

Contre la chronique d'une mort annoncée : le réalisme merveilleux dans le roman amérindien

*C'était comme si cet écrivain blanc, il avait pris toutes les manifestations de la mort qui ont jamais pu nous tomber dessus, à nous, les tribus indiennes, et qu'il en avait chargé un seul personnage. Comme s'il allait tous nous rayer des vivants d'un trait de plume.*¹

Dans la littérature américaine contemporaine, le réalisme merveilleux est surtout présent au sein des littératures mineures² : romans de Toni Morrison, nouvelles de Cynthia Ozick comme *Le Rabbi païen*³, classique de la littérature *chicana* tel que *Bless Me, Ultima* du Mexicain-Américain Rudolfo Anaya, par exemple. Pour ces littératures, le réalisme merveilleux endosse une même fonction. Il participe au vaste processus de reconstruction identitaire qui se donne pour objet de réécrire l'histoire par l'intermédiaire de la fiction, d'explorer et d'expliquer la spécificité d'une communauté en se réappropriant son héritage, ses croyances et ses mythes⁴. Par ce biais, un passé et une mémoire culturelle que le processus historique avait, en les étouffant, promis à la destruction et à l'oubli sont restitués. En dépit de cette visée commune, amalgamer ces œuvres pour y étudier le réalisme merveilleux serait dangereux. Cette démarche risquerait en effet de reproduire une nouvelle fois ce contre quoi luttent ces écrivains : l'ignorance de leur spécificité culturelle.

Par souci de rigueur, on abordera donc ici un domaine spécifique : le roman amérindien nord-américain contemporain. Le champ est vaste et extrêmement diversifié puisque chaque

¹Louis Owens, *Même la vue la plus perçante*, édition de référence pour la traduction française : Paris, Albin Michel, "10/18", 1994, p.289 ; pour le texte original : "*It was like that white writer took all the death that ever happened to us Indian people and put it in one devil character. Like he was going to write all us people away.*", édition de référence : *The Sharpest Sight*, Norman, University of Oklahoma Press, 1992, p.216.

² L'expression est certes commode d'emploi, toutefois, comme le souligne Marc Chénétier (cf *Au-delà du soupçon - La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, p.27-31), il paraît contestable aujourd'hui de considérer les romanciers juifs américains ou afro-américains comme les représentants de littératures mineures. Outre le fait, par exemple, que de nombreux écrivains juifs ne se définissent plus par rapport à la tradition, ces différents groupes affirment par ailleurs, du fait de la variété de leurs productions, leur présence dans la totalité du champ esthétique.

³ Cynthia Ozick, *The Pagan Rabbi*, 1961 ; pour la traduction française : *Le Rabbi païen*, Paris, Editions Rivages, 1990.

⁴ Cf "*The problematics of emergence in comparative literary history*", Jean-Marie Grassin, Introduction à *Littératures émergentes/Emerging Literatures*, Actes du XIème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, août 1985, responsable de la publication Jean-Marie Grassin, Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien : Peter Verlag, 1996, p.5-16.

communauté possédait sa propre langue et son propre patrimoine culturel⁵. Il est de surcroît aujourd'hui en pleine expansion. Simple effet de mode, diront certains, tendance "New Age" de notre civilisation en quête de figures mythiques idéalisées ? Une telle interprétation est une fois de plus bien condescendante. Que l'image de l'Amérindien soit aujourd'hui largement utilisée à des fins commerciales, c'est un fait. Un grand nombre de publicités en témoigne. Est-ce à dire que la littérature produite par les romanciers d'origine amérindienne se contente d'exploiter cette mode⁶ ? Ce jugement me paraît non seulement réducteur, il est également mis à mal par la lecture de ces œuvres démystificatrices et de grande qualité littéraire.

Afin de mettre en évidence l'"intégration dynamique du Merveilleux dans le réalisme"⁷ qui caractérise un grand nombre de romans amérindiens, j'aimerais dans un premier temps revenir à un texte qui n'appartient pas à ce courant : *One Flew Over the Cuckoo's Nest (Vol au-dessus d'un nid de coucou)*. Publié en 1962 soit un an après *Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault, ce roman de Ken Kesey décrit par le biais de la narration menée par Bromden, Indien géant surnommé "Chef Balai", le Grand Enfermement qui frappe non seulement le fou, mais plus généralement l'autre, celui qui échappe à la norme. Comme de nombreux protagonistes du roman amérindien, Bromden est un ancien combattant, traumatisé par la guerre. Il partage également avec eux un autre trait récurrent : le métissage. Son patronyme anglo-saxon lui vient de sa mère, femme blanche, citadine qui, en imposant ce nom à son époux, l'a du même coup dépossédé de son noble nom de chef indien : Tee Ah Millatoona (Pin-plus-haut-de-toute-la-montagne). Enfin, Bromden est

⁵ Cf "Selon les chiffres officiels, on dénombre encore à ce jour trois cent quinze tribus aux Etats-Unis, quand naguère entre quatre à huit millions d'individus composaient cinq cents cultures distinctes, possédant chacune leur propre langue.", Kenneth Lincoln, *Native American Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1983, p.15.

⁶ Dans *Indian Blues*, Sherman Alexie caricature avec humour cette mode "New Age" à travers deux personnages de groupies : "Deux filles blanches appelées Betty et Veronica comme les célèbres personnages de la bande dessinée, et atterries sur la réserve on ne sait trop comment, assistaient à toutes les répétitions. [...] L'une comme l'autre avaient de longs cheveux blonds et portaient bien trop de bijoux indiens, bagues de turquoise, boucles d'oreilles en argent en forme de plumes, colliers de perles [...]. "Bon Dieu ! disaient les femmes spokane. Ces princesses New Age aiment les Indiens, pas vrai ? [...] Betty et Veronica possédaient [...] une librairie New Age à Seattle, dans le quartier du Capitole. Dès qu'elle avaient entendu parler d'un groupe de rock indien, elles avaient fermé pour quelques jours et effectué les cinq cents kilomètres jusqu'à Wellpinit en moins de six heures.", Paris, Albin Michel, 1997, p.49-51, (pour le texte original : *Reservation Blues*, Londres, Minerva Paperback, 1996, p.41-44).

⁷ Je reprends ici la formule employée par Jacques Stéphen Alexis dans "Du réalisme merveilleux des Haïtiens", *Présence africaine*, juin-nov. 1956, n° VIII-IX-X, p.245-271, p.264.

constitué en figure radicale de fou, de sauvage à travers la parole des autres patients de la section psychiatrique ("il est s-s-sourd et muet"⁸ déclare en bégayant Billy Bibbit ; "Et devant vous, m'sieu-dames, en chair et en os, voilà l'Homme des Bois..."⁹ déclame Harding). "Homme bestial à la parole escamotée"¹⁰, Bromden incarne une figure hyperbolique du "*Vanishing American*" :

"D'après ce que j'ai entendu dire, il a subi plus de deux cents électrochocs à l'époque où c'était la grande mode. Essayez d'imaginer l'effet que ça a pu avoir sur un homme qui commençait déjà à ne plus avoir la tête très solide. Regardez-le : Hercule changé en femme de ménage ! Le voilà, l'Américain-Qui-S'Etient : une machine à balayer ! Ça mesure deux mètres dix et ça a peur de son ombre !" ¹¹

Ainsi comme le souligne Salah El Moncef dans son étude du roman, la représentation de ce personnage qui multiplie les attributs négatifs (il est sourd, muet, sauvage et dévirilisé) s'enracine "dans un processus complexe de construction symbolique" qui définit la figure de l'Amérindien à partir d'une "catégorie floue de la négativité"¹². De par cette caractérisation, Bromden se rapproche de nombreux protagonistes du roman amérindien eux aussi vétérans, hommes sans voix, coupés de leur culture et de leur enracinement territorial par le cataclysme de la guerre. Lorsqu'il restitue l'histoire de son progressif glissement dans le mutisme, Bromden dévoile qu'il partage également avec Tayo, personnage principal de *Ceremony* un certain degré d'invisibilité¹³ :

⁸ *Vol au dessus d'un nid de coucou*, Ken Kesey, Paris, Stock, "Le Livre de poche", 1963, 1976, p.39 ; pour le texte original : "*He's de-de-deef and dumb*", *One flew over the Cuckoo's Nest*, 1962, pour l'édition de référence : Londres, Picador, Pan Books, 1973, p.24.

⁹ *Ibid.*, p.366 ; pour le texte original : "*Here, in fronta your very eyes', Harding spiels, 'is the Wildman'...*", (*op. cit.*, p.228).

¹⁰ Sander L. Gilman, *Disease and Representation : Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p.239.

¹¹ *Ibid.*, p.97 ; pour le texte original : "*I've heard that the Chief, years ago, received more than two hundred shock treatments when they were really the vogue. Imagine what this could do to a mind that was already slipping. Look at him : a giant janitor. There's your Vanishing American, a six-foot-eight sweeping-machine, scared of its own shadow.*", (*op. cit.*, p.59).

¹² Cf "*Viewed in a broader context, Bromden's status in the ward as 'dumb' and 'wild' is rooted in a complex process of symbolic construction, the definition of the Native American as an indeterminate category of negativity.*", Salah El Moncef, "*Reconstructing the Invisible Totality : The Combine, the "Controls" of the Body, and the Critical Function of Negativity in One Flew over the Cuckoo's Nest*", in : *Hysterical Labor - Formal Reproduction of Co-Modification in Three Narrative Moments of Postmodern America*, Thèse de Doctorat, Bloomington, Indiana University, p.41-75, p.42.

¹³ C'est sans conteste Ralph Ellison avec *Invisible Man* (1947) qui a donné la version la plus élaborée de ce trait récurrent du personnage des littératures mineures. Ce trait correspond au constat d'Azouz Begag et Abdellatif Chaouite qui distinguent deux stratégies antagonistes dans le comportement de l'immigré : "se cacher un peu plus, ce que l'on pourra appeler, l'"invisibilisation" ; se montrer un peu plus en affirmant sa présence et en recherchant la confrontation : la

Je pensais à la comédie de la surdité que je jouais, à toutes ces années pendant lesquelles, j'avais réussi à persuader tout le monde que je n'entendais pas un mot de ce qu'on disait [...]. Mais je me rappelais une chose : ce n'est pas moi qui avais commencé à me conduire, comme si j'étais sourd - c'étaient les gens qui, les premiers, se sont mis à agir comme si j'étais trop bouché pour entendre, voir ou dire quoi que ce fût.¹⁴

Remontant ainsi le fil de son histoire, Bromden livre l'épisode traumatique qui lui a révélé son inexistence aux yeux des autres. Trois étrangers étaient descendus de voiture et avaient déambulé dans le jardin familial. Face au "décor délabré et chaotique" qu'ils avaient découvert : "séchoirs à poissons, voitures d'occasion, cages à poules, motocyclettes et chiens", ils avaient, en présence de l'enfant, exprimé leur mépris pour des gens qui menaient pareille existence :

Je les laisse encore débattre un peu [...], puis je me lève et, m'adressant au gros, je lui déclare dans mon anglais scolaire le plus châtié qu'il fait probablement plus frais dans notre cabane que dans n'importe quelle demeure en ville.[...] Je m'aperçois qu'ils n'ont absolument pas l'air de m'avoir entendu. Ils ne me regardent même pas. [...] En fait, leurs regards me traversent comme s'ils ne me voyaient pas.¹⁵

Si donc le personnage de Bromden annonce les figures qui hanteront le roman amérindien, nous nous attacherons à la différence majeure qui distingue *One Flew* de cette tradition. Comme le souligne le critique américain Leslie Fiedler, ce texte fait figure d'exception puisqu'il s'agit du "premier exemple de *Liebestod* de notre longue littérature d'amour entre Indiens et Blancs, et c'est aussi la première fois que l'Indien survit à son compagnon et frère blanc"¹⁶. Pour autant la guérison de Bromden est encore intimement liée ici à une stratégie et à une symbolique occidentales. Dans ce roman, c'est en effet Randle Patrick McMurphy, au "nom ronflant d'Irlandais de folklore"¹⁷ (incarné par Jack Nicholson dans l'adaptation cinématographique que produisit Milos Forman en

'visibilisation". (*Ecarts d'identité*, Paris, Seuil, 1990, p.58-59). Il est clair que dans *One Flew*, Bromden opte pour l'invisibilité.

¹⁴ *Op. cit.*, p.265-6 ; pour le texte original : "[I] thought it over, about my being deaf, about the years of not letting on I heard what was said [...]. But I remembered one thing : it wasn't me that started acting deaf: it was the people that first started acting like I was too dumb to hear or see or say anything at all.", (*op. cit.*, p.162-3).

¹⁵ *Ibid.*, p.266-70 ; pour le texte original : "I let them say another thing or two [...]; then I stand up and tell the fat man, in my very best schoolbook language, that our sod house is likely to be cooler than any one of the houses in town [...] I see that they don't look like they'd heard me talk at all. They aren't even looking at me. [...] in fact they're all looking off from me like they'd as soon I wasn't there at all.", (*op. cit.*, p.165).

¹⁶ Leslie Fiedler, *Le Retour du Peau-Rouge*, Paris, Seuil, 1971, cité par André Blay dans l'introduction de la traduction française de *Vol au dessus d'un nid de coucou*, *op. cit.*, p.8.

¹⁷ Pierre-Yves Pétilon, *Histoire de la littérature américaine - Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p.280.

1975), qui sera à l'origine de cette guérison. Ce personnage rappelle "le méchant garnement de la littérature enfantine - le Huck Finn qui refuse que Tante Sally le 'sivilise'"¹⁸. Autre déviant au sein du système psychiatrique répressif, il développe "une contre-thérapie dans laquelle le rire carnavalesque, la prise de pouvoir par la parole et l'interactivité ludique agissent en tant que négation dialectique de la thérapie dominante qui vise 'l'adaptation'"¹⁹ au système :

Il joue les bouffons et s'acharne à faire rigoler quelques-uns des gars. [...] McMurphy s'étrangle de rire, se tape sur la cuisse, enfonce son pouce dans la poitrine de Billy que je m'attends à voir tomber raide mort tellement il est écarlate et hilare. "Deux jolies poupées comme celles-là, c'est la seule chose qui manque dans cet hôpital", continue-t-il.²⁰

La guérison de Bromden n'est pas seulement le fait de la stratégie anti-psychiatrique que diffuse McMurphy et qui contamine la section et sape son ordre. Du point de vue symbolique, un autre élément essentiel intervient : dès leur première rencontre McMurphy semble insuffler sa propre force à Bromden²¹. Et de fait, plus Bromden "sort du brouillard" et s'ouvre au monde extérieur, plus McMurphy émet des signes de fatigue et d'épuisement, parcours qui l'assimilera ultimement à une figure christique²². Selon la formule de Pierre-Yves Pétilion, alors que l'un retrouve "et sa 'prairie' et ses 'couilles' perdues [...], McMurphy chemine vers le sacrifice et le martyr"²³. Ainsi tandis que

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cf "...a counter therapy in which carnivalesque laughter, discursive empowerment, and ludic interactiveness operate in the frame of a dialectical negation of a dominant therapy oriented toward 'adjustment' to the socio-economic dictates of reproduction.", Salah El Moncef, *op. cit.*, p.45.

²⁰ *Op. cit.*, p.138-9 ; pour le texte original : "He's being a clown, working at getting some of the guys to laugh. [...] And whoops and slaps his leg and gooses Billy with his thumb till I think Billy will fall in a dead faint from blushing and grinning. McMurphy says that as a matter of fact a couple of sweet twitches like those two is the only thing that this hospital does lack.", (*op. cit.*, p.83).

²¹ Cf "La paume de McMurphy crissa dans la mienne. Je me rappelle la force des doigts épais qui se refermèrent sur mes doigts. Je me rappelle l'étrange sensation que j'éprouvai alors. Au bout de mon bras rigide, ma main se mit à gonfler comme s'il lui infusait sa propre sève.", *ibid.*, p. 40 ; pour le texte original : "That palm made a scuffing sound against my hand. I remember the fingers were thick and strong closing over mine, and my hand commenced to feel peculiar and went to swelling up out there on my stick of an arm, like he was transmitting his own blood into it.", (*op. cit.*, p.25).

²² Ce rapprochement est essentiellement perceptible lors de l'une des dernières séances d'électrochocs que subit McMurphy : "Il grimpe sur la table, tout seul, étend les bras pour qu'ils épousent l'ombre de la croix. [...] Ils lui appliquent cette espèce de serre-tête qui ressemble à un casque à écouteurs - une couronne d'épines aux reflets d'argent...", *ibid.*, p. 358 ; pour le texte original : "Climbs on the table without any help and spreads his arms out to fit the shadow. [...] Put on those things like headphones, crown of silver thorns over the graphite at his temples.", (*op. cit.*, p.222).

²³ *Op. cit.*, p.281.

dans *One Flew*, seuls des éléments du patrimoine culturel occidental (figure stéréotypée du rebelle qui poursuit une tradition américaine, théories anti-psychiatriques liées à des pratiques carnavalesques et réécriture du sacrifice christique) provoquent la guérison de Bromden, les romanciers amérindiens opteront pour d'autres stratégies littéraires et curatives. Repoussant la tradition, la médecine et les mythes occidentaux, ils se réapproprièrent leur héritage culturel : leurs propres mythes, la puissance du chamanisme, de ses cérémonies et de sa magie.

Le roman amérindien contemporain met en scène un grand nombre de personnages blessés dans leur chair et dans leur âme, dont le mal être est souvent symptomatisé par le métissage ou la bâtardise. Pour guérir le personnage, deux principales stratégies romanesques sont repérables. Elles sont toutes deux inaugurées par un voyage régressif : le retour à la réserve, étape initiale au travail de restructuration symbolique.

Dans des romans tels que *Love Medicine*²⁴ (*L'Amour sorcier*) de Louise Erdrich ou *A Yellow Raft in Blue Water*²⁵ (*Un Radeau jaune sur l'eau bleue*) de Michael Dorris, la guérison du personnage n'a pas lieu grâce à l'insertion de mythes et de récits légendaires, mais par le biais d'une narration qui restaure le sujet dans sa complétude. Elle édifie une arborescence généalogique à travers laquelle le protagoniste retrouve, par le biais de son histoire familiale restituée, sa place, son corps et du même coup son identité perdue. Mais nous nous intéresserons ici plus particulièrement à des romans qui développent une autre stratégie : *House Made of Dawn*²⁶ (*La Maison de l'aube*) de N. Scott Momaday, *Ceremony*²⁷ (*Cérémonie*) de Leslie Marmon Silko, *The Death of Jim Loney*²⁸ (*La Mort de Jim Loney*) de James Welch et *The Sharpest Sight* (*Même la vue la plus perçante*) de Louis Owens. Si *House Made of Dawn* et *Ceremony* ont marqué le mouvement de la Renaissance

²⁴ Louise Erdrich, *Love Medicine*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1984 ; pour la traduction française : *L'Amour sorcier*, Paris, Laffont, "Points/Roman", 1986.

²⁵ Michael Dorris, *A Yellow Raft in Blue Water*, New York, Warner Books, 1987 ; pour la traduction française : *Un Radeau jaune sur l'eau bleue*, Paris, Payot et Rivages, 1994.

²⁶ N. Scott Momaday, *House Made of Dawn*, 1966 ; pour l'édition de référence en anglais : New York, Harper & Row Publishers, 1968 ; pour la traduction française, édition de référence : *La Maison de l'aube*, Paris, Gallimard, "Folio", 1993.

²⁷ Leslie Marmon Silko, *Ceremony*, 1977 ; pour l'édition de référence en anglais : New York, Penguin Books, 1986 ; pour la traduction française, édition de référence : *Cérémonie*, Paris, Albin Michel, "10/18", 1992.

²⁸ James Welch, *The Death of Jim Loney*, 1979 ; pour l'édition de référence en anglais : New York, Penguin Books, 1987 ; pour la traduction française, édition de référence : *La Mort de Jim Loney*, Paris, Albin Michel, 1993.

amérindienne dans les années soixante-dix et constituent ce que l'on pourrait appeler des "romans-cérémonies", les deux autres romans permettent de mettre en perspective cette première manière.

L'art amérindien rejoint la définition que Jacques Stéphen Alexis donnait du Merveilleux : "Qu'est-ce donc que le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, en une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes au progrès?"²⁹. Comme le souligne en effet J.M.G. Le Clézio dans *Hai*³⁰, l'art amérindien est avant tout médecine, magie. Parole qui vise à entrer en communication avec le monde parallèle, elle a pour but de redonner à travers le langage des formes harmonieuses aux forces terrestres et cosmiques. A travers l'art, l'Amérindien ordonne l'univers tel que sa tradition le représente, il reproduit sa vision du cosmos et sa place en son sein. D'un point de vue littéraire, deux principales formes³¹ dans cette tradition d'expression orale permettent cet accomplissement : la cérémonie et le mythe. Tandis que le mythe traduit cette relation au monde sous forme de récit, la cérémonie, "sorte de 'poème total'"³², est composée de récits mythiques, mais aussi de chants, d'incantations, de danses, de prières, de peintures et de préparation de mets. Elle possède une structure formelle sacrée qui reflète l'ordre sacré de l'univers, lui répond et le restaure.

Le roman amérindien contemporain s'inspire largement de ces formes traditionnelles au sens où les mythes, rêves, visions ou pratiques magiques qui l'habitent, lui insufflent une dimension cérémonielle. Le réalisme merveilleux permettra ainsi de contrer l'inflexion naturaliste du roman qui programme la mort du personnage. Il restaurera l'ordre originel dont le protagoniste a été expulsé. De fait Abel et Tayo, protagonistes de *House Made of Dawn* et *Ceremony*, possèdent les mêmes caractéristiques que Bromden et sont ainsi clairement désignés comme patients qui appellent une cérémonie. Comme lui, ils ont été coupés du monde indien et par leur filiation (l'identité de leur père est inconnue et fait d'eux des bâtards) et par le cataclysme de la guerre : ce sont aussi des vétérans. Leur déracinement est donc tant historique que familial et tribal. Ils sont également malades physiquement et mentalement. Dans le premier chapitre de *House*, en

²⁹ Art. cité, p.267.

³⁰ J.M.G. Le Clézio, *Hai*, Genève, Skira, "Les sentiers de la création", 1971.

³¹ Cf Paula Gunn Allen, "The Sacred Hoop : A Contemporary Perspective", in : *Studies in American Indian Literature*, New York, M.L.A., 1983, p.3-22.

³² Expression employée par Florence Delay et Jacques Roubaud dans *Partition rouge, Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Seuil, "Points-Sagesse", 1988, p.16.

descendant de l'autobus qui le ramène au village, Abel titube. Ivre, il s'effondre dans les bras de son grand-père. Au début de *Ceremony*, Tayo se trouve dans le service psychiatrique d'un hôpital militaire, il se perçoit comme invisible. Dernier trait commun avec Bromden, tous deux sont aussi des hommes sans voix. Incapables de s'exprimer, ils ont "été coupé[s] de la tradition orale"³³.

Pour absorber de telles données et si l'on fait exception de *One flew*, une trame narrative s'imposait : le récit réaliste d'inspiration naturaliste, chronique d'une mort annoncée, qui ne peut progresser que vers l'anéantissement final du héros. Momaday et Silko inventent pour leur part une autre voie en s'inspirant du modèle cérémoniel. Cette stratégie romanesque qui perturbe la tradition occidentale est indiquée par différents procédés. Ainsi pour expliquer le titre et par là même le but de son roman *Ceremony*, Leslie Marmon Silko ouvre son texte sur un récit mis en valeur par sa disposition spatiale qui le rapproche du poème et évoque les motifs géométriques des tissus indiens. Cet exergue met en scène Femme-qui-pense. Figure démiurgique de la tradition amérindienne, elle rappelle ici le pouvoir de la cérémonie :

Cérémonie
Je vais te dire quelque chose à propos des histoires [...]
Elles ne sont pas simplement destinées
à nous divertir.
Ne t'y trompe pas.
Nous n'avons qu'elles, vois-tu, rien qu'elles pour combattre
la maladie et la mort.³⁴

Momaday, pour sa part, en encadrant son roman par le syntagme "*house made of dawn*" ainsi que par les formules d'ouverture ("*dypaloh*") et de fermeture ("*qtsedaba*") traditionnellement employées dans les récits *jemez*, revendique d'emblée pour sa narration le pouvoir tribal du mythe³⁵. La dimension rituelle de l'expression "*house made of dawn*" ne sera toutefois livrée qu'ultérieurement, par le biais d'un personnage qui la restitue dans son contexte original. Pour Abel,

³³ N. Scott Momaday, "A Conversation with N. Scott Momaday", *Suntracks : An American Indian Literature Magazine*, vol. 2, n° 2, 1976, p.19.

³⁴ *Op. cit.*, texte d'ouverture non paginé ; pour le texte original :

Ceremony
I will tell you something about stories,[...]
They aren't just entertainment.
Don't be fooled.
They are all we have, you see,
all we have to fight off
illness and death.

³⁵ Cf Andrew Wiget, *Native American Literature*, Boston, Twayne Publishers, 1985, p.82.

Benally chante La Première Prière du Matin de la Troisième Nuit³⁶ du *Night Chant* (*Nuit des chants*), cérémonie *navaho* qui se déroule sur un cycle de neuf nuits³⁷. Elle commence ainsi :

Tségihi
 Maison faite d'aube,
 Maison faite de lumière du soir
 Maison faite de sombre nuage, [...]
 Je te fais une offrande [...]
 Répare mes pieds pour moi
 Répare mes jambes pour moi
 Répare mon corps pour moi
 Répare mon esprit pour moi.³⁸

Ces divers procédés, tout en replaçant ces romans dans la tradition orale, leur attribuent d'emblée une dimension cérémonielle. La cérémonie s'inscrit également dans ces deux textes à travers de nombreuses séquences consacrées à différentes pratiques rituelles : combats, processions, courses ou peintures. De fait, la course à laquelle participe Abel, en encadrant le texte, insuffle sa forme au roman et le transforme en récit de réémergence. Le retour à la réserve devient dès lors l'étape initiale d'un voyage régressif au cours duquel, pour restaurer son harmonie perdue, le protagoniste devra reproduire le voyage mythique qui fut celui de son peuple³⁹. En accomplissant ce parcours, il progressera vers un paysage, paysage symbolique qui rétablit un ordre en tribalisant l'environnement.

Si le réalisme merveilleux est donc gage de guérison dans ces romans, chaque écrivain développe une stratégie spécifique pour l'insérer dans la tradition romanesque occidentale et assurer sa victoire sur le réalisme. Dans le texte de Leslie Marmon Silko, la cérémonie ne se réalise pleinement que lors du dénouement, grâce au rituel de réparation accompli par le héros. Entre temps, *Ceremony* met en scène le combat de deux récits mythiques, combat qui s'actualise à travers

³⁶ Cf *Partition rouge*, *op. cit.*, p.209-210.

³⁷ Cf *Ibid.*, p.187-227.

³⁸ N. Scott Momaday, *op. cit.*, p.217 ; pour le texte original (*op. cit.*, p.146-147) :

Tségihi.
 House made of dawn,
 House made of evening light,
 House made of dark cloud, [...]
 Your offering I make.[...]
 Restore my feet for me,
 Restore my legs for me,
 Restore my body for me,
 Restore my mind for me.

³⁹ Sur la notion de récit de réémergence, se reporter à "*Words and Place : A Reading of House Made of Dawn*", Lawrence J. Evers, in : *Critical Essays on Native American Literature*, sous la direction d'Andrew Wiget, Boston, G.K. Hall & Co, 1985, p.213-229, p.213.

la destinée de son protagoniste. Le premier mythe inclus dans le roman raconte comment un jeune magicien, étranger à la communauté, séduisit le peuple en faisant jaillir l'eau d'une roche. L'autel du maïs mère fut alors délaissé et celle-ci pour se venger "leur enleva les plantes et l'herbe" ainsi que "les nuages de pluie"⁴⁰. Loin d'être livré en une fois, les différents mouvements de ce récit sont disséminés au fil du texte. Le montage alterné souligne un certain nombre de recoupements, les segments de mythe viennent éclairer l'intrigue. Ce premier récit comble une absence. Sans narrateur, ni embrayeur spécifique, il se substitue à la parole empêchée du protagoniste et éclaire la raison de son mal. Tayo s'identifie à ce jeune homme dont on dit qu'il "ignorait qui était son père"⁴¹. Il interprète cette bâtardise commune comme le signe de sa faute et se tient dès lors pour responsable de la sécheresse qui frappe la tribu. La dynamique du roman sera donc créée par la mise en conflit de cette première interprétation du réel - culpabilisante pour le héros -, avec une autre version des faits, livrée par un second mythe. Celui-ci intervient à la moitié du roman. Il est rapporté par le vieux sorcier Betonie qui raconte à Tayo comment "la magie des Indiens a inventé les hommes blancs"⁴². Alors qu'il n'y avait pas encore de Blancs dans le monde, un grand concours de sorciers fut organisé. Chacun fit montre de sa puissance, rivalisant d'ignoble et de cruauté. Vint le tour d'un magicien qui déclara "ce que j'ai, c'est une histoire", puis il ajouta que son récit se réaliserait au fur et à mesure de sa narration. Il raconta alors la venue d'hommes à la peau "comme le ventre d'un poisson"⁴³ qui tuent ce dont ils ont peur. Une fois l'histoire proférée, lancée, le processus de destruction du monde est mis en route. Aussi le roman s'ordonnera-t-il peu à peu comme une cérémonie, cérémonie qui a pour but de contrecarrer le pouvoir maléfique de ce récit.

A partir de ces données, le roman ne se contente pas de déployer l'ordre de la cérémonie jusqu'à son accomplissement final, gage de réparation. Il met en scène à travers les protagonistes le combat que se livrent les deux récits, combat dont l'enjeu est la progression toujours menacée de la cérémonie. Pour ce faire, l'hésitation quant à l'interprétation du réel à privilégier est intégrée, dans *Ceremony*, par le biais de Tayo. Principal acteur du rituel réparateur, il traverse en effet de façon intermittente des périodes de doute durant lesquelles il ne croit plus ni à sa mission ni au pouvoir

⁴⁰ *Op.cit.*, p.58.

⁴¹ *Ibid.*, p.56.

⁴² *Ibid.*, p.146.

⁴³ *Ibid.*, p.148.

salvateur de la magie⁴⁴. A travers lui donc, deux lectures - mais aussi deux écritures - du réel s'affrontent. Alors que seule la logique du réalisme merveilleux permet l'accomplissement de la cérémonie, le récit de tendance naturaliste, pour sa part, actualise la version annoncée par le sorcier maléfique et programme l'internement du héros, l'Indien, le criminel, le fou :

Ainsi leur rituel pour le solstice d'automne aurait été achevé, et c'est lui qui l'aurait mené à son terme. Il serait devenu une victime de plus, un vétéran indien soûl qui réglait une vieille querelle ; les docteurs de l'armée auraient dit que les signes annonciateurs de cette fin avaient toujours été visibles, depuis qu'on l'avait laissé sortir du service psychiatrique de l'Hôpital des vétérans de Los Angeles.⁴⁵

Mais ici la version naturaliste est repoussée. Pour contrer cette inflexion, le roman devient cérémonie. En se pliant aux épreuves qui lui sont imposées, Tayo permet son accomplissement :

Tout fut remis en ordre [...]

Les nuages d'orage revinrent,

herbe et plantes recommencèrent à pousser.

On eut à manger

et le peuple retrouva le bonheur.⁴⁶

L'ordre perturbé du cosmos est non seulement rétabli, le sens est également restauré. Comme dans un *puzzle*, les histoires qui demeuraient jusqu'alors éparses, s'imbriquent désormais harmonieusement les unes dans les autres : mythes, histoires anciennes, histoire familiale et tribale, mais aussi histoire mondiale ("Il cria son soulagement de discerner enfin cet ordre, la façon dont toutes les histoires s'assemblaient - les histoires anciennes, les histoires de guerre, leurs histoires - pour former l'histoire dont le récit n'était pas encore achevé"⁴⁷).

⁴⁴ Cf "Qu'est-ce qui avait bien pu lui faire croire qu'il pouvait y arriver ? La femme sous l'abricotier ne signifiait absolument rien ; tout se passait dans sa tête. Lorsqu'ils l'attraperaient, ils le renverraient à la maison des fous. Maintenant il était pris au piège, il s'était laissé entraîner à tenter quelque chose qui ne pouvait pas marcher.", *ibid.*, p.209 ; pour le texte original, (*op. cit.*, p.194).

⁴⁵ *Ibid.*, p.273 ; pour le texte original : "Their deadly ritual for the autumn solstice would have been completed by him. He would have been another victim, a drunk Indian war veteran settling an old feud; and the Army doctors would say that the indications of this end had been there all along, since his release from the mental ward at the Veterans' Hospital in Los Angeles.", (*op. cit.*, p.253).

⁴⁶ *Ibid.*, p.275-6; pour le texte original (*op. cit.*, p.256):

Everything was set straight again (...)

The storm clouds returned

the grass and plants started growing again.

There was food

and the people were happy again.

⁴⁷ *Ibid.*, p.265-266 ; pour le texte original : "He cried the relief he felt at finally seeing the pattern, the way all the stories fit together - the old stories, the war stories, their stories - to become the story that was still being told.", (*op. cit.*, p.246).

N. Scott Momaday invente, pour sa part, une stratégie plus complexe. Il semble vouloir égarer son lecteur en lui donnant à lire un récit réaliste. Hormis Abel, le protagoniste, les principaux personnages de *House Made of Dawn* se sont tous fabriqués une méthode, un remède qui leur permet de survivre à leur conflit intérieur : "petit exercice spirituel"⁴⁸ qu'accomplit le Père Olguin, prêtre mexicain catholique, qui vit en marge de la communauté indienne ; bain de pseudo-indianité pour Angela Saint-John, figure de femme blanche moderne ; ivresses et rêves de retour au pays pour Benally, Indien urbain qui a cédé à la fascination du rêve américain. Par ces différents biais, chacun est conformément à la vision de Momaday "a man made of words"⁴⁹, "un homme fait de mots" qui a imaginé qui il était. Projeté hors du langage, Abel est incapable d'une telle construction. Il semble toujours s'enfoncer un peu plus dans la dépossession. Cette dimension est encore accentuée par la construction du roman. A quelques pages du dénouement nous est livré le témoignage de Benally, chez lequel logeait Abel à Los Angeles. Le ton du récit, son caractère oral ainsi que sa construction en *flash-back*, les scènes de passages à tabac dans des décors urbains et nocturnes ainsi que la récurrence de formules comme "il devenait de pire en pire, je savais qu'il allait y avoir de la casse"⁵⁰, tous ces éléments évoquent la tradition du roman policier. Mimant la reconstitution des derniers jours d'un disparu, ils induisent chez le lecteur - et ce surtout en fin de texte - l'attente du récit de la mort d'Abel. Il semble donc que le déterminisme naturaliste qui voudrait qu'un vétéran indien en milieu urbain sombre dans l'alcoolisme et l'autodestruction n'ait pas été détourné par le roman.

Cet effet laisse le lecteur perplexe. En dépit de la prégnance de motifs cérémoniels, ce montage romanesque interdit l'émergence progressive d'un ordre ainsi que l'établissement d'une évolution continue annonciatrice de guérison. A ce schéma attendu se substitue un autre fonctionnement textuel qui reprend directement certains traits caractéristiques du *Night Chant*. Une lecture attentive de *House Made of Dawn* met en évidence, dans certains passages, un effet de balancement obtenu par l'alternance d'éléments antithétiques, effet quelque peu amoindri dans la traduction française :

⁴⁸ *La Maison*, op. cit., p.277.

⁴⁹ Cf N. Scott Momaday, "The Man Made of Words", in : *Literature of the American Indians : Views and Interpretations*, sous la direction d'Abraham Chapman, New York, New American Library, 1975, p.103.

⁵⁰ *Maison*, op. cit., p.263 ; trad. : "he was getting worse and something bad was going to happen", (op. cit., p.183).

On entendit le son de l'encensoir et du tambour. Une procession d'hommes et de femmes sortit de l'église et se répandit dans les rues du village. La statue dominait le cortège et brillait au soleil. Le petit cheval gambadait, le taureau continuait de courir et de tourner en rond. Le soleil était haut, la vallée resplendissait et les champs reluisaient, lavés par la pluie.⁵¹

En anglais, la scansion obtenue par la répétition du mot "and", qui sert de pivot à la structure antithétique, produit un puissant effet rythmique. Elle accentue le jeu d'oppositions binaires : oppositions entre l'univers catholique et l'univers indien, le féminin et le masculin, le haut et le bas, le soleil et la pluie. Tout le roman ne respecte certes pas aussi rigoureusement cet effet de balancement, mais la structure qui s'exhibe dans ce bref passage permet de comprendre la dynamique spécifique créée par le roman. Le déterminisme de la trame naturaliste qui programme la mort du protagoniste est ici contrebalancé par la récurrence de certains motifs (comme la course, par exemple), mais surtout par la répétition du mot "aube" qui scande le texte. Aussi la chute du personnage (on trouve l'expression "he went downhill pretty fast after that"⁵² dans le texte original) est-elle compensée par la répétition du mot "aube" et le mouvement inverse qu'il suggère. C'est donc un effet d'empilement allié à une technique du contrepoint associant des contraires qui permet ici l'émergence finale de l'aube, événement préparé tout au long du récit. Cette construction s'inspire directement de la structure qui sert de matrice au *Night Chant*, prière dans laquelle l'opposition systématique des contraires s'efforce de recréer le rythme élémentaire de l'univers⁵³. Il est de ce fait regrettable d'avoir opté dans la traduction française pour le titre *La Maison de l'aube*, l'expression "maison faite d'aube" constitue non seulement la traduction exacte du titre anglais, elle éclaire également beaucoup mieux l'organisation du texte qui, du fait de l'entassement du mot "aube", se présente effectivement comme une "maison faite d'aube". Ultimement, le protagoniste parvient à s'inscrire dans cette image tribale du cosmos en prenant part à une course cérémonielle. Il retrouve ainsi la complétude de son être pulvérisée par l'histoire ainsi que par le montage romanesque qui renforçait cette fragmentation.

⁵¹ *Ibid.*, p.134 ; pour le texte original : *There were the sound of the censer and the drum. The procession of men and women wound out of the church and through the streets. The statue rode high upon the train and shone in the sun. The little horse danced on the way, and the bull went running and turning around. And the sun was high and the valley shone and the fields were bright and clean after the rain.*, (souligné par moi, *op. cit.*, p.85).

⁵² *Op. cit.*, p.162 ; trad. : "Après ça, il a eu vite fait de dégringoler la pente." (*op. cit.*, p.236).

⁵³ Cette structure a été étudiée par John Bierhorst (cf *La Nuit des chants, in Partition rouge, Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord, op. cit.*, p.187-193) ; les premiers vers de la prière citée dans le texte l'illustrent parfaitement (*op. cit.*, p.217) et pour le texte original (*op. cit.*, p.146) :

Maison faite d'aube,
Maison faite de lumière du soir,
Maison faite de nuage sombre,
Maison faite de pluie mâle...

Tant dans *Ceremony* que *House* donc, grâce au réalisme merveilleux le protagoniste se rétablit en se réinsérant dans "une structure significative". "Il guérit en acceptant un rituel social et retrouve le sens du respect de soi en accomplissant des actes qui appartiennent à la tradition de son peuple et dont son peuple a besoin"⁵⁴. Comme le souligne William Bevis, cette guérison n'est obtenue que si l'être tribal du sujet est restauré, soit réintégré au sein des trois dimensions dont il a été coupé : son tissu social originel composé de pratiques, de coutumes et de rituels, son passé et son lieu d'origine. Si le voyage régressif constitue donc l'étape préliminaire de ce processus, pour qu'opère la dynamique du réalisme merveilleux une autre intervention s'avère nécessaire : celle d'une figure d'ancien - grand-père, oncle, sorcier - détenteur du passé et du savoir tribaux. Intercesseur, il permet au protagoniste d'avoir accès à la part de son être dont il a été amputé.

En l'absence d'une telle figure, comme l'indique le titre du roman de James Welch, *The Death of Jim Loney* (*La Mort de Jim Loney*), Jim, autre sang mêlé, est condamné. Il demeure enfermé dans ses visions, sa folie et sa solitude inscrites jusque dans son nom. Du point de vue onomastique, Loney renvoie en effet à "*loon*", l'oiseau qui hante les visions du personnage, à "*loony*", le fou, mais également à "*lonely*", "solitaire"⁵⁵. Cette condamnation sans appel a souvent provoqué un malaise chez les commentateurs⁵⁶. Ils y décelaient le retour inquiétant, chez un romancier d'origine amérindienne, d'un réalisme occidental qui voue la figure de l'Indien à la mort. On pourrait certes arguer - comme le fait par ailleurs la critique - que la mort de Jim est une mort rituelle. Comme un guerrier, il agence lui-même sa propre exécution⁵⁷. Cependant de façon plus

⁵⁴ Cf "In each of these novels, the protagonist seeks a meaningful relation to a meaningful structure : he becomes a healthy man through accepted social ritual and a self-respecting man through deeds traditional to his people and needed by them.", 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, University of California Press, 1987, p.580-620, p.586.

⁵⁵ Cf "Le nom que Welch attribue à son protagoniste joue tant sur le nom chrétien du romancier lui-même que sur le fréquent surnom donné à l'Indien : '*The Lone Ranger*' ['le Cavalier Solitaire']. Loney fait également figure de jeu de mots (*loon, lunar, lonely*), 'drôle de nom', commente sa petite amie Rhea, qui regarde son compagnon s'assoupir tel 'un sombre oiseau au repos'.", Kenneth Lincoln, *Native American Renaissance*, *op. cit.*, p.165.

⁵⁶ William Bevis en parle comme "d'un livre des plus incommodes" ("*Like most readers, I found Loney at first a most uncomfortable book.*", art. cité, p.617) ; Kenneth Lincoln, pour sa part, insiste sur le fait que le lecteur "s'interroge sur le pourquoi d'un tel 'réalisme'." ("*And still a reader questions why such 'realism'.*", *op. cit.*, p.170).

⁵⁷ Cf "Alors Painter comprit. Il se sentit idiot. Ça tombait sous le sens. Loney en disant à son père exactement où il allait, puis provoquant des incidents dans le quartier pour attirer la police et ensuite abandonnant sa voiture au bord de la route de Hays. Tout était clair : Loney voulait qu'on le retrouve et Doore le savait depuis le début.", *op. cit.*, p.249-50 ; pour le texte original, *op. cit.*, p.177-8.

essentielle encore, à travers ce dispositif romanesque, Welch traduit la situation tragique du métis. Si le romancier incorpore des éléments qui relèvent du réalisme merveilleux (les visions récurrentes de Jim, par exemple), il refuse toutefois la stratégie développée par Silko dans *Ceremony*. Ici "tant pour le lecteur que pour le sang mêlé, les intrigues blanche et indienne ne sont pas présentées comme des contraires - bon et mauvais - qui s'opposent, mais des forces simultanées, centrifuges et centripètes, sans issue"⁵⁸. Est-ce à dire que dès 1979 avec *The Death of Jim Loney*, James Welch, en renonçant aux modes de résolution prônées par la tradition amérindienne, met radicalement fin à la puissance du réalisme merveilleux qui restaurait le protagoniste dans sa complétude ? *The Sharpest Sight* (*Même la vue la plus perçante*), roman de Louis Owens paru en 1992, invalide magistralement cet argument.

Dans ce texte, Owens retravaille les mêmes données que ces prédécesseurs : Attis McCurtain, vétéran métis, a disparu du service psychiatrique où il était interné ; son cadavre flotte quelque part, emporté par le courant d'une rivière californienne. Pour apaiser son esprit qui erre sans sépulture, Oncle Luther, sorcier *choctaw*, fait appel à son jeune frère Cole. Le vieil homme qui habite encore le marais du Mississippi, territoire *choctaw* originel, initiera Cole. Il lui donnera pour mission de retrouver les restes de son frère défunt pour qu'Attis puisse reposer en paix.

La force de *The Sharpest Sight* vient sans doute du fait qu'Owens s'y réapproprie toute la tradition qui l'a précédé. Il reprend à Leslie Marmon Silko le motif des deux amis - presque deux frères - l'un détruit par la guerre, l'autre lui ayant survécu. Comme dans *Ceremony*, on retrouve également le motif récurrent de l'histoire en cours, histoire à l'issue incertaine : si chacun y a une fonction, certains personnages, d'influence maléfique, peuvent compromettre l'accomplissement de l'histoire-cérémonie. Toutefois, Owens complexifie cette trame. Comme chez Momaday, la chronologie narrative est sans cesse coupée par un montage alterné qui multiplie les séquences. Et surtout, tandis que dans de brefs passages de *House Made of Dawn*, Momaday reprenait quelques composantes du roman policier, Owens choisit pour sa part d'accentuer cette dimension. Même si *The Sharpest Sight* se transforme peu à peu en une quête à travers laquelle chacun tente de comprendre qui il est, le roman se donne initialement à lire comme une enquête. Aussi son titre me paraît-il des plus ironiques. Tandis que l'expression "la vue la plus perçante" semble renvoyer au répertoire du *western*, l'annonce titrale est totalement déceptive. On pourrait en ce sens comparer la

⁵⁸ William Bevis, art. cité, p.616-7.

stratégie romanesque mise au point par Louis Owens à celle qu'utilisa Howard Hawks dans *The Big Sleep* (*Le Grand sommeil*). Les questions initiales qui ouvraient le récit (Attis s'est-il suicidé ou l'a-t-on tué ? S'il s'agit d'un meurtre, qui l'a tué ?) ne trouveront jamais de réponse. L'énigme que se propose généralement de résoudre l'enquête policière est détournée. "Même la vie la plus perçante" ne pourra dénouer les fils de ce mystère peu à peu relégué à un second plan au profit d'une énigme plus essentielle, généalogique et quasi ontologique :

Des flèches étaient tracées, reliant une ligne descendante à une autre, entre frère et belle-sœur, oncle d'un côté, neveu et nièce de l'autre. En le scrutant de près, ce papier devenait une toile d'araignée de lignes qui se recoupaient et s'entrecroisaient. Tout en haut au centre, trônait l'épais nom noir du *pátron*, flanquée d'un côté par sa femme castillane et de l'autre par le nom intercalé d'Adelita. A partir de ce trio, les lignes descendaient en un lacs entremêlé inextricablement.⁵⁹

Dans son film *Lone Star* (1996), le réalisateur américain John Sayles met en scène une même dérive de l'enquête policière vers la quête identitaire. Comme Owens, il dénonce par ce biais la notion d'identités culturelles étanches qui sépareraient arbitrairement les communautés d'origine espagnole, anglo-saxonne, mexicaine et indienne sans tenir compte des multiples métissages dont la population de certaines régions est issue. De façon significative, la ville du Texas où se déroule *Lone Star* se nomme Frontera, ville où précisément il s'avère impossible de tracer des frontières ; Owens choisit, pour sa part, de situer son intrigue à Amarga ("amère"). Pour autant, *The Sharpest Sight* n'a rien d'un récit amer, au contraire. Owens y dit encore la victoire possible du réalisme merveilleux. Toutefois, ce romancier va encore plus loin dans la logique du métissage que ses prédécesseurs. Il refuse la sélection et du même coup, l'élection. S'il y a mort d'homme, la guérison construite par le roman ne porte pas sur le seul protagoniste, mais elle touche tous les survivants du drame, sans distinction de race ou d'appartenance culturelle. Cet éloge du métissage nourrit également son texte. Il multiplie les références littéraires et se réapproprie ironiquement par les commentaires qu'en font ses personnages les grands textes fondateurs de la littérature américaine. Le lecteur s'amuse de cette relecture indienne de *Moby Dick*, des *Aventures d'Huckleberry Finn* ou

⁵⁹ *Même la vue la plus perçante*, op. cit., p.308 ; pour le texte original : "Arrows had been drawn in from one descending line across to another, between brother and sister-in-law, uncle and nephew and niece. Upon close examination, the paper became a spider's web of crossing and connecting lines. At the top of the center sat the heavy black name of the *pátron*, flanked on one side by his Castilian wife and on the other by the interpolated name of Adelita. From the trio the lines spread in an inextricably tangled weave.", (op. cit., p.229-30).

du *Dernier des Mohicans* insérée dans le roman par le biais des discussions entre Onatima, vieille Indienne cultivée, fière de sa culture universitaire et Oncle Luther, le patriarche sorcier :

- C'est Onatima qui me l'a apporté, ce livre. Elle m'apporte tout le temps des livres. Elle dit que la médecine ne doit pas rester cantonnée dans ces marais, qu'il faut qu'elle se répande dans le monde entier. Parce que le monde est complètement détraqué et que les gens comme nous, les Indiens, sont les seuls à savoir comment on peut remettre tout ça d'aplomb. Alors elle m'apporte ces livres pour que je sache à quoi ressemble le monde autour de nous. Je lui réponds qu'un homme qui sait rêver, ça a pas besoin de livres. Mais j'aime bien lire, de toute façon, pour voir ce que racontent ceux qui écrivent des livres. Elle m'a apporté un livre qui parle d'une baleine *hanta*, un immense poisson blanc.⁶⁰

Même si tous les romanciers amérindiens contemporains n'optent pas nécessairement pour le réalisme merveilleux (on a cité précédemment *L'Amour sorcier* de Louise Erdrich ou *Un Radeau jaune sur l'eau bleue* de Michael Dorris, par exemple), cette veine - comme l'attestent ce roman d'Owens ou encore *Indian Blues* de Sherman Alexie - est encore promise à un bel avenir. Toutefois, comme le montre le discours d'Oncle Luther, la génération montante adopte un nouveau ton, un ton teinté d'humour jusqu'alors inconnu dans le roman amérindien. Rien de destructeur ici cependant, l'humour est régénérateur. Il permet au réalisme merveilleux de conserver sa dynamique sans se figer en un répertoire que la sacralisation menacerait de stéréotypie.

Crystel Pinçonat

⁶⁰ *Ibid.*, p.123 ; pour le texte original : "*Onatima brung me that book. She brings books all the time. Says medecine's got to go beyond these swamps now, got to go all out through the world. Because the whole world's out of whack and people like us Indians is the onliest ones that knows how to fix it. So she brings me these books so's I'll know what the world out there is like. I tell her that a man that can dream don't need books. But I like to read anyway, to see what the storytellers in the books say. She brung me a book about a hanta whale, a great big white fish.*", (*op. cit.*, p.90).