexique cède environ la moitié de son territoire aux Etats-Unis, renonçant à ce qui constitue aujourd'hui le Sud-Ouest américain : la Californie, le Nouveau-Mexique, le Nevada, l'Arizona, l'Utah et une partie du Colorado. Comme l'écrit judicieusement Paul Rogin : « à l'heure où l'Europe bourgeoise est confrontée à la révolution sociale [de 1848], l'Amérique accomplit avec la guerre contre le Mexique sa 'Destinée Manifeste', processus qu'elle avait amorcé sur le sol indien »<sup>7</sup>. Dans un même mouvement de conquête territoriale, les Américains deviennent les maîtres du continent du Rio Grande au 49<sup>e</sup> parallèle, de l'Atlantique au Pacifique. Ni les populations indigènes, ni les populations hispaniques installées dans le Sud-Ouest américain depuis le XVI<sup>e</sup> siècle n'ont pu empêcher les Etats-Unis de repousser leurs frontières à leurs extrêmes limites. La « destinée manifeste »<sup>8</sup> (« *Manifest Destiny* ») — idéologie d'inspiration protestante et capitaliste qui, sous couvert de nobles fins comme le développement économique, la victoire de la liberté et de la démocratie justifie l'appropriation des terres — triomphe.

6 Ce bref rappel historique permet de comprendre la puissance fédératrice du mythe Aztlán. Mythe des origines, il transforme en récit indigéniste d'inspiration romantique la mémoire de la défaite, dans l'imaginaire collectif *chicano*. Parallèlement, il impulse sa dynamique à la lutte politique. En mettant en avant les enjeux territoriaux, il soude un peuple, lui donne une identité. Une population hétérogène s'unit sous une même bannière, dans un combat où l'imaginaire géographique de la terre spoliée crée un front commun contre l'ennemi historique. En rappelant cette opposition fondatrice, les contours toujours incertains de cette notion confuse qu'est l'identité se précisent. Dans cette réaffirmation de l'entité ethnique que constitue la « *raza* », on ne s'étonnera pas, dès lors, que les principaux militants se tournent pour publier vers le pays frère : leurs ouvrages, rédigés en espagnol, paraissent à Mexico. En 1978, Reies López Tijerina, l'un des dirigeants du *Movimiento Chicano*, intitule son autobiographie : *Mi lucha por la tierra*<sup>9</sup>. Il y raconte comment, des années cinquante aux années soixante-dix, il a dû affronter la justice nord-américaine pour que des Nouveaux Mexicains récupèrent les titres de propriétés de leurs anciennes terres. En 1976, dans *América ocupada*, Rodolfo Acuña parle, quant à lui, de « nation dans une nation » (« *nación dentro de una nación* »), justifiant ainsi ses propos :

La conquête du Sud-Ouest a créé une situation coloniale au sens traditionnel du terme : la population et le territoire mexicains ont été placés sous le contrôle d'une nation nord-américaine impérialiste. Qui plus est, j'affirme que cette colonisation — à quelques détails près — est encore une réalité.<sup>10</sup>

7 On trouve le même type de discours chez certains Amérindiens. Dans *Fantasies of the Master Race*, Ward Churchill utilise également le terme de « colonisation », même si — il l'admet — le mot peut « déstabiliser » par un effet de « dissonance cognitive » les « Euro-Américains »<sup>11</sup>. Ward Churchill justifie toutefois de façon fort convaincante l'emploi de ce terme en s'appuyant sur des données tant historiques qu'économiques :

[...] les Etats-Unis ont confiné les populations indigènes dans les portions du continent — essentiellement arides ou semi-arides — qui étaient censées être les moins utiles et les moins productives. [...] Suprême ironie de l'histoire, ces hectares 'sans valeur' se sont révélés extrêmement riches en minerais [uranium, charbon, gaz naturel]. [...] Ces minerais — se trouvant à l'intérieur des territoires des nations indigènes — leur appartiennent pleinement. Ils constituent ce que les économistes se plaisent maintenant à nommer 'les réserves américaines intérieures'.<sup>12</sup>

8 Cet arrière-plan idéologique permet de mieux saisir l'un des principaux enjeux des textes que l'on se propose d'analyser ici : *Ceremony* (*Cérémonie*) de Leslie Marmon

Silko (1977), *Wolfsong (Le Chant du loup)* de Louis Owens (1991) et *Zia Summer (Sous le soleil de Zia)* de Rudolfo Anaya (1995). Pour ces trois romanciers, l'écriture est un acte politique<sup>13</sup>. Tous revendiquent une étiquette identitaire. Avec *Ceremony*, Silko — d'origine laguna<sup>14</sup> — a participé au mouvement de « la Renaissance amérindienne » mouvement qui, à la fin des années soixante, a vu émerger les premiers romans amérindiens contemporains. Owens, d'ascendance irlandaise, choctaw et cherokee, a publié tous ses textes dans « *American Indian Literature Critical Studies Series* », collection qu'il dirige avec Gerald Vizenor, autre romancier amérindien. Anaya est, quant à lui, souvent présenté comme l'un des écrivains majeurs de la littérature *chicana*. Pour ces romanciers qui bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle (Owens et Anaya ont tous deux enseigné dans des universités américaines, les œuvres de ces trois écrivains y sont généralement étudiées), la littérature est une forme de lutte en faveur de leur communauté, et tous adoptent une même stratégie. Le roman et sa puissante structure agonistique deviennent une arme politique. Leur texte fait certes l'éloge d'un territoire, mais sa visée profonde est ailleurs. En narrant la victoire d'un héros culturel qui sauve la terre de son peuple, l'artiste permet, par voie romanesque, la reconquête symbolique d'un territoire « occupé », colonisé. Contre la notion historique de « Destinée Manifeste », les romanciers mettent en scène des « destinées emblématiques »<sup>15</sup> qui sont autant de « récits d'identité »<sup>16</sup>. Dès *Ceremony* texte paru en 1977, Silko réactive, en effet, au sein d'un « roman-cérémonie »<sup>17</sup> de facture extrêmement complexe l'une des composantes principales des épopées nationales. Malgré son parti pris moderniste, la quête de Tayo rappelle cette grande tradition de récits qui glorifiaient les luttes héroïques menées contre l'ancienne puissance dominatrice. Parmi ces « créations identitaires nationales »<sup>18</sup>, on songe, par exemple, au *Nibelungenlied* (1757) dont certains fragments narrent les révoltes germaniques contre le joug romain, ou encore au *Kalevala* (titre signifiant la « Terre du héros Kaleva »), épopée finnoise parue en 1835. Avec *Ceremony*, Silko adapte magistralement cette veine à la culture laguna, et Owens et Anaya — qui connaissent tous deux cette œuvre maîtresse de la littérature amérindienne<sup>19</sup> — lui emboîtent le pas, retravaillant également chacun cette tradition. Tandis qu'Anaya choisit de moderniser l'intrigue en la coulant dans le moule du roman policier, Owens, quant à lui, opte pour une stratégie inverse : il magnifie le combat du rebelle en lui donnant une dimension épique.

- 9 Ce long préambule permet de mettre en relief l'articulation qui guidera ici notre réflexion. Si comme l'écrit Edward Said : « *l'une des premières tâches de la culture de résistance a été de revendiquer, renommer et réhabiter la terre* »<sup>20</sup>, la spécificité des littératures amérindiennes et *chicana* tient au fait que — contrairement aux littératures post-coloniales —, pour elles, le processus de reconquête territorial ne saurait être qu'imaginaire. Dans un contexte politique d'« *impérialisme domestique ou de colonialisme interne* »<sup>21</sup>, la victoire qu'elles célèbrent ne peut être que symbolique. L'enjeu des trois opérations majeures qui caractérisent le roman : « *s'appropriier l'histoire, historiciser le passé, narrativiser la société* »<sup>22</sup> est donc ici renforcé. Le texte se donne pour principal objectif de créer un rapport de domination symbolique. A cet effet, l'intrigue exacerbe la structure agonistique du roman. Deux instances, figurées de façon antithétique, sont appelées à s'affronter : l'une sombre, destructrice et généralement collective, l'autre lumineuse, solaire et individuée. Cette dernière instance, incarnation positive de la communauté, est figurée par des personnages culturellement marqués qui constituent autant de « *formes d'exhibition et de stylisation de l'identité* »<sup>23</sup> que le roman entend célébrer et voir reconnaître.

## La rhétorique de l'altérité appliquée au western

- 10 Pour obtenir une telle condensation des effets, Silko, Owens et Anaya utilisent tous une même stratégie. Loin de s'appuyer sur une approche uniquement essentialiste de l'identité, ils construisent l'identité culturelle de leur personnage grâce à une technique de « *contrepoints* ». Comme le rappelle, en effet, Edward Said : « *aucune identité n'a*

*jamais pu exister toute seule, sans un appareil de contraintes, de négatifs, d'opposés* »<sup>24</sup>. Les trois romanciers jouent donc de ce système et renversent la distribution traditionnelle des pôles positif et négatif que colportaient les représentations collectives hégémoniques. Dans cette perspective, ils exploitent au profit de leur communauté l'un des piliers de la rhétorique de l'altérité : l'inversion. Comme l'écrit François Hartog : « *dire l'autre, c'est le poser comme différent, c'est poser qu'il y a deux termes a et b et que a n'est pas b [...] Pour traduire la différence, le voyageur a à sa disposition la figure commode de l'inversion où l'altérité se transcrit en anti-même [...] pour l'auditeur ou le lecteur, il n'y a plus a et b, mais simplement a et l'inverse de a* »<sup>25</sup>. Dans sa pratique de la représentation, le western a fait un grand usage de cette rhétorique. Forme d'épopée nationale américaine, il mettait traditionnellement en scène le combat de colons d'origine européenne contre les populations indigènes pour s'approprier la terre. Selon Richard Slotkin : « *l'histoire de l'expansion et du progrès américains prit ainsi la forme d'une fable guerrière où s'affrontaient deux races* »<sup>26</sup>, l'une porteuse de civilisation, l'autre inéluctablement vouée à la sauvagerie, à la cruauté et à la violence. Cette vision manichéenne vouait non seulement l'autre : l'Indien, le Mexicain, à devenir le « méchant » de cette épopée nationaliste, elle suscitait également une absence générale d'individuation pour représenter cet autre, qui ne pouvait être conçu que d'après le profil générique de l'« anti-même ». Bandit, trafiquant ou joueur de tripot, le Mexicain vêtu d'un poncho et d'un sombrero « *est entrevu non pas en tant qu'individu, mais comme élément d'un décor, à l'occasion de fiestas, toujours hautes en couleurs* »<sup>27</sup>. Quant à l'Indien Peau-Rouge, généralement emplumé et peinturluré, il constitue l'un des ingrédients majeurs du western :

Un western n'était pas un vrai western si, au plus tard dans sa dernière bobine, ne survenait pas la traditionnelle attaque des Indiens, caracolant 'à cru' sur des chevaux nerveux, armés de flèches ou de vieux fusils à répétition, et poursuivant — en montage parallèle — de courageux équipages en poussant des cris et des hululements. C'est l'époque héroïque du western. L'Indien, en marge des lois et de la société blanche, est l'homme à abattre au nom de l'assainissement du pays et de la civilisation. Dieu et la Loi étaient la bonne conscience de cette société.<sup>28</sup>

- 11 L'opposition axiale civilisation/sauvagerie peut se décliner indéfiniment. Quoi qu'il arrive, elle renforce toujours le même présupposé idéologique qui place le bien du côté des Blancs, le mal du côté de l'autre :

La mort par balle [qui tue l'Indien] est presque abstraite, la flèche qui siffle et écartèle les chairs dans un bruit mat est au contraire horriblement concrète dans son horreur physique<sup>29</sup>.

- 12 Cette construction qui réduit l'autre à une icône déshumanisée et lui nie toute spécificité, contamine également le traitement du paysage, autre grande thématique du western. Hollywood a non seulement homogénéisé l'image du « Peau-Rouge » en attribuant presque indistinctement à tous les peuples indigènes les caractéristiques des Indiens des Plaines, le western se nourrissant de grands espaces, il a également privilégié certains décors. A titre d'exemple, entre 1939 et 1967, John Ford, l'un des maîtres incontestés du genre, a tourné sept films ayant pour cadre le grandiose site naturel de Monument Valley. Ainsi, comme le souligne ironiquement Ward Churchill dans « The Cinematic Colonization of American Indians » :

deux générations de spectateurs américains ont été amenés à croire que l'ouest du Kansas ressemble à s'y méprendre au nord de l'Arizona et qu'en conséquence, on ne peut distinguer l'environnement des Comanches et des Cheyennes de celui des Apaches<sup>30</sup>.

- 13 C'est donc cette vaste construction idéologique qui a pour fondement un déni identitaire systématique, que Leslie Marmon Silko, Louis Owens et Rudolfo Anaya inversent tout en jouant, eux aussi, sur les composantes propres au western : un héros et son adversaire, généralement collectif, qui s'affrontent pour une même terre.

## Le héros d'un peuple

- 14 Les trois romans *Ceremony*, *Wolfson* et *Zia Summer* mettent en scène un protagoniste doté de façon idéalisée de tous les attributs et qualités qui caractérisent son peuple. Tandis que son aspect physique était le plus souvent déprécié et voué à la caricature — ou du moins à la stéréotypie — dans les genres traditionnels de par son « marquage de type ‘racial’ »<sup>31</sup>, dans ces textes qui construisent positivement une identité, il est — de façon attendue — revalorisé. Les traits physiques de Tom Joseph, le héros de *Wolfson* sont livrés de façon éparsée au cours du récit : « doté de pectoraux, d'épaules puissantes, et de poings solides », les yeux en amande, le jeune homme, avec ses longs cheveux noirs et raides » commence à ressembler à un Indien d'autrefois » : « exactement comme une photo que j'ai vue de ton oncle quand il était jeune »<sup>32</sup>, déclare un personnage. Tandis que Louis Owens réactive fugitivement une figure de guerrier, Rudolfo Anaya présente, quant à lui, un personnage qui incarne à lui seul l'histoire d'une région :

[Sonny] se dirigea vers la cuisine en grognant et s'arrêta devant le miroir de l'entrée. Il sourit à son reflet dans la glace, découvrant ses dents. Il les avait belles, régulières et saines, grâce à l'eau riche en calcaire de la vallée. Des dents de Mexicain, comme disait sa mère. Il avait eu son content de bagarres dans les bars, une fois ses études secondaires terminées, mais jamais il n'en avait perdu une seule, ni ne s'était fait casser le nez, un nez bien droit. A la lumière, ses yeux étaient noisette foncé, et les femmes aimaient ses longs cils noirs. [...] Les habitants du Nouveau-Mexique étaient installés dans la région du río Grande depuis des siècles et du sang indien coulait dans leurs veines.

Bien d'autres origines se mêlent en eux, pensa Sonny. Lui-même se sentait l'héritier non seulement de l'histoire de l'Espagne, mais aussi de l'histoire du Nil. En été, quand il revenait presque noir d'avoir nagé au soleil, certains de ses amis lui trouvaient l'air arabe. Il avait peut-être une goutte de sang juif, en plus, car les juifs avaient participé à l'expédition de Oñate quelques siècles plus tôt. Ces juifs qui ne disaient pas leur nom, les catholiques les appelaient les Marranos. Et du sang français, à cause des trappeurs canadiens, du sang de marchands allemands, du sang navajo, apache... Un beau mélange, en somme, puisque le río Grande se trouvait au confluent de plusieurs voies commerciales. Un gigantesque métissage avait eu lieu dans cette région, le Nil du Sud-Ouest. Tous les sangs coulaient dans les veines des coyotes du Nuevo México.

Les Gabachitas adoraient son teint et les Chicanas ne s'en étonnaient pas. Il posa le doigt sur la fossette de son menton. D'après sa mère, il avait le menton carré et plein de bon sens des Baca. Elle, c'était une Jamarillo de La Joya, Diana Jamarillo, une femme d'une grande fierté. Mais ses cheveux noirs ondulés, il les tenait de sa famille paternelle. Son père, Apolonio Baca, ou, comme on l'appelait, Polito, descendait de la branche des Baca de Socorro County ; il était le petit-fils d'Elfego Baca.

Les Chicanos du Nouveau-Mexique connaissaient bien les frasques d'Elfego Baca. La plus célèbre de ces histoires racontait qu'il avait tenu tête à une bande de cow-boys texans, dans le village de Middle San Francisco Plaza, ou Frisco, au sud-ouest du Nouveau-Mexique, en 1884. C'était sa première confrontation armée, là-haut dans les monts Tularosa. Il avait épinglé une étoile de shérif sur sa chemise, alors que personne d'autre n'osait le faire et, dans une scène digne du Train sifflera trois fois, il avait arrêté Charlie McCarty. [...]

El Bisabuelo possédait un Colt de calibre 45 à un coup, qui était passé de génération en génération et que Sonny avait reçu de son père.<sup>33</sup>

- 15 On est loin ici de la sobriété de Louis Owens. Anaya profite du portrait de son héros pour livrer — non sans une certaine lourdeur didactique — un véritable « *digest* » de l'histoire de cette région, dont Sonny est l'émanation vivante. D'emblée, tout est donné. Viril, bagarreur et amateur de femmes conformément au stéréotype, Sonny est en revanche un grand séducteur. Sa beauté diffractée par le regard de ses nombreuses conquêtes féminines l'oppose à la figure stéréotypée du bandit mexicain, personnage grossier et repoussant dont le rire gras laisse entrevoir des dents aux éclats métalliques... Contrairement au stéréotype, Sonny est également issu d'une noble généalogie qui le promet à un destin de rebelle : digne héritier de son grand-père, il en a reçu le Colt. Son caractère apollinien est souligné par le prénom de ses géniteurs (Diana et Apolonio) ainsi que par son surnom, Sonny (« *Sonny, c'est un peu comme le*

*soleil* »<sup>34</sup>, commente d'ailleurs la mère). Dans *Ceremony*, Tayo, quant à lui, n'est que très succinctement décrit. Né métis, on sait seulement que ses yeux sont noisette, marque honteuse qui trahit sa bâtardise au regard de sa tante.

- 16 Armé de ce héros, les romanciers vont mettre à mal et renverser le mythe de la frontière, cet imaginaire fondamental de l'idéologie nationaliste américaine. Selon Richard Slotkin, le mythe de la frontière constitue « *la version américaine d'un système mythique et idéologique plus vaste, généré par les conflits sociaux qui accompagnent la 'modernisation' dans les nations occidentales, ainsi que l'émergence d'économies capitalistes et d'Etats-nations* »<sup>35</sup>. Frange pionnière, la frontière sépare le territoire en deux règnes :

[...] celui de la 'Métropole' d'un côté, centre de la civilisation, et celui des 'Espaces Sauvages' ('Wilderness') de l'autre, au sein desquels les énergies héroïques de la Métropole sont projetées. La 'Frontière' est la ligne en constante progression qui tient lieu d'interface entre ces deux règnes. [...] Chaque fois qu'une nouvelle frontière est rencontrée et conquise, elle se transforme en retour en Métropole, devenant du même coup la base qui permettra une nouvelle et plus profonde pénétration des 'Espaces Sauvages'.<sup>36</sup>

- 17 Dans l'idéologie nationaliste américaine, le mythe de la frontière — on l'aura compris — est associé à la phase héroïque du progrès tant démocratique qu'industriel des Etats-Unis. Les héros des récits qui participent de cette mythologie, comme le rappelle là encore Slotkin, « *en détruisant les éléments sombres et en colonisant cette frange, purgent le monde de sa noirceur et se purifient eux-mêmes* »<sup>37</sup>. C'est un mouvement parfaitement symétrique et, en même temps, antithétique à celui-ci qui va guider l'action des trois protagonistes des romans analysés ici.

- 18 Tandis que, dans la tradition nord-américaine conformément à cette mythologie, la trajectoire du héros dessine un mouvement d'expansion excentrique et centrifuge, dans le roman amérindien, elle a tendance à converger, en se condensant autour d'un même point dans un mouvement centripète. William Bevis analyse cette tendance dans un article intitulé « *Native American Novels : Homing in* » :

Dans les romans amérindiens, le fait de rentrer chez soi, de rester, de se regrouper, ou même de revenir à un endroit dans un mouvement de 'régression' vers un passé où l'on s'est trouvé antérieurement, ne constitue pas seulement l'histoire principale, c'est aussi le mode de connaissance principal et la principale forme de bien.<sup>38</sup>

- 19 De fait, dans ces trois romans, l'action se focalise en cercles concentriques qui vont décroissant depuis le monde extérieur jusqu'à la terre patrie, la terre-mère. Au début de *Ceremony*, Tayo revient à la réserve. Ancien combattant dans les îles des Philippines pendant la seconde guerre mondiale, il a dû être interné dans la section psychiatrique d'un hôpital militaire avant son retour. Dans *Wolfson*, Tom Joseph rentre chez lui à l'occasion de l'enterrement de son oncle mystérieusement. Il quitte pour cela les paysages ensoleillés de la Californie et de Santa Barbara, où il était étudiant, pour retrouver sa vallée. La trajectoire de Sonny est un peu moins nette, on verra toutefois qu'elle correspond également à un progressif réenracinement dans un territoire et sa culture.

- 20 A partir de ce mouvement de retour aux sources, les trois protagonistes vont parcourir « leur » territoire, cheminement que j'aurais tendance à rapprocher de ce que Frederic Jameson nomme « *cognitive mapping* ». Comme s'en explique Jameson, la « cartographie cognitive » permet à un individu « la reconquête pratique du sens du lieu ». Par le biais d'une expérience existentielle qui le constitue comme point de référence, le sujet se réapproprie un lieu en le reconstruisant et en le mémorisant comme un ensemble structuré susceptible de multiples trajectoires<sup>39</sup>. Pour illustrer cette notion, Jameson utilise une comparaison :

...la forme la plus hautement élaborée de ce type de diagrammes est l'itinéraire nautique, la carte maritime. [...] De fait, les instruments — compas, sextant, théodolite — introduisent une autre coordonnée : la relation avec la totalité, en particulier en ce qu'elle est médiatisée par les étoiles et par de nouvelles opérations comme la triangulation<sup>40</sup>.

- 21 Si « *la primauté du géographique* »<sup>41</sup> caractérise l'imagination anti-impérialiste, c'est bien en terme de « *cognitive mapping* » qu'il faut la penser. Ce mode permet non seulement de restituer sa place au sujet, il s'oppose également à l'idéologie de contrôle du territoire propre à l'impérialisme, qui domine l'espace en y construisant ses projections militaires et économiques.

## Ceremony ou la victoire du réalisme magique contre les données historiques et économiques

- 22 Dans les trois textes, ces deux approches antithétiques de la donnée géographique viennent à se combattre. La veine romanesque adoptée par l'écrivain modifie toutefois la mise en scène de cette lutte au sein de l'intrigue. Contrairement aux autres romans, dans *Ceremony* ce combat ne se décrypte que très progressivement. Dans un premier temps, Tayo endosse en effet la responsabilité de la sécheresse qui frappe la réserve :

Le bruit de la pluie s'amplifiait : elle martelait les feuilles, s'écrasait dans les flaques des ornières, rejailissait sur sa tête, et l'écho résonnait sous son crâne. Elle ruisselait sur son visage, dans son cou, comme autant de pattes de mouches de la jungle. Il avait envie de lâcher la couverture pour essuyer la pluie d'un revers de la main, de lâcher juste un instant. Mais tant que le caporal restait debout et continuait à avancer, il ne fallait pas s'arrêter. C'est alors que, malgré le bruit de la pluie battante, il entendit qui se rapprochait, telle une subite crue d'été, un grondement encore faible et lointain d'eau dévalant un étroit canyon. Il sentit l'odeur de l'eau écumante d'où montaient les effluves des déchets en décomposition arrachés à chaque village : excréments, ordures, cadavres d'animaux. [...] Le caporal tomba, et la secousse arracha la couverture des mains de Tayo, qui sentit le pied de Rocky glisser le long de sa jambe. Il se laissa tomber à genoux pour essayer de rattraper le bout de la couverture tout en répétant : 'Nom de Dieu ! Nom de Dieu !' [...] Vers la pluie, il lança ses malédictions qui, peu à peu, se muèrent en un chant, et il chanta tout en rampant dans la boue jusqu'au caporal qu'il remit debout avant que les Japonais ne le voient. Il avait envie que des mots naissent un ciel bleu sans nuages, un ciel pâli par un soleil d'été qui se déverse sur de vastes horizons vides. [...] Il entendait sa propre voix, face à la pluie, qui priait. [...]

Ainsi il avait prié pour que la pluie cesse, et voilà qu'on était à la sixième année de sécheresse ; l'herbe jaunissait, elle ne poussait plus. Où qu'il regardât, Tayo voyait les effets de sa prière : la mule était d'une maigreur effroyable, la chèvre et le chevreau devaient aller chaque jour plus loin pour trouver quelque herbe ou arbrisseau desséché à manger. Le soir venu, ils l'attendaient près de l'appentis en mâchonnant, et la mule aveugle aux yeux de marbre restait près du portail. Il leur lança un peu de foin poussiéreux, auquel il ajouta quelques grains de maïs fendus. La chèvre éloigna le petit du maïs. La mule hennit en s'appuyant au portail affaissé ; Tayo plongea la main dans la boîte à café et, dans le creux de la main, offrit quelques grains de maïs aux lèvres tremblantes. [...] Tayo regarda les longs poils qui, telles des antennes, poussaient sur les lèvres de l'animal ; à nouveau, cette sensation d'oppression lui serra la gorge, et il pleura sur eux tous, ce sur ce qu'il avait fait.<sup>42</sup>

- 23 Tandis qu'au début de l'intrigue, Tayo se sent responsable du fléau qui s'est abattu sur sa région, il va peu à peu découvrir — au cours de la cérémonie qu'il est appelé à accomplir — que la sécheresse provient de la conjuration de sorciers maléfiques, dont le pouvoir excède largement le sien :

C'est en route à présent  
mis en route par notre magie  
pour œuvrer pour nous.  
Des cavernes au-delà de l'océan  
dans des cavernes au sein de collines sombres  
des hommes à la peau blanche  
comme le ventre d'un poisson  
couverts de poils.

Puis ils grandissent et se séparent de la terre  
 puis ils grandissent et se séparent du soleil  
 puis ils grandissent et se séparent des plantes  
 et des animaux.

Ils ne voient pas de vie.

Quand ils regardent

ils ne voient que des objets.

Pour eux le monde est une chose morte

les arbres et les pierres ne vivent pas.

Le cerf et l'ours sont des objets.

Ils ne voient pas de vie. [...]

Ils prendront ce monde d'un océan à l'autre

ils se dresseront l'un contre l'autre

ils se détruiront mutuellement.

Ici

dans ces collines

ils trouveront les roches

des roches aux veines vertes, jaunes et noires.

Avec ces roches ils traceront la figure ultime

ils la traceront dans le monde entier

et ils feront tout exploser.<sup>43</sup>

- 24 Ce mythe inséré dans le fil du roman explicite l'origine du mal : des sorciers maléfiques ont planifié la destruction de l'univers. Elle court désormais de par le monde. L'exploitation de l'uranium, les essais atomiques, la guerre elle-même et la sécheresse n'en sont que les manifestations historiques :

Des années auparavant, quand ils étaient venus pour la première fois voir le peuple sur les terres allouées de Cebolleta, ils n'avaient pas dit de quel genre de minerai il s'agissait. Ils étaient arrivés dans des voitures du gouvernement fédéral, et ils avaient donné cinq mille dollars à l'Association de gestion des terres pour ne pas poser de questions sur les forages d'essai qu'ils effectuaient. [...] A ce moment-là, la sécheresse avait décimé la plupart des bêtes, alors ça n'avait guère d'importance si quelques kilomètres carrés aux abords de la mine étaient délimités hors limites et fermés par de hautes clôtures de fil de fer barbelé, avec des panneaux en espagnol et en anglais pour leur en interdire l'entrée.

Au début du printemps 1943, l'eau des sources souterraines commença à inonder la mine. Des convois exceptionnels amenèrent d'Albuquerque des grosses pompes et des compresseurs. Les gros camions s'enfoncèrent dans le sable apporté par le vent jusqu'au-dessus des essieux, et ils engagèrent des types de Bibo et de Moquino pour creuser autour des roues couplées et attacher les camions avec des chaînes à la grosse remorqueuse qu'on alla chercher. Mais plus tard pendant l'été, la mine fut à nouveau inondée, et cette fois on n'envoya ni pompes ni compresseurs. Ils avaient une quantité suffisante de ce qu'il leur fallait, et on ferma la mine, mais les clôtures de barbelé et les gardes restèrent là jusqu'en août 45. A ce moment-là, ils avaient d'autres sources d'uranium, et ce n'était plus top secret. De grands fourgons gris vinrent chercher les machines. Ils ne laissèrent derrière eux que les clôtures de barbelé, la cabane du gardien, et le trou dans la terre.<sup>44</sup>

- 25 Ce roman paru en 1977 décrit ici très précisément une zone comparable à celles que le gouvernement Nixon déclara en 1972 « *National Sacrifice Areas* », ces hectares sacrifiés aux besoins énergétiques et au développement industriel des Etats-Unis. Dans « *Native America — The Political Economy of Radioactive Colonialism* »<sup>45</sup>, Ward Churchill et Winona LaDuke rappellent, par exemple, le saccage écologique commis sur la zone de Shiprock, territoire navajo où l'entreprise Kerr-McGee exploita des gisements d'uranium. Lorsqu'elle cessa brusquement ses activités sur le site, la compagnie abandonna soixante et onze acres, dont la radioactivité demeura à 85 % du taux initial. En conséquence, la rivière San Juan, seule source d'eau des environs fut polluée, pollution accompagnée de son cortège de cancers, de leucémies et de malformations congénitales. Tout en en produisant une lecture réelle merveilleuse, le roman insère de telles données économiques et historiques, souvent oubliées par l'histoire officielle nord-américaine :

Grand-Mère le lui avait raconté pendant qu'il était faible et malade, couché dans la pièce où l'on avait fait l'obscurité. Elle était rentrée en traînant les pieds et

s'était assise au bord de son lit. 'Je réfléchissais à quelque chose, dit-elle. Cela s'est passé pendant ton absence. J'avais dû me lever pour utiliser le pot de chambre. Il faisait encore noir ; tout le monde dormait. Mais alors que je revenais de la cuisine à mon lit, il y a eu un éclair de lumière par la fenêtre. Si grand et si vif, que même mes yeux, tout vieux, tout voilés, l'ont vu. Cette lumière a dû remplir tout le ciel au sud-est. J'ai cru que je voyais à nouveau le soleil se lever, mais elle s'est évanouie [...]. Ça par exemple, je me suis dit, je n'aurais jamais cru revoir une lumière aussi vive. [...] Tu sais, je n'ai jamais compris cette chose que j'ai vue. Plus tard, il y a eu quelque chose là-dessus dans le journal. La chose la plus puissante sur cette terre. La plus grande explosion qui se soit jamais produite : voilà ce que disait le journal.' Elle hochait la tête d'un côté à l'autre. 'Maintenant, mon petit-fils, je me demande simplement pourquoi. Pourquoi ont-ils fabriqué une chose pareille ? — Je ne sais pas, Grand-Mère' ; voilà ce qu'il avait répondu à l'époque. Mais à présent, il savait.

Il en était si proche, il y était pris depuis si longtemps que la simplicité de la chose le frappa au cœur : Trinity Site, où ils avaient dû faire exploser la première bombe atomique, ne se trouvait qu'à quatre cent cinquante kilomètres au sud-est, à White Sands. Et les laboratoires top secret où la bombe avait été créée étaient enfouis dans les monts Jemez, sur une terre que le gouvernement avait pris au Pueblo Cochiti : Los Alamos, qui n'était guère qu'à cent cinquante kilomètres de l'endroit où il se trouvait à présent, était toujours entouré par de hautes clôtures électriques, par les pins ponderosa et le grès fauve du canyon du mont Jemez où, de tout temps, s'était trouvé le sanctuaire des pumas jumeaux. Cela ne connaissait pas de fin, pas de limites, et il était arrivé au point de convergence où le destin de toutes les choses vivantes, et même de la terre, avait été mis en place. Depuis les jungles de ses rêves, il identifia la raison pour laquelle les voix japonaises s'étaient mêlées aux voix lagunas, aux voix de Josiah et de Rocky : les lignes des cultures et des mondes, tracées en noir mat sur le sable fin et clair, convergeaient au centre de l'ultime peinture de sable de la cérémonie de la sorcellerie. A partir de là, les humains formaient à nouveau un seul clan, unis par le destin que les destructeurs avaient préparé pour eux tous, pour toutes les choses vivantes ; unis par un cercle de mort qui dévorait les gens dans des villes à vingt mille kilomètres de là, victimes qui n'avaient jamais connu ces mesas, qui n'avaient jamais vu les couleurs délicates des rochers où mijotait leur massacre.<sup>46</sup>

26 Afin de contrer ces données historiques interprétées dans le roman comme la manifestation du « *schéma monstrueux* » imaginé par les sorciers, Tayo doit accomplir une cérémonie censée réparer et restaurer à la fois l'ordre du monde et l'intégrité de son être. L'une de ses missions consiste, entre autres, à rapatrier le troupeau de vaches mexicaines, dont son oncle Josiah avait fait l'acquisition et qui s'est enfui vers le Sud. Tout en reprenant cette trame, Silko inverse les rôles impartis à chacun dans le western traditionnel. Selon le commentaire de Louis Owens, au cours d'un « *voyage cérémoniel et mythique* », où le merveilleux mêle réel et imaginaire, Tayo est amené à parcourir son territoire « *dans les sept directions sacrées* »<sup>47</sup>. Par ce cheminement — que l'on peut comparer à la notion de « *cognitive mapping* » employée par Jameson —, le personnage rétablit le paysage environnant dans sa dimension tribale et sacrée. Il annule ainsi non seulement le rituel de mort prévu par les sorciers, il en inverse également le cours en rendant possible une autre version de l'histoire, gage de la survie de son peuple. En récupérant les bêtes volées par un Blanc et enfermées sur ses terres clôturées (« *sept cents dollars le kilomètre pour enfermer la montagne dans le fil d'acier, pour que la terre soit à lui* »<sup>48</sup>), Tayo réinvestit la terre pour y développer une agriculture d'élevage. « *La vision de Josiah se concrétis[e] sous ses yeux, il vo[it] cette histoire prendre forme en chair et en os* »<sup>49</sup> :

En fondant, la neige avait pénétré leur pelage et avait emporté toute trace de saleté et de bouse : elles étaient maintenant d'un blanc soyeux, et les taches d'un marron doré. La marque en forme de papillon et le chevron de Tatie étaient à peine visibles à présent que le poil lourd de l'hiver avait commencé à s'épaissir. Josiah avait voulu autre chose que ces stupides Hereford dégoulinant de bave que possédaient les éleveurs blancs, autre chose que ces animaux qu'il fallait mener jusqu'à l'eau comme des moutons et qui se retrouvaient tout efflanqués, le ventre creux, plutôt que de manger des cactus ou de grimper sur les hauteurs à la recherche de broussailles et d'écorces à manger. 'Mon oncle cherchait du bétail qui puisse résister à la sécheresse et aux années difficiles'.<sup>50</sup>

27 Alors que, comme un personnage de tragédie grecque, Tayo s'imaginait tout d'abord être l'origine de la souillure, l'être bâtard et maudit, cause du *loimos* qui s'abattait sur les siens et leurs terres, il devient finalement le héros d'un peuple enrichi par diverses formes de métissage. *Ceremony* se garde bien en effet de proposer une approche fixiste de l'identité. Tout le roman fait au contraire l'éloge de l'hybridation<sup>51</sup>, seul mode adapté à l'ordre des choses, à l'écoulement naturel du temps :

C'était un monde vivant, en perpétuel mouvement, en perpétuel changement ; et si on savait où regarder, on le voyait, quoiqu'il fût parfois imperceptible, comme le mouvement des étoiles dans le ciel.<sup>52</sup>

## Zia Summer ou le polar écologique

28 *Ceremony*, tout comme *Wolfsong* et *Zia Summer*, met en scène un « anthropocosmos — représentation unitaire de l'homme et de l'univers, où aucun objet ne s'isole dans sa localité ou son insignifiance »<sup>53</sup>. En accord avec cette « vision énergétique et conflictuelle du monde »<sup>54</sup> qui caractérise traditionnellement l'épopée, l'agression que subit la terre trouve son équivalent symbolique dans une mort. Cette mort qui frappe l'un des proches du héros au début de chaque roman représente — sous une forme réduite, intimiste et humaine — la terre-mère, éventrée, saccagée et pillée à des fins économiques. Quand *Ceremony* s'ouvre Tayo, l'ancien combattant, est interné. Il est obsédé par l'image des siens morts au combat : Rocky, le cousin — presque un frère —, engagé à ses côtés dans la campagne des Philippines, l'oncle Josiah dont il ne parvient pas à détacher le visage de celui d'un soldat japonais fusillé. Dans la première scène de *Wolfsong*, on assiste à la mort mystérieuse de Jim Joseph, le vieil oncle de Tom. Le vieillard lutte à sa manière contre la compagnie d'exploitation qui saccage les bois : « Y se figure que cette chérie d'Etat lui appartient, tout ça pasque c'est un Indien. [...] J.D., y va pas apprécier qu'il ait pris deux engins de plus pour cible. Y va pas laisser ce vieux continuer à lui bousiller son matériel à coups de flingue »<sup>55</sup>. Le second chapitre de *Zia Summer* s'ouvre sur la mort de Gloria — la cousine de Sonny, la première femme qu'il ait aimée —, assassinée et monstrueusement saignée : « il n'y a que des cinglés qui puissent faire ce genre de choses [...] la vider de son sang, comme dans un rite satanique de merde »<sup>56</sup>. Ces morts scellent un lien plus étroit entre les protagonistes et leur environnement. Loin d'être uniquement le lieu d'un investissement pathétique, le deuil intériorise de façon définitive la lutte contre le mal que le héros doit mener. Frappé directement par la nécrophilie d'un pouvoir impérialiste anonyme, en défendant sa terre, le héros s'engage dans le combat en mémoire des siens. Le privé, le politique et l'universel convergent.

29 Tandis que dans *Ceremony*, les morts qui obsèdent Tayo sont tout d'abord mises sur le compte de sa folie, de son mal-être d'ancien combattant, et ne se révèlent que progressivement être l'une des formes du mal qui court de par le monde, dans *Zia Summer*, le meurtre de Gloria est d'emblée interprété comme un culte solaire macabre : « il s'est certainement déroulé ici une sorte de cérémonie »<sup>57</sup>, « il y avait quelque chose de diabolique dans la chambre, une présence maléfique : il la sentait »<sup>58</sup>. Même si les deux romans travaillent les mêmes données : une cérémonie liée à l'intervention du réalisme magique, le Sud-Ouest américain et sa pollution due à l'exploitation de l'uranium, le fait qu'Anaya reprenne une intrigue policière assez classique modifie leur articulation. Alors que *Ceremony* avait pour principal enjeu de faire accepter tant au protagoniste qu'au lecteur une interprétation globale, réelle merveilleuse du monde, il s'agit dans *Zia Summer*, conformément à l'intrigue policière, de retrouver les criminels pour comprendre les diverses manifestations du mal. Loin d'être repoussée dans le temps ahistorique du mythe (l'histoire des sorciers maléfiques qui créent les hommes blancs), l'origine du mal prend donc ici forme humaine. En enquêtant sur le meurtre de sa cousine, Sonny, le détective, va mettre au jour la monstrueuse conspiration fomentée par un groupe d'extrémistes. Conformément à sa fonction de privé, il doit décrypter les liens qui existent entre ce crime crapuleux et les hautes sphères du pouvoir capitaliste. Un signe va l'y aider : le soleil de Zia. Pour mener son enquête, Sonny va devoir suivre

les multiples représentations de cet indice proliférant, un peu à la manière d'Oedipa Mass, personnage hanté par un mystérieux hiéroglyphe dans *The Crying of Lot 49* (*Vente à la criée du lot 49*), le célèbre roman de Thomas Pynchon.

- 30 Anaya, on l'aura compris, n'écrit pourtant pas un roman aussi sophistiqué et minutieusement élaboré que celui de Pynchon. Le signe est immédiatement reconnu comme tel et il est facilement décryptable :

— 'J'ai gardé ça pour la fin, répondit Howard. Regarde.' Du doigt, il désigna le nombril de la défunte. Tout autour, les égratignures que Sonny avait remarquées formaient un cercle à peine visible. Quatre lignes en partaient et, en s'approchant, Sonny vit que chacune d'elles était en fait formée de quatre lignes plus fines. Quatre lignes vers le haut, quatre lignes vers le bas, et quatre de chaque côté. 'Ça alors.' Ils avaient pour ainsi dire gravé dans la chair le symbole de Zia. El ombligo. Le nombril était un endroit bien particulier du corps humain. Il incarnait la relation à la mère. Sur la peau blanche et lisse de Gloria, le signe se détachait en rouge.

'C'est le soleil de Zia', dit Howard.

Sonny regarda attentivement le cercle, qui, pour les Indiens pueblos du Nouveau-Mexique, était un symbole sacré, celui de Grand-Père Soleil, le dieu de la vie.

Le cercle représentait l'astre, et les quatre lignes qui en partaient symbolisaient les quatre points cardinaux, les directions sacrées des Pueblos. [...]

Il savait que sur West Mesa, les ancêtres des Pueblos avaient gravé des pétroglyphes sur les roches basaltiques au bord des volcans depuis longtemps éteints. Sur l'un de ces monolithes, il avait vu le symbole du soleil de Zia qui était devenu par la suite l'emblème de l'Etat du Nouveau-Mexique et figurait sur son drapeau. Les cinglés qui avaient tué Gloria s'étaient servis de cet ancien symbole pour leur entreprise perverse.<sup>59</sup>

- 31 Le renversement sacrilège de ce signe sacré annonce, dans l'intrigue, un autre détournement majeur : celui du combat écologique au profit de la volonté de puissance. A l'image de ce signe de vie inversé en signe de mort, le conspirateur se dissimule sous une double personnalité : Pájaro (« oiseau » en espagnol), militant contestataire à la tête d'un mouvement écologique, et Raven<sup>60</sup> (« le corbeau » en anglais), guru d'une secte New Age, son *doppelgänger*, sa version nocturne. La mission du privé est donc de relier les deux faces de ce même personnage, de révéler le sombre dessein de Pájaro en l'identifiant à Raven. Le premier profite de l'autorisation par le Congrès d'un transport de déchets radioactifs pour relancer sa campagne médiatique :

— C'est vrai, nous nous préparons à un nouveau combat, répondit Pájaro d'un ton sérieux. Nous sommes peu nombreux et nous n'avons qu'un seul but : faire fermer les usines de stockage. Notre raisonnement est simple, et il l'emportera. Si les déchets radioactifs ne peuvent être entreposés nulle part, il faudra bien cesser d'en produire, non ? Pendant la guerre froide, le monde entier s'est stupidement acharné sur la production du plutonium. Et maintenant, on veut nous obliger à avaler cette pollution de force. Nous nous y refusons. Notre devoir est de sauver notre Mère la Terre. [...] Nous tenons à jour tous les chiffres des cancers qui se déclarent dans le sud de la vallée [...], nous avons épluché les journaux, pris des notes, relevé où vivaient les personnes concernées... [...] Savez-vous que c'est dans le sud de la vallée qu'on trouve le taux le plus élevé de cancers de toute la ville ? Le poison est là, je vous assure ; nous le savons, et le ministère de l'Energie le sait aussi, mais personne ne veut en assumer la responsabilité, et encore moins nettoyer le site ! [...] Ceux qui dirigent cet Etat, ce sont les fédéraux et le ministère de l'Energie ! [...] Ils nous envoient toutes les merdes de Rocky Flats et de Los Alamos, et maintenant, ils veulent en plus nous faire stocker les ordures de Pantex ! Toutes ces armes nucléaires désamorçées qui sont à Kirtland, vous y pensez ? Il ne faut pas accepter ça !<sup>61</sup>

- 32 Comme le montre l'insertion d'un tel discours, Anaya rend compte des problèmes écologiques du Sud-Ouest. Pour l'écrivain *chicano*, le roman policier se transforme en tribune politique, pratique opposée à celle de Tony Hillerman, le maître du « polar navajo », dont Ward Churchill écrit rageusement :

[Dans ses romans, Hillerman] oublie de mentionner le tarissement catastrophique des nappes phréatiques, la pollution chimique et radioactive provoquée par la production massive des centrales électriques implantées sur les terres navajos, la destruction des sites sacrés, et tous les dommages que le statu

quo euro-américain inflige à la terre et aux peuples, dépeints de façon si 'sympathique' dans les romans qui mettent en scène Jim Chee et Joe Leaphorn.<sup>62</sup>

33 Porte-parole politique d'Anaya, Sonny adhère en partie au discours de Pájaro : « *Sonny était d'accord. On ne pouvait pas entasser les déchets jusqu'à la fin des temps. La Terre mère était éventrée et son utérus, les grottes, déjà polluées par les fûts contaminés. Elle était imprégnée de plutonium, l'élément le plus dangereux qu'ait connu l'humanité, mais elle saurait résister.* »<sup>63</sup> Sûr de la toute-puissance de la terre, Sonny, héros solaire, va en devenir le champion. A cette fin, tout comme Tayo, il est secondé par deux adjuvants identitaires types. Aux figures de Betonie, le vieil homme-médecine, et de Ts'eh, la belle Indienne, qui avaient mis Tayo sur la voie de la cérémonie se substituent ici les personnages de Don Eliseo et de Rita. Don Eliseo, le vieux sage, puise sa force — comme son nom l'indique — dans la mémoire culturelle de son peuple. Figure de médiateur, il révèle au protagoniste sa qualité de héros culturel ainsi que la puissance de la lumière qu'il célèbre sous la forme des *Señores y Señoras de la Luz*. Autre adjuvant type : la compagne. Double féminin du héros elle possède, comme lui, tous les attributs de la beauté et de la sagesse ethniques. Rita, la belle cuisinière chicana, pourvoyeuse et protectrice, oriente la quête du héros. Son amour sait maintenir Sonny éloigné des autres femmes, purs simulacres, succubes d'un Occident mortifère, qui, conformément à l'origine du verbe séduire (« *se-ducere* »), tentent de détourner le héros de sa voie. Pourvu de ces deux adjuvants qui tissent autour de lui un environnement ethnique (langue, culture, cuisine, mode de vie et acolytes), Sonny peut combattre Raven, le destructeur. Grâce à eux, il encercle progressivement les différents suspects, des hommes qui ont tous convoité Gloria, personnification de la Terre Mère mutilée. Chacun d'eux, figure du pouvoir politique ou financier, est en effet porteur d'un projet qui menace l'équilibre écologique du Nouveau-Mexique. Dominic, son mari, envisage de détourner les eaux du río Grande pour son monstrueux complexe touristique qui transformerait « *Albuquerque en oasis, avec des canaux, de la verdure, des fleurs et des fontaines de pacotille* »<sup>64</sup>. Morino, son amant, puissant financier japonais, figure du capitalisme tentaculaire, désire implanter l'une de ses usines dans la région. Pájaro/Raven, enfin, maître d'une secte New Age, désirait faire de Gloria sa « nouvelle épouse solaire ». Fanatique extrémiste, Raven a choisi la politique du pire. Il offre des sacrifices sanglants au soleil et menace de faire exploser le camion qui transporte les déchets radioactifs, pour effrayer l'opinion internationale et en finir à jamais avec le nucléaire...

34 En jouant sur la typification extrême de ses personnages, Anaya met en scène dans *Zia Summer* — tout comme dans *Bless Me, Ultima (Bénissez-moi, Ultima)* — le combat manichéen des deux grandes instances qui traversent son œuvre : le monde pastoral ancestral aux prises avec les vecteurs historiques de la modernité<sup>65</sup>. Contre ces hommes, que la volonté de puissance transforme en instruments fatals du capital et de l'impérialisme, Sonny, entouré des siens, sauve sa terre. Comme dans l'épopée, l'agression subie a suscité un processus de maturation chez le héros. La conscience de son appartenance ethnique s'est aiguisée, il s'est identifié à sa terre et en est devenu le défenseur. Accompagné du vieil Eliseo et de Rita, Sonny a entamé un voyage d'immersion dans sa culture originelle. Initié, converti, il doit dès lors en assurer la survie. Aussi la victoire de Sonny permet-elle de restaurer la vision du monde, dont le vieil Eliseo est porteur. Même si elle est menacée par la modernité, en remportant son combat, Sonny en prouve la puissance :

Contrairement à don Eliseo, la plupart des gens n'éprouvaient pas d'amour pour la terre, ne savaient rien de la mémoire qui courait dans les racines des arbres et des plantes, dans l'eau du río Grande. Ils ne connaissaient pas les prières de don Eliseo, ni ses saints ; ils n'allaient pas comme lui à Sandia prier les divinités du pueblo, pas plus qu'ils n'adressaient, jour après jour, leurs prières au soleil.<sup>66</sup>

35 De façon significative, à cette victoire de l'univers pastoral sur la modernité capitaliste correspond un certain nombre de rectifications symboliques. Le soleil de Zia, figuré par un médaillon que s'approprie Sonny, retrouve le symbolisme solaire positif dont l'avait détourné l'amalgame New Age de diverses croyances mystiques. Le vieil *alamo* malade, peuplier géant, que don Eliseo s'appropriait à abattre au début du roman

reverdit miraculeusement lors du dénouement. L'arbre figure certes la mémoire du lieu, l'enracinement de l'histoire d'un peuple dans une terre (« *il avait été le témoin des cent dernières années du village de Ranchitos [...], depuis plusieurs générations, la famille de don Eliseo s'était reposée dans son ombre* »)<sup>67</sup>. Parallèlement, le nom espagnol du vieil arbre évoque aussi la bataille d'El Alamo de 1836 à laquelle participa David Crockett auprès des forces texanes, mais que remportèrent les troupes mexicaines. Le roman se referme donc sur une nouvelle victoire hispanique. Elle est couronnée, dans son symbolisme pastoral, par la victoire de l'arbre de vie contre les armes de destruction qui prolifèrent dans les laboratoires de Los Alamos. *Zia Summer*, tout comme *Ceremony*, réactive en ce sens un mythe d'autochtonie. Tout comme dans les mythes d'origine où la terre-mère donne naissance à son peuple (ceux que la plupart des langues indigènes nomment « les hommes »), ces récits, qui prennent l'apocalypse pour ligne d'horizon, réécrivent un nouveau mythe des origines : un homme sauve la terre d'où resurgira son peuple. Une fois encore, le mythe identitaire tente d'éradiquer l'histoire. Il la revisite, miniaturisée, sur le mode d'une « destinée emblématique ». Le temps historique ainsi écrasé peut être annulé, ou plus exactement rejoué à travers une vie, la vie d'un héros qui valide la cosmogonie du mythe.

## Wolfsong, le roman de l'homme-tribu

36 Tandis que *Ceremony* et surtout *Zia Summer* réinvestissent le pittoresque lié au Sud-Ouest américain : ses paysages désertiques, ses maisons d'adobe, ses populations métissées, sa faune (le coyote, le puma), sa cuisine, son artisanat et ses motifs décoratifs aux couleurs vives, *Wolfsong*, le roman de Louis Owens, projette son lecteur dans un tout autre univers, un univers aux paysages âpres, beaucoup moins propices à la rêverie exotique.

37 Ce changement de décor correspond certes à un déplacement sur le territoire américain : l'intrigue se déroule sur les terres stehemish dans le nord-ouest de l'Etat de Washington. Il est également significatif, chez Louis Owens, d'un souci de se démarquer d'un certain horizon d'attente. Le romancier renonce, en effet, non seulement aux charmes d'un décor plus ou moins attendu dans une intrigue ayant pour protagoniste un Amérindien, il rejette également les séductions propres aux genres pratiqués par Silko et Anaya : le « roman-cérémonie » et le roman policier. Bien que le texte s'ouvre sur la mort de Jim Joseph, le vieil oncle de Tom qui résiste en détruisant le matériel de la compagnie qui exploite la vallée (« *Avant d'partir dans les bois, y s'est mis à raconter à tout l'monde en ville qu'il les laisserait pas faire, que c'était une terre sacrée qu'il y avait là-haut et tout* »)<sup>68</sup>, Owens repousse l'intrigue policière, genre qu'il a pourtant pratiqué à sa façon dans *The Sharpest Eyes (Même la Vue la plus perçante)* et *Bone Game (Le Joueur des ténèbres)*. Un autre trait distingue ce roman. Même si le réalisme magique intervient dans ce texte — et en particulier lors du dénouement —, pour autant aucun personnage de médiateur — comme c'est le cas dans *Ceremony* ou *Zia Summer* — ne vient expliciter le sens « ethnique » de l'action : ce que le héros doit accomplir, comment, pourquoi et pour qui. On a donc affaire à un roman original, qui cherche avant tout à s'ancrer dans un territoire en se démarquant d'une certaine stéréotypie :

Tout en suivant cette piste, celle qu'avaient empruntée les anciens pour franchir les montagnes un millénaire plus tôt, il essayait de s'imaginer qu'il était l'un d'eux. L'image d'un guerrier des grandes plaines traversant la forêt à pas feutrés lui vint à l'esprit et lui arracha un sourire. Les livres et les films montraient rarement des Indiens qui ressemblaient aux Salishs originaires de ces montagnes. Les gens de petites taille et à la peau foncée, vêtus d'écorce de cèdre tissée, ne suscitaient pas autant d'intérêt que les guerriers sioux à cheval coiffés de plumes d'aigle, avec l'inévitable coucher de soleil en arrière-plan.<sup>69</sup>

38 Malgré ces différences, le roman commence, tout comme *Ceremony*, par le retour du protagoniste sur la terre de ses ancêtres. Dans ce texte toutefois, le mouvement

généralement positif du « *homing in* » se transforme étrangement en « *diving back home* » :

Il [...] baissa la vitre de quelques centimètres pour respirer l'air humide imprégné de l'odeur de végétation et de décomposition, des scieries et du brouillard, une atmosphère si dense après Santa Barbara qu'il eut l'impression de se trouver au fond d'un océan. Ce retour était comme une descente vers une sorte de cœur des ténèbres.<sup>70</sup>

- 39 Loin de la surcharge symbolique du texte d'Anaya, *Wolfsong* est un roman à la beauté dépouillée. A partir de ce mouvement initial d'enfoncement, le protagoniste, dans un schéma épique épuré, atteint un point de non-retour qui libère ses virtualités héroïques. Progressivement délesté de toute attache — contrairement au personnage de Sonny autour duquel se reconstruit une petite société utopique, gage de la survie d'une culture —, Tom Joseph fait l'apprentissage d'une solitude radicale. Il a perdu son oncle — le seul capable d'assumer la fonction de médiateur pour le rattacher à une culture qu'il a perdue —, sa mère meurt d'épuisement, son frère sombre dans l'alcoolisme et son ancienne petite amie, enceinte, choisit d'épouser son rival. Tout lien avec les hommes consommé, Tom est, de plus, comme expulsé du monde :

Tout en bas, là où les rivières se rejoignaient pour se séparer à nouveau, il n'était plus chez lui, il n'y avait plus le sang de la terre et de la roche, les cèdres d'un rouge profond, les rivières qui tentaient d'atteindre les anciens sous leurs pierres, un poulx qui courait à travers la montagne, tel le battement de cœur d'un tambour lors d'une danse totémique.<sup>71</sup>

- 40 Grâce à cette construction, Owens exacerbe le « *système de l'action [épique]* — post tenebras lux — »<sup>72</sup> : Tom ne s'enfonce dans les ténèbres que pour mieux faire l'expérience d'une surhumanité héroïque. Tout d'abord pris au piège de cette vallée dénaturée, le protagoniste la parcourt incessamment avant de la reconquérir. Seul, sans aucun adjuvant, Tom multiplie les trajectoires sur l'ancien territoire de ses ancêtres. Il parvient ainsi à reconstruire sa mémoire — familiale et tribale — comme enfouie dans les lieux. Chaque parcours recouvrant l'espace d'une nouvelle strate de mémoire, son cheminement semble se calquer sur l'opération de « *cognitive mapping* », telle qu'elle est décrite par Jameson. A chaque chapitre, une ou plusieurs nouvelles boucles spatiales s'inscrivent sur le territoire. Le procédé est d'autant plus repérable que les chapitres subissent un montage quasi cinématographique. La plupart s'ouvrant sur un nouveau lieu et un plan qui évoque le mouvement (« *au bout du chemin, le corbillard cabossé et rayé patina dans la boue...* »<sup>73</sup>, « *le vieux pick-up s'attaquait en bringuebalant aux virages en épingle à cheveux...* »<sup>74</sup>), ils en viennent à quadriller le territoire. Avant de s'abandonner au combat héroïque contre l'envahisseur, Tom, tel un guerrier des temps anciens, arpente le territoire dans une opération de repérage. Au cours de ses multiples randonnées, il s'approprie les lieux, redessinant leur cartographie secrète, ignorée des autres :

Quelques semaines plus tard, il avait grimpé la pente au nord de Fish Creek jusqu'à un petit lac que lui avait décrit son oncle. Il occupait le fond d'une cuvette encaissée dans une ride de la longue chaîne couverte d'herbes. Au-dessus, la montagne s'élevait vers une crête de granite sombre et de glace. Il n'existait aucune piste et le lac ne figurait sur aucune carte.<sup>75</sup>

- 41 Au cours de ces opérations de reconnaissance, Tom est également confronté à l'ampleur des dégâts commis. Dans cette région qui vit essentiellement de l'exploitation forestière, mais dont les ressources s'épuisent, une société a obtenu l'autorisation d'exploiter une mine à ciel ouvert. Ce gisement se trouvant sur le périmètre d'une réserve naturelle, une fois encore le droit est bafoué, les traités violés afin de perpétuer le saccage. Où que se pose le regard de Tom au cours de ses pérégrinations, partout, il découvre les images d'une même dévastation du milieu naturel. Envahissants, les engins surgissent, monstrueuses machines de guerre jaillies de la terre tels d'horribles insectes :

Un solide gaillard apparut près du bulldozer qui s'était attaqué à la montagne. Il jeta un coup d'œil sceptique sur la route en contrebas où une rangée de pelleteuses, de camions-bennes et de niveleuses étaient au repos. Puis il se retourna et cracha avant de lever les yeux vers le versant de la montagne. Derrière lui, une route nouvellement tracée s'étirait, s'enfonçant sous les arbres le long de la rivière. La terre couleur de rouille était éventrée et inégale à l'endroit que n'avaient pas encore atteint les camions de gravillons.<sup>76</sup>

- 42 Terre « éventrée », « entaille » creusée au pied de la montagne, « blessure béante de la nouvelle route », ce sont toujours les mêmes images de massacre qui reviennent. Tom Joseph, « *l'homme-tribu* »<sup>77</sup>, le seul de son peuple à rester quand les siens ont été chassés, déplacés, est enserré dans un univers mortifère qui l'engloutit dans sa disparition :

Il était venu dans cette réserve naturelle pour la première fois quand il était enfant, plaçant ses pieds dans les empreintes des pas de son oncle. Cette étendue lui était alors apparue comme un univers illimité composé de prairies, de cascades, de lacs argentés, de granite et de glace. Mais, en grandissant, la réserve s'était rapetissée et, finalement, il avait pris conscience de la superficie réduite et de la fragilité de ce lieu, infime vestige d'un univers disparu...<sup>78</sup>

- 43 Pourtant, alors qu'il a une première fois échoué dans la quête d'une vision, Tom va devenir ce héros qui inverse le mouvement d'enfouissement du monde et restitue sa beauté originelle. Comme le montre ce passage, Tom place ses pas dans les empreintes de son oncle. Aussi, peu à peu, son image se décalque-t-elle sur celle de ce vieux résistant auquel il ressemble d'ailleurs physiquement. Investi par la puissance du loup, animal totémique qu'il partage également avec le vieil homme, Tom entame sa geste héroïque accompagnée par le chant de l'animal, un chant qui enfle au fur et à mesure de sa course. Contre la structure d'entonnoir qui menaçait d'engloutir son univers, Tom, nouveau héros solaire, gravit les glaciers. Dans son mouvement d'ascension, il fait exploser la beauté du monde, restaurée dans son état primordial.

## Conclusion : du western aux allégories nationalistes

Le western, sous sa forme archétypale, est l'histoire de la rencontre dans les terres vierges et sauvages, entre un Américain, de souche anglo-saxonne et puritaine, mais transplanté et d'un Autre dont l'étrangeté est radicale, l'Indien-rencontre qui mène, soit à la métamorphose du puritain anglo-saxon en quelqu'un qui n'est ni Visage-Pâle ni Peau-Rouge [...], soit à l'anéantissement de l'Indien (par castration-conversion, par enfermement dans un ghetto, ou tout simplement par massacre).<sup>79</sup>

- 44 Aujourd'hui, par-delà la vogue des westerns pro-indiens comme *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) ou *Jeremiah Johnson* (Sidney Pollack, 1972), de nouveaux scénarios qui se démarquent de l'« ensauvagement » positif de *Dance with Wolves* (*Danse avec les loups*, Kevin Costner, 1990) commencent à émerger. *Thunderheart* (*Cœur de tonnerre*, Michael Apt, 1992) propose, par exemple, une intrigue assez proche de celle des romans étudiés ici. Un jeune policier métis d'origine sioux, qui ignore tout de la culture amérindienne, est envoyé dans une réserve pour enquêter sur un meurtre. Hanté par des visions et guidé par un vieux sage, il devient lui aussi un héros culturel qui lutte contre la hiérarchie policière et le FBI pour récupérer la terre de son peuple, une terre dont les gisements ont attisé toutes les convoitises.
- 45 Ces nouvelles formes de récit montrent bien que l'enjeu des littératures émergentes n'est pas seulement de construire l'identité d'une communauté en écrivant son histoire, récit encore à faire, souvent laissé dans les marges de l'histoire officielle nationale. La narration de « *cette longue marche au bord de l'oubli* » (« *that journey along the edge of oblivion* »<sup>80</sup>) va de pair, pour certains peuples, avec la réappropriation imaginaire de leur terre. Ce procédé confirme certes l'importance de la territorialité dans la définition de l'identité. Il suggère également que l'identité, dès lors qu'elle est narrativisée, se livre

sous la forme d'un mythe qui constitue le contrepoint de l'histoire. C'est pour mieux en inverser le cours que les nouveaux westerns ou polars écologiques écrivent l'histoire d'un pays conquis, exploité pour ces riches ressources naturelles, développement économique dont les retombées — dans la plus pure des traditions coloniales — bénéficient rarement aux communautés indigènes. Dans ces romans qui tiennent lieu d'allégories nationalistes<sup>81</sup>, « l'Indien » ou « le Mexicain » remportent désormais leur combat contre le progrès technique et l'industrialisation. C'en est fini de l'apparence presque sympathique de ces vecteurs de la « civilisation » que le western et son musée imaginaire nous avaient appris à aimer : le train du Far West, le pistolet inventé par Samuel Colt, la carabine et le fil barbelé. Dans ces œuvres, les machines sont dénoncées comme des machines de guerre et de mort.

---

## Notes

1 Américo Paredes, « The Mexico-Texan », 1935. Ce poème inédit est cité par Ramon Salvidar dans son ouvrage : *Chicano Narrative, The Dialectics of Difference* (Madison, The U. of Wisconsin P., 1990, p. 11). L'accent hispanique qu'il retranscrit orthographiquement est certes difficile à rendre, je propose toutefois cette traduction : « Car le Tex-Mex, l'oui, el a pas de terre / Y s'est fait piétiner des deux côtés d'la frontière [le Rio Grande] / C'te poutain d'langue gringo, y peut pas la parrer / E'te tord la langue y t'donne envie d'yerber / Ouais, i'disent bien qu'il est citoyen 'rricain / Ma' alors, pourquoi es'ce qu'ils l'traient de sale Meyicain ? »

2 Francisco Lomelí et Julio Martínez, *Chicano Literature : A Reference Guide*, Wesport, Greenwood Press, 1985, ouvrage cité par Elyette Andouard-Labarthe et Yves-Charles Grandjeat dans « Aztlán aux mille visages », in *Ecritures hispaniques aux Etats-Unis : mémoire et mutations*, Aix-Marseille I, Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 28.

3 Rafael Pérez-Torres, *Movements in Chicano Poetry*, Cambridge U. P., 1995, p. 24.

4 Cf. Bill Ashcroft, Gareth Griffith, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, Londres/New York, Routledge, 1989, pp. 1-2.

5 Arnold Krupat, *The Turn to The Native : Studies in Criticism and Culture*, Lincoln, U. of Nebraska P., 1996, p. 30.

6 L'expression donne son titre à l'ouvrage de Barbara HARLOW : *Resistance Literature* (New York/Londres, Methuen, 1987), mais elle est très utilisée de façon générale par le critique anglo-saxon.

7 Paul Rogin, *Subversive Genealogy : The Politics and Art of Herman Melville*, Berkeley, U of California P., 1979, p. 20. Sauf référence explicite d'une édition en français, c'est moi qui traduis les citations d'ouvrages publiés en anglais ou espagnol.

8 Comme le rappelle Himilce Novas dans son ouvrage *Everything You Need to Know about Latino History* (New York, Penguin Books, « Plume », 1994, p. 75), la notion de « destinée manifeste » fut utilisée pour la première fois en 1845 dans un article de presse paru dans *The United States Magazine and Democratic Review*. L'auteur anonyme y écrivait : « our manifest destiny overspread the continent allotted by Providence for the free development of our multiplying millions » (« Legs que la Providence nous offre en partage pour le libre développement de nos millions qui vont se multipliant, notre destinée manifeste s'est étendue sur tout le continent »). L'expression connut un vif succès ; elle fut maintes fois reprise tant par les Républicains que les Démocrates dans leurs articles et discours.

9 Reies López Tijerina, *Mi lucha por la tierra*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1978.

10 Rodolfo Acuña, *América ocupada*, Mexico, Ediciones Era, 1976, p. 13.

11 Ward Churchill, *Fantasies of the Master Race, Literature, Cinema and The Colonization of American Indians*, San Francisco, City Light Books, 1998, p. XI.

12 *Ibid.*

13 Dans un entretien, Rudolfo Anaya s'exprime en ces termes : « Selon moi, ce qu'il faut garder en mémoire c'est que la vision [chicana du monde] est un ensemble de valeurs modelé et orienté par la culture, l'histoire, la langue, la mythologie indigène [...] L'art peut être un catalyseur et une force pour attaquer l'ignorance et la discrimination, la pauvreté et la faim. [...] [La littérature chicana est-elle révolutionnaire ?] Oui, comme je l'ai déjà expliqué au sens où toute littérature est révolutionnaire. Oui, au sens où nous sommes une petite minorité qui lutte pour obtenir une forme de pouvoir politique, d'indépendance. Mais j'ai également signalé que ce n'était pas seulement une littérature révolutionnaire au sens politique du terme. L'aspect le plus intéressant, ce qui fera d'elle une littérature révolutionnaire, c'est le fait que des écrivains acceptent de défendre ou pas une littérature nouvelle, qui reflète [...] notre vision du monde, nos valeurs, les valeurs fondamentales de notre culture. » ( *La Literatura chicana a través de sus autores*, sous la direction de Bruce-Novoa, Mexico, Siglo Veintiuno Editores, 1983, pp. 200-202). Dans *Mixedblood Messages : Literature, Film, Family, Place*, Louis Owens écrit,

quant à lui : « *Je définirais la littérature produite par des écrivains amérindiens, concernant des questions amérindiennes et enrichie par les apports des cultures amérindiennes, à la fois comme une littérature de résistance indéniablement politisée et comme un exemple d'autoethnographie, pour reprendre l'expression de Mary Louise Pratt.* » « *Mes romans sont des histoires de survie, qui n'ont rien à voir avec les réflexions cyniques et contraires à la vie qui découlent de la construction euro-américaine qu'est l'Indien en voie de disparition.* » (Norman, U. of Oklahoma P., 1998, p. 54 et p. 164).

14 Les Lagunas sont des Indiens pueblos du Sud-Ouest des Etats-Unis.

15 L'expression est de Frederic Jameson, cf. *The Geopolitical Aesthetic, Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana U. P., BFI Publishing, 1992/1995, p. 206.

16 Je reprends l'expression à Benedict Anderson, cf. *L'Imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor de la nation*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996, p. 205. Pour le titre original : *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1983.

17 Sur cette notion, voir éventuellement : Crystel Pinçonat, « Contre la chronique d'une mort annoncée : le réalisme merveilleux dans le roman amérindien », *Le Réalisme merveilleux, Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 25, 1998, Université Paris-13, L'Harmattan, pp. 35-51.

18 Sur cette notion, voir *La Création des identités nationales*, Anne-Marie Thiesse, Paris, Seuil, « Points/Histoire », 1999/2001 et en particulier le chapitre V consacrées aux « Épopées fondamentales ».

19 L'intertexte est explicite dans *Zia Summer*. On lit dans la traduction française du roman : « *Le cercle représentait l'astre, et les quatre lignes qui en partaient symbolisaient les quatre points cardinaux, les directions sacrées des Pueblos. Sonny connaissait leur culture. Il allait souvent assister à leurs danses cérémonielles et, à l'époque où il enseignait, il avait emmené ses étudiants à Jemez, un jour de fête. Il leur avait fait lire Le Monde des Pueblos, Cérémonie, L'Homme qui a tué un cerf, les poèmes de Simon Ortiz et le livre de l'historien Joe Sando.* » (Rudolfo Anaya, *Zia Summer*, 1995 ; pour la traduction française : *Sous le soleil de Zia*, Paris, Albin Michel, « Terres d'Amérique », 1996, p. 40). Dans *Bone Game*, autre roman de Louis Owens, l'un des personnages mentionne aussi cette référence : « *Et je m'y connais un peu en maladie de fantôme. J'ai lu Silko et Hillerman...* » (pour la traduction française : *Le Joueur des ténèbres*, Paris, Albin Michel, « Terres d'Amérique », 1998, p. 135). Louis Owens insère par ailleurs des analyses de *Ceremony* dans *Mixedblood Messages : Literature, Film, Family, Place* (op. cit.).

20 Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, traduit de l'anglais par Paul CHEMLA, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000, p. 322.

21 Arnold Krupat, *The Turn to The Native : Studies in Criticism and Culture*, op. cit., p. 30.

22 Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 133.

23 Roger Chartier, *Au bord de la falaise, L'Histoire entre certitudes et inquiétude*, Albin Michel, « Histoire », 1998, p. 12.

24 Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 98.

25 François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote, Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1980/1981 pour la présente édition revue et augmentée, pp. 225-226.

26 Richard Slotkin, *The Fatal Environment, The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890*, New York, Atheneum, 1985, p. 53.

27 Yves Kovacs, « Mexicain », in *Le Western*, sous la direction de Raymond BELLOUR, Paris, Gallimard, « Tel », 1993, p. 186.

28 Yves Kovacs, « Indien », *ibid.*, p.166.

29 Jean Gili, « Attaque indienne », *ibid.*, p. 101.

30 Ward Churchill, *Fantasies of the Master Race*, op. cit., p. 171.

31 Je reprends cette expression à Yves-Charles Grandjeat. Il l'emploie en introduction à l'ouvrage : *Ecritures hispaniques aux Etats-Unis : mémoire et mutations*, op. cit., p. 13.

32 Louis Owens, *Wolfsong*, 1991 ; pour la traduction en français : *Le Chant du loup*, traduit de l'américain par Danièle et Pierre Bondil, Paris, Albin Michel, « Terre d'Amérique », 1996, p. 30 ; pour le texte original : « *Must've been the hair. You're starting to look like a old-time Indian, a whole lot like a picture I seen once of your uncle when he was a kid.* » (Norman and London, U. of Oklahoma P., « American Indian Literature and Critical Studies Series », 1995, p. 18).

33 Rudolfo Anaya, *Zia Summer*, 1995 ; pour la traduction française : *Sous le soleil de Zia*, traduit de l'américain par Simone Pellerin, Paris, Albin Michel, « Terres d'Amérique », 1996, pp. 11-12 ; pour le texte original : « *He groaned and stumbled toward his small kitchen, then paused in front of his hallway mirror. He smiled at his image and bared his teeth. He had a handsome set of teeth, even, made hard and white by the calcium-rich South Valley water. Good Mexican teeth, his mother said. He had been in his share of fights in South Valley bars after he graduated from high school, but he never lost a tooth, and his aquiline nose hadn't been broken. His eyes were dark chestnut in the light. Women liked his long eyelashes. The Nuevo Mexicanos had been in the Río Grande for centuries, so Indian blood flowed in their veins.*

*And lots of other genes, Sonny thought. Not only the history of Spain but the history of the Nile was his inheritance. In the summer when he tanned dark from swimming, some of his friends said he looked Arabic. Maybe he had a drop of Jewish blood, too, the legacy of the crypto Jews who came to New Mexico with the Oñate expedition centuries before. The Marranos, the Catholics called them. He probably also carried French-Canadian trapper blood, German merchant blood, Navajo, Apache, you name it, the Río Grande was the center of a trading route. Here a grand mestizo mixture took place. The Nile of the desert Southwest. All bloods ran as one in the coyotes of the Nuevo Mexico.*

*The gabachitas loved his color, the Chicanas didn't find it unusual. He touched the dimple on his square chin. His mother said he had the square, no-nonsense chin of the Bacas. She was a Jaramillo from La Joya, Diana Jamarillo, a proud woman. [...]*

*He also got he dark, curly hair from his father's side of the family. His father, Apolonio Baca, Polito everybody called him, was from the Baca family of Socorro County, the grandson of Elfego Baca.*

*The Chicanos of New Mexico knew the stories of Elfego Baca's escapades, and the story most remembered was when he stood up to a bunch of abusive Texas cow-boys in the little village of San Francisco Plaza, or Frisco, in southwestern New Mexico in 1884.*

*That was Elfego's first gunfight, high up in the Tularosa Mountains. He put on a badge when nobody else would, and in a scene straight from out of High Noon, he arrested Charlie McCarty. [...]*

*El Bisabuelo had carried a .45-caliber single-action Colt, the same pistol that had been passed down to Sonny's father and which now belonged to Sonny. » (Op. cit., pp. 4-6)*

34 *Ibid.*, p. 188 ; pour le texte original : « *They put Sonny on you report card. It stuck. I told your father, está bien. It fits him. Sonny, like sol.* » (Op. cit., p. 161).

35 Richard Slotkin, *The Fatal Environment, The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890*, op. cit., p. 33.

36 *Ibid.*, p. 41.

37 Richard Slotkin, *Gunfighter Nation, The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, New York, Atheneum, Macmillan Publishing Co., 1992, p. 352.

38 William Bevis, « Native American Novels : Homing in », in *Recovering the World, Essays on Native American Literature*, sous la direction de Brian SWANN et Arnold KRUPAT, U. of California P., 1987, pp. 580-620, p. 582.

39 La pensée de Jameson est complexe, et du même coup difficile à traduire. Par souci de précision, je préfère citer le texte qui me sert de référence. Jameson y explique comment il en est venu à construire la notion de « *cognitive mapping* » à partir de l'ouvrage de David Lynch, *The Image of the City* : « *Disalienation in the traditional city, then, involves a practical reconquest of a sense of place and the construction and reconstruction of an articulated ensemble which can be retained in memory and which the individual subject can map and remap along the moments of mobile, alternative trajectoires.* » (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke U. P., 1991, p. 51).

40 *Ibid.*, p. 52.

41 Sur cette question, voir Edward W. Said, « Yeats et la décolonisation » (traduction de « Yeats and Decolonization », 1988), in *Nationalisme, colonialisme et littérature*, Terry Eagleton, Frederic Jameson et Edward W. Said, Presses Universitaires de Lille, « Etudes irlandaises », 1994, pp. 69-93, p. 77.

42 Leslie Marmon Silko, *Cérémonie*, traduit de l'américain par Michel Valmary, Paris, Albin Michel, 1992, pp. 20-22. Pour le texte original : « *The sound of the rain got louder, pounding on the leaves, splashing into the ruts ; it splattered on his head, and the sound echoed inside his skull. It streamed down his face and neck like jungle flies with crawling feet. He wanted to turn loose the blanket to wipe the rain away ; he wanted to let go for only a moment. But as long as the corporal was still standing, still moving, they had to keep going. Then from somewhere, within the sound of the rain falling, he could hear it approaching like a summer flash flood, the rumble still faint and distant, floodwater boiling down a narrow canyon. He could smell the foaming flood water, stagnant and ripe with the rotting debris it carried past each village, sucking up their sewage, their waste, the dead animals. [...] The corporal fell, jerking the ends of the blanket from his hands, and he felt Rocky's foot brush past his own leg. He slid to his knees, trying to find the ends of the blanket again, and he started repeating 'Goddam, goddam !' ; [...] He damned the rain until the words were a chant, and he sang it while he crawled through the mud to find the corporal and get him up before the Japanese saw him. He wanted the words to make a cloudless blue sky, pale with a summer sun pressing across wide and empty horizons. [...] All the time he could hear his own voice praying against the rain. [...] So he had prayed the rain away, and for the sixth year it was dry ; the grass turned yellow and it did not grow. Wherever he looked, Tayo could see the consequences of his praying ; the gray mule grew gaunt, and the goat and kid had to wander farther and farther each day to find weeds or dry shrubs to eat. In the evenings they waited for him, chewing their cuds by the shed door, and the mule stood by the gate with blind marble eyes. He threw them a little dusty hay and sprinkled some cracked corn over it. The mule whinnied and leaned against the sagging gate ; Tayo reached into the coffee can and he held some corn under the quivered lips. [...] Tayo looked at the long white hairs growing out of the lips like antennas, and he got the choking in his throat again, and he cried for all of them, and for what he had*

done. » (Ceremony, 1977, pour l'édition de référence : Londres/New York, Penguin Books, 1986, pp. 12-14).

43 *Ibid.*, pp. 148-150 ; pour le texte original (*op. cit.*, pp. 135-137) :

*Set in motion now  
set in motion by our witchery  
to work for us.  
Caves across the ocean  
in caves of dark hills  
white skin people  
like the belly of a fish  
covered with hair.  
Then they grow away from the earth  
then they grow away from the sun  
then they grow away from the plants and animals.  
They see no life  
When they look  
they see only objects.  
The world is a dead thing for them  
the trees and rivers are not alive  
the mountains and stones are not alive.  
The deer and bear are objects  
They see no life. [...]  
They will take this world from ocean to ocean  
they will turn on each other  
they will destroy each other  
Up here  
in these hills  
they will find the rocks,  
rocks with veins of green and yellow and black.  
They will lay the final pattern with these rocks  
they will lay it across the world  
and explode everything.*

44 *Ibid.*, pp. 262-263. Pour le texte original : « *When years before they had first come to the people living on the Cebolleta land grant, they had not said what kind of mineral it was. They were driving U.S. Government cars, and they paid the land-grant association five thousand dollars not to ask questions about the test holes they were drilling. [...] The drought had killed off most of the cattle by then, so it really didn't matter if a square mile of land around the mine area was off limits, with high barbed-wired fences around it, and signs in both Spanish and English warning them to keep out.*

*Early in the spring of 1943, the mine began to flood with water from subterranean springs. They hauled in big pumps and compressors and flat-bed trucks from Albuquerque. The big trucks sank past their axles in the blow sand, and they hired men from Bibo and Moquino to dig around the tandem wheels and to attach tow chains from the trucks to the big tow truck that came. But later in the summer the mine flooded again, and this time no pumps or compressors were sent. They had enough of what they needed, and the mine was closed, but the barbed-wire fences and the guards remained until August 1945. By then they had other sources of uranium, and it was not top secret any more. Big gray vans came and hauled the machinery away. They left behind only the barbed-wire fences, the watchman's shack, and the hole in the earth. » (*Op. cit.*, P. 243).*

45 Cf. Ward Churchill et Winona Laduke, « Native America — The political Economy of Radioactive Colonialism », *Critical Issues in Native North America*, sous la direction de Ward Churchill, Copenhagen, IWGIA, 1988-1991, document n° 68, pp. 25-67, pp. 33-40.

46 *Cérémonie*, *op. cit.*, pp. 264-265 ; pour le texte original : « *Old Grandma told him while he was still sick and weak, lying in the darkened room. She shuffled in and sat down on the edge of his bed. 'I have been thinking of something,' she said. 'It happened while you were gone. I had to get up, the way I do, to use the chamber pot. It was still dark ; everyone else was still sleeping. But as I walked back from the kitchen to my bed there was a flash of light through the window. So big, so bright even my clouded-up eyes could see it. It must have filled the whole south-east sky. I thought I was seeing the sun rise again, but it faded away [...]. 'My, my,' I said to myself, 'I never thought I would see anything so bright again. [...] You know, I have never understood that thing I saw. Later on there was something about it in the newspaper. Strongest thing on this earth. Biggest explosion that ever happened—that's what the newspaper said.' She was shaking her head slowly from side to side. 'Now I only wonder why, grandson. Why did they make a thing like that ?'*

*'I don't know, Grandma,' he had answered then. But now, he knew.  
He had been so close to it, caught up in it for so long that its simplicity struck him deep inside his chest : Trinity Site, where they exploded the first atomic bomb, was only three hundred miles to the southeast, at White Sands. And the top-secret laboratories where the bomb had been created were deep in Jemez Mountains, on land the Government took from Cochiti Pueblo : Los Alamos, only a hundred miles northeast of him now, still surrounded by high electric fences and the ponderosa pine and tawny sandrock of Jemez mountain canyon where the shrine of the twin mountain lions had always been. There was no end to it ; no*

boundaries ; and he arrived at the point of convergence where the fate of all living things, and even the earth, had been laid. From the jungles of his dreaming he recognized why the Japanese voices had merged with Laguna voices, with Josiah's voice and Rocky's voice, the lines of cultures and worlds were drawn in flat dark lines on fine light sand, converging in the middle of witchery's final ceremonial sand painting. From that time on, human beings were one clan again, united by the fate the destroyers planned for all of them, for all living things ; united by a circle of death that devoured people in cities twelve thousand miles away, victims who had never known these mesas, who had never seen the delicate colors of the rocks which boiled up their slaughter. » (Op. cit., pp. 245-246).

47 Cf. Louis Owens, *Mixedblood Messages : Literature, Film, Family, Place*, op. cit., pp. 35-36.

48 *Cérémonie*, op. cit., p. 202 ; pour le texte original : « a thousand dollars a mile to lock the mountain in steel wire, to make the land his. » (Op. cit., p. 188)

49 *Ibid.*, p. 244 ; pour le texte original : « he could see Josiah's vision emerging, he could see the story taking form in bone and muscle. » (Op. cit., p. 226).

50 *Ibid.*, P. 229 ; pour le texte original : « The snow had melted into their hides, washing out the dirt and manure, leaving them silky white ; the spots were golden brown. The butterfly brand and Auntie's rafter were barely visible through the heavy new growth of winter hair. Josiah had wanted something more than the stupid drooling Herefords the white ranchers had, something more than animals that had to be driven to water like sheep, and whose bellies shrank around their ribs before they would eat cactus or climb the ridges for brush and bark. 'My uncle was looking for cattle that could survive drought and hard years'. » (op. cit., p. 212).

51 On notera en effet que l'hybridation intervient dans la composition même du texte, du fait des insertions de mythes dans le tissu romanesque. Il s'agit, par ailleurs, de l'une des grandes thématiques du roman : le seul troupeau qui pourra survivre sur ces terres arides est issu d'un croisement de deux races bovines (cf. op. cit., p. 91) ; quant aux personnages, tous ceux qui ont partie liée à la cérémonie de réparation (Tayo, Betonie, le Cygne de la Nuit et Ts'eh) sont caractérisés par la couleur vert noisette de leur yeux, marque de leur métissage.

52 *Ibid.*, p. 107, pour le texte original : « It was a world alive, always changing and moving ; and if you knew where to look, you could see it, sometimes almost imperceptible, like the motion of the stars across the sky. » (op. cit., p. 95).

53 Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 247.

54 *Ibid.*

55 Louis Owens, *Le Chant du loup*, op. cit., pp. 17-19 ; pour le texte original : « Thinks he owns the whole goddam state cause he's a injun. [...] J.D. ain't going to like him shooting up two more machines, Dinker said, He ain't going to let that old man keep shooting up his machines. » (op. cit., pp. 8-9).

56 Rudolfo Anaya, *Sous le soleil de Zia*, op. cit., p. 31 ; pour le texte original : « Only crazies would do something like this. [...] Drain her blood like some fucking satanic crap. » (op. cit., p. 22).

57 *Ibid.*, p. 43 ; pour le texte original : « I think there was some kind of a ceremony here. » (op. cit., p. 32).

58 *Ibid.*, p. 30 ; pour le texte original : « there was something diabolical in the room, an evil presence, he felt it. » (op. cit., p. 22).

59 *Ibid.*, pp. 39-40 ; pour le texte original : « 'I've been saving this for last,' Howard said. 'Look.' He pointed to her navel. The scratches Sonny had noticed now became the outline of a barely perceptible circle around her belly button. Four radiating lines extending from the circle, and when Sonny looked closely, he saw each line was really four lines. Four lines up toward the middle of her breasts, four lines toward her sex, and four out to either side. 'Damn,' he cursed. They had scratched the Zia sun sign around her navel. El ombligo. There was something very special about the ombligo. It was the connection to the mother. On Gloria's soft mound of a stomach the sign lay nascent, a red outline on her smooth, pale skin.

'The Zia Sun,' Howard said.

Sonny stared at the round symbol that circled Gloria's navel. The Zia sign was a sacred sign to the Pueblo Indians of New Mexico. It was the symbol of the Grandfather Sun, the deity of life. The circle was the sun ; the four radiating lines were the four sacred directions of the Pueblo Indian world. [...]

He knew that on the West Mesa the ancestors of the Pueblo Indians had carved petroglyphs into the lava boulders, the escarpment of the once-fiery volcanos. On one of those monoliths he had seen the Zia sun symbol. It was also used as the symbol for the state flag. Now Gloria's stomach was scratched with this ancient sign for the sun. The crazies who killed Gloria had put the sacred symbol to their own perverted use. » (op. cit., pp. 29-30).

60 Ce nom fait sans doute écho au célèbre poème d'Edgar Allen Poe intitulé *The Raven* (1845). Dans l'un des vers du poème, le narrateur interpelle l'animal en ces termes : « 'Prophet !' said I, 'thing of evil ! prophet still, if bird or devil !—' » ; pour la traduction française de ce vers du Corbeau : « Prophète, dis-je, être de malheur ! Prophète, oui, oiseau ou démon ! »

61 *Ibid.*, pp. 118-121 ; pour le texte original : « *Yes, we're getting ready for the battle again,' Pájaro said, his look growing serious. 'We're a small group, we have only one goal : to close down WIPP. Our reasoning is simple, but it will work. If the nuclear waste producers have no place to store their garbage, they have to stop producing it, right ? During the cold war the whole world went insane producing plutonium. Now, they want to shove that high-level waste down our throats. We resist. We're committed to saving Mother Earth. [...] We've been keeping tabs on cancer occurring in the South Valley. [...] We read the papers, make notes, pinpoint where the person lived and worked... [...] Cancer linked directly to the poison the base has been dumping for years. Did you know that area in the South Valley has the highest rate of cancer in the city ? The pollutants are there, man, we know it and DOE knows it, but everybody denies responsibility and nobody wants to clean up ! [...] It's the feds and the DOE that're running the state ! Cramming all the shit from Rocky Ford to Los Alamos down our throats. Now they store the Pantex junk here ! All those nuclear bombs beings dismantled are sitting up at Kirtland ! We don't have to take it !* » (op. cit., pp. 99-101).

62 Ward Churchill, *Fantasies of the Master Race*, op. cit., p. 85.

63 Rudolfo Anaya, *Sous le soleil de Zia*, op. cit., p. 120 ; pour le texte original : « *Sonny nodded. Yeah, the WIPP site was a temporary solution, they couldn't go on stockpiling radioactive waste forever. Mother Earth was being disemboweled ; the caverns that were her womb were being poisoned with barrels of nuclear waste. She was impregnated with plutonium, the deadliest element known to mankind, but she would resist.* » (op. cit., p. 101).

64 *Ibid.*, p. 237.

65 Pour l'analyse de *Bless Me, Ultima* dans cette perspective, cf. Ramón Saldivar, *Chicano Narrative, The Dialectics of Difference*, op. cit., pp. 124-125.

66 Rudolfo Anaya, *Sous le soleil de Zia*, op. cit., pp. 189-190 ; pour le texte original : « *Most people knew little of don Eliseo's kind of love for earth, of the memory that ran through the roots of the plants and trees and the water of the river. They knew little of don Eliseo's prayers, his saints, his visits to Sandia Pueblo to pray to the deities of the pueblo, his daily prayers to the sun.* » (op. cit., p. 162).

67 *Ibid.*, p. 10 ; pour le texte original : « *It had been witness to the last hundred years of history in the village of Ranchitos [...]. Its spreading branches had shaded don Eliseo's family for many generations.* » (op. cit., p. 4).

68 Louis Owens, *Le Chant du loup*, op. cit., p. 46 ; pour le texte original : « *Before he went out there he started telling folks around town that he wouldn't let them do it, that it was sacred land up there and that kind of stuff.* » (op. cit., p. 32).

69 *Ibid.*, p. 102 ; pour le texte original : « *Following what he knew was the same trail the old ones had followed across the mountains a thousand years before, he tried to imagine himself as one of them. An image of a plain warrior padding silently through the forest came to him and he smiled. Books and movies seldom showed Indians who looked like the Salish people of these mountains. Short, dark people dressed in woven cedar bark weren't as exciting as Sioux warriors in eagle-feather headdresses on horseback, the sun always setting behind them.* » (op. cit., p. 83).

70 *Ibid.*, p. 28 ; pour le texte original : « *[...] rolling the window down a few inches to smell the damp air with its growth and decay, logging mills and mist, air so thick after Santa Barbara that he felt like a man at the bottom of the sea. Diving back home, going down and down toward some kind of dark center.* » (op. cit., p. 17).

71 *Ibid.*, p. 172 ; pour le texte original : « *Down there where the rivers came together and split again, it wasn't his home anymore, not earth-blood and rock, cedar red like blood, rivers cutting at the old ones beneath their stones, a pulse through the mountains like the heartbeat drum at the spirit dances.* » (op. cit., p. 143).

72 Daniel Madelénat, *L'Épopée*, op. cit., p. 44.

73 Louis Owens, *Le Chant du loup*, op. cit., p. 58

74 *Ibid.*, p. 162.

75 *Ibid.*, p. 106 ; pour le texte original : « *A few weeks later he'd climbed the ridge to the north of Fish Creek until he came to a small lake his uncle had described. The lake sat in a tight basin in a wrinkle on the long, meadowed ridge. Above the lake the ridge rose to a crest of dark granite and ice. There was no trail, and the lake was on no map.* » (op. cit., pp. 87-88).

76 *Ibid.*, p. 11 ; pour le texte original : « *A big man came around the back of the machine that had been cutting at the mountain. He glanced skeptically down the road to where a line of caterpillars and dumptrucks and graders crouched. Then he turned and spit before he looked up at the mountainside. Behind him a new road stretched into the trees alongside the river, the rusty earth torn and uneven where the gravel trucks had not yet reached.* » (op. cit., p. 2).

77 *Ibid.*, p. 235 ; cf. pour le texte original : « *'One thing I want to ask you, Tom. Where's your people ? Where's your tribe, man, your family ?' Tom shrugged. 'Gone,' he said. 'My aunt's in Rockport, but that's about all. They're just gone.'* Tom Joseph, the one-man tribe, McBride said as he climbed into the van. » (op. cit., p. 195).

78 *Ibid.*, p. 101 ; pour le texte original : « *He'd come to the wilderness first as a boy, stepping in the bootprints of his uncle, and the wilderness had been an enormous, boundless world of meadows and waterfalls, silver lakes, granite and ice. But as he'd grown, the wilderness had shrunk, and he'd come, finally, to know the smallness, the delicacy of the place, a fragment of what had once been...* » (*op. cit.*, p. 82).

79 Leslie Fiedler, *Le Retour du Peau-Rouge*, (traduction de *The Return of the Vanishing American*, 1968), 1971 Paris, Seuil, p. 24.

80 N. Scott Momaday, *House Made of Dawn*, 1966 ; pour l'édition de référence : New York, Harper & Row, « Perennial Library », 1989, p. 16.

81 Je reprends ici en la modifiant quelque peu une idée de Frederic Jameson, qui écrit : « *Tous les textes du Tiers Monde sont nécessairement, c'est du moins l'opinion que je défends, allégoriques, et ce en un sens très précis : ils doivent être lus en tant que ce que je nommerai des 'allégories nationales', même quand, ou peut-être devrais-je dire surtout quand, leurs formes s'appuient majoritairement sur des machineries représentatives occidentales comme le roman.* » (« *Third World Literature in the Era of Multinational Capital* », *Social Text*, automne 1986, pp. 65-88, p. 69).

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Crystel Pinçonat, « Le temps des nouveaux guerriers : le héros culturel, figure de la reconquête identitaire et territoriale », *Amnis* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 30 juin 2002, consulté le 28 novembre 2016. URL : <http://amnis.revues.org/150> ; DOI : 10.4000/amnis.150

## Auteur

### Crystel Pinçonat

Université Denis Diderot, Paris VII, France, [pinconnat.crystel@wanadoo.fr](mailto:pinconnat.crystel@wanadoo.fr)

### Articles du même auteur

#### **Avant-propos** [Texte intégral]

Paru dans *Amnis*, 13 | 2014

#### **De l'usage postcolonial de l'archive. Quelques pistes de réflexion** [Texte intégral]

Paru dans *Amnis*, 13 | 2014

#### **Mémoires de l'immigration, vers une logique de déplacement des frontières ?** [Texte intégral]

Paru dans *Amnis*, 7 | 2007

#### **Les écrivains issus de l'immigration face à la guerre d'Algérie : quelle mémoire pour quelles victimes ?** [Texte intégral]

Paru dans *Amnis*, 6 | 2006

#### **Assimilation ou fidélité aux valeurs du Vieux Monde ? La nouvelle et sa représentation de l'immigration juive aux États-Unis** [Texte intégral]

Paru dans *Amnis*, 1 | 2001

## Droits d'auteur



Amnis est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.