

## The Way to Rainy Mountain : quand le récit autobiographique affiche son ethnicité

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. The Way to Rainy Mountain : quand le récit autobiographique affiche son ethnicité. Philippe Forest ; Claude Gaugain Le Roman du je, Pleins-Feux, p. 199-224, 2001. hal-01342789

**HAL Id: hal-01342789**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01342789>**

Submitted on 6 Jul 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.

***The Way to Rainy Mountain* :**  
**quand le récit autobiographique affiche son ethnicité**

Si l'on présentait *The Way to Rainy Mountain* (*Le Chemin de la montagne de pluie*) en citant un passage de son avant-propos, on pourrait croire qu'il s'agit d'un récit autobiographique «classique», dicté par la nécessité d'un travail de deuil :

*I returned to Rainy Mountain in July. My grandmother had died in the spring, and I wanted to be at her grave. [...] Although my grandmother lived out her long life in the shadow of Rainy Mountain, the immense landscape of the continental interior lay like memory in her blood. She could tell of the Crows, whom she had never seen, and of the Black Hills, where she had never been. I wanted to see in reality what she had seen more perfectly in the mind's eye, and traveled fifteen hundred miles to begin my pilgrimage.<sup>1</sup>*

Pourtant dès lors que l'on aborde sa lecture, ce court récit publié en 1969 se révèle être d'une grande modernité. N. Scott Momaday, romancier et poète qui participa dans les années soixante-dix au grand mouvement de la «Renaissance amérindienne», y exploite avec bonheur la plasticité du genre autobiographique. Cet écrivain, dont même les textes romanesques mêlent légendes transmises au sein de sa famille, souvenirs personnels et fiction, produit peut-être ici son œuvre la plus composite, mais aussi la plus fascinante. Comme Momaday s'en explique dans le prologue :

*The journey herein recalled [...] is a whole journey, intricate with motion and meaning; and it is made with the whole memory, that experience of the mind which is legendary as well as historical, personal as well as cultural. And the journey is an evocation of three things in particular : a landscape that is incomparable, a time that is gone forever, and the human spirit, which endures.<sup>2</sup>*

Cependant, loin de fondre ces différents éléments en un tout homogène, l'écrivain opte pour une composition qui accentue le caractère fragmenté de son texte. Les vingt-quatre sections qui le constituent se subdivisent pour la plupart en trois types de vignettes agencées selon un même ordre : le récit mythique ouvre la séquence, il est suivi d'une brève partie historique et ethnologique, le triptyque se refermant sur un segment

---

<sup>1</sup> N. Scott Momaday, *The Way to Rainy Mountain*, University of New Mexico Press, 1969, pp. 5-7 ; pour la traduction française : *Le Chemin de la montagne de pluie*, Editions du Rocher, 1995, pp. 18-19.

<sup>2</sup> N. Scott Momaday, *ibid.*, p. 4 (trad. : *op. cit.*, pp. 14-15).

autobiographique. Cet effet de morcellement est toutefois compensé par divers procédés. Les vingt-quatre sections sont regroupées en trois chapitres, respectivement intitulés "*The Setting Out*", "*The Going On*" et "*The Closing In*"<sup>3</sup>. Ces titres affichent la structure de l'œuvre. Ils se calquent sur le cycle du soleil, mais aussi et surtout sur l'émergence, l'évolution puis l'apogée, et enfin le déclin des Kiowas, peuple des Plaines, «mon peuple» selon l'expression de Momaday. Cette construction narrative est d'ailleurs annoncée dès le prologue :

*"You know, everything had to begin..." For the Kiowas the beginning was a struggle for existence in the bleak northern mountains. It was there, they say, that they entered the world through a hollow log. The end, too, was a struggle, and it was lost. [...] When the wild herds [of buffaloes] were destroyed, so too was the will of the Kiowa people; there was nothing to sustain them in spirit. But these are idle recollections, the mean and ordinary agonies of human history. The interim was a time of great adventure and nobility and fulfillment.*<sup>4</sup>

D'autres techniques contribuent à unifier le texte. L'encadrement est, de façon classique, assuré par un prologue et un épilogue, mais également par un poème d'ouverture ("*Headwaters*") auquel répond en miroir un poème de clôture ("*Rainy Mountain Cemetery*") :

*The early sun, red as a hunter's moon,  
Runs in the plain. The mountain burns and shines;  
And silence is the long approach of noon  
Upon the shadow that your name defines—  
And death this cold, black density of stone.*<sup>5</sup>

Même si le dernier vers clôt la quête personnelle qui donne sa dynamique à l'écriture, ce poème-épitaphe relance également à l'infini la circularité du récit en inscrivant une fois encore le motif de la course du soleil. Par ce biais, l'effet général d'emboîtement qui structure le texte est souligné. Le pèlerinage de Momaday, tout en s'imbriquant dans un cycle naturel, fait aussi écho au déplacement du peuple kiowa, narré en *incipit* du prologue :

---

<sup>3</sup> Pourtant essentielle, la polysémie de ces titres disparaît en partie de la version française qui les traduit par "L'aube", "Le jour" et "Le crépuscule".

<sup>4</sup> *Op. cit.* , p. 3 (trad. : *op. cit.* , pp. 13-14).

<sup>5</sup> *Ibid.* , p. 89 (trad. : *op. cit.* , p. 105).

*The journey began one day long ago on the edge of the northern Plains. It was carried on over a course of many generations and many hundreds of miles. In the end there were many things to remember, to dwell upon and talk about.*<sup>6</sup>

A ces voyages s'ajoute le mythe d'émergence de la tribu qui ouvre le premier chapitre :

*You know, everything had to begin, and this is how it was : the Kiowas came out one by one into the world through a hollow log. They were many more than now, but not all of them got out. There was a woman whose body was swollen up with child, and she got stuck in the log. After that no one could get through, and that is why the Kiowas are a small tribe in number.*<sup>7</sup>

Récit du déplacement historique d'un peuple, suivi de son mythe d'émergence, narrations dont la dynamique est donnée par le pèlerinage personnel de l'écrivain qui spatialise un travail de remémoration, on conçoit combien le premier titre qu'avait envisagé Momaday pour son ouvrage, *The Tai-me Keepers : A Migration Literature of the Kiowas*, était approprié. *The Way to Rainy Mountain* relate en effet non seulement une multitude de voyages enchâssés qui se reflètent les uns les autres, mais invite également le lecteur à suivre l'évolution d'un peuple, en explorant son patrimoine et en se déplaçant d'un type de texte à l'autre. Cependant, bien que l'agencement du récit puisse paraître complexe, sa lecture n'a rien de labyrinthique. Grâce à la brièveté des trois formes de vignettes, à leur séparation par un blanc, à leur marquage par un style typographique différent, et à l'apparition parfois d'un dessin stylisé «à l'indienne» qui boucle la section, le lecteur assimile rapidement l'organisation du texte et s'y déplace avec aisance. Nulle intrigue, nul suspense, mais le plaisir spécifique toujours renouvelé propre à chaque vignette : plaisir du conte, de sa logique infaillible et de son style si moderne qu'il en devient presque humoristique dans les parties mythiques ; désir de savoir stimulé dans les passages au discours historique et ethnologique ; plaisir poétique et plaisir des sens enfin dans les fragments autobiographiques où Momaday narre l'intime relation qui l'unit à cette terre :

*I came to know that country [...] in every season, from a thousand points of view. I know the living motion of a horse and the sound of hooves. I know what it is, on a hot day in August or September, to ride into a bank of cold, fresh rain.*<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibid.* , p. 3 (trad. : *op. cit.* , p. 13).

<sup>7</sup> *Ibid.* , p. 16 (trad. : *op. cit.* , p. 30).

<sup>8</sup> *Ibid.* , p. 67 (trad. : *op. cit.* , p. 81).

Ces plaisirs satisfont les diverses facettes du lecteur qui, lui aussi, s'approprie une palette de points de vue. Mais à ceux-ci, Momaday ajoute encore un autre appât. Très rapidement, le lecteur comprend en effet que les récits d'une même section se recourent généralement par un motif commun : à lui donc de découvrir la nature du paradigme décliné. Grâce à une structure en entonnoir, au mythe (la légende de «femme-araignée» recueillant l'enfant du Soleil, par exemple) fait écho l'événement historique (ce jour de l'automne 1874 où les Kiowas, épuisés, établirent leur camp sur Elk Creek et où il plut tant que «le soir venu le sol fut soudain couvert d'araignées, grandes tarentules noires fuyant le déluge»<sup>9</sup>). L'expérience personnelle prend ensuite le relais («je connais les araignées [...] souvent le soir, on peut voir une tarentule [...] d'un brun terne et sombre, couverte de longs poils poussiéreux»<sup>10</sup>), série qui se clôt enfin sur la condensation picturale (le dessin de l'araignée réalisé par Al Momaday, le père du romancier). Jouant de ces reflets, Momaday décline ainsi les diverses représentations kiowas d'une même rencontre.

Cette longue présentation, dans laquelle j'ai tenté de rendre compte du «plaisir du texte» (élément que délaissent la plupart des commentateurs) s'avérait, je crois, une étape nécessaire pour poser les questions que suscite cet ouvrage. Kenneth Lincoln dans *Native American Renaissance* procède, en effet, à une véritable autopsie du texte qui me semble en partie les éluder :

*If individual and collective tribal identities have fragmented into myth and legend, memory and imagination, Momaday's "way" to Rainy Mountain recomposes Kiowa "histories". Each facing passage in the book speaks across to the other. The collage of perspectives realigns four modes presenting the Kiowa story: the tribal or folkloric memory speaks through Aho, the grandmother muse; the pictorial or visual mode projects through the senior Momaday's drawings to illustrate his mother's stories to her grandson; the historical or public medium documents events through James Mooney's Calendar History of the Kiowa Indians (1898), borrowings from Elsie Clews Parsons's Kiowa Tales (1929), and parallels with Mildred P. Mayhall's The Kiowas (1962); the personal or impressionist voice elegizes a journey through Momaday's own recreated pilgrimage from Montana to Oklahoma, occasioned by Aho's death.<sup>11</sup>*

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Le Chemin de la montagne de pluie, op. cit.*, p. 41 (pour le texte original : *op. cit.*, p. 27).

<sup>11</sup> Kenneth Lincoln, *Native American Renaissance*, University of California Press, 1983, p. 103.

Les informations livrées par Lincoln sont certes précieuses, mais d'où les tire-t-il ? Aucune note ne permet de connaître précisément la source des différentes vignettes. Momaday n'évoque que très furtivement les annales kiowas («*In the Kiowa calendars there is graphic proof that the lives of women were hard, wether they were "bad women" or not*»<sup>12</sup>). Quant au nom de James Mooney, s' il apparaît à quatre reprises dans les parties de type historique et ethnologique, une seule fois ses propos sont rapportés entre guillemets avec pour phrase introductive : «*The anthropologist Mooney wrote in 1896*»<sup>13</sup>. Que dire dès lors des autres passages du même type, s'agit-il de citations, de réécritures ? Il est difficile de trancher. Du fait de sa nature composite, c'est donc le statut même du texte qu'il faut interroger. L'expression «*a re-membered Native American self-definition*»<sup>14</sup> employée par Lincoln pour qualifier l'ouvrage est judicieuse. On pourrait également utiliser la notion d'«auto-ethnographie» définie par Mary Louise Pratt :

J'entends par le terme «auto-ethnographie» toute tentative de la part d'un groupe marginal ou dominé de se représenter, lui et son mode de vie, auprès du groupe central ou dominant, en général au moyen d'une appropriation partielle (qu'on pourrait qualifier de «transculturation») des discours du groupe dominant. Bien souvent, les textes auto-ethnographiques s'approprient et adaptent des discours occidentaux traitant par exemple de leurs «us et coutumes» afin de construire des représentations visant à corriger certaines distorsions ou à mettre en avant certaines valeurs alternatives. Du fait de leur nature par essence contestataire, ces textes auto-ethnographiques ne sauraient être lus comme autant d'expressions «authentiques» de l'autre culture, mais plutôt comme des *interventions* de ces Autres au sein du répertoire dont s'est servi et se sert le «Même» pour les représenter.<sup>15</sup>

L'approche est séduisante et des plus adéquates pour aborder *The Way to Rainy Mountain*. Pourtant pourquoi ne pas caractériser cet ouvrage par la notion de «texte-*"laboratoire"*»<sup>16</sup>, expression employée par Philippe Lejeune à propos de l'œuvre de

<sup>12</sup> *Op. cit.* , p. 59 (trad. : *op. cit.* , p. 73).

<sup>13</sup> *Ibid.* , p. 25 (trad. : *op. cit.* , p. 39).

<sup>14</sup> *Op. cit.* , p. 103.

<sup>15</sup> Mary Louise Pratt, "*Me llama Rigoberta Menchú*, Auto-ethnographie et ré-encodage de la citoyenneté", traduction offerte à l'auteur à l'occasion de sa venue à l'Université de Bretagne Occidentale pour le colloque "Seuils et Traverses", juillet 2000. Mary Louise Pratt définit également cette notion dans *Imperial Eyes, Travel Writing and Transculturation* (London and New York, Routledge, 1992, p. 7).

<sup>16</sup> Philippe Lejeune, "Peut-on innover en matière d'autobiographie ?", *L'Autobiographie*, VIe Rencontres Psychanalytiques d'Aix-en-Provence, Paris, Les Belles Lettres, 1988, pp. 67-100, p. 75.

Michel Leiris, qui procède elle aussi par mélange et se construit sur des «pratiques de textes réseaux, par collage, montage, tressage labyrinthe»<sup>17</sup> ? En un mot, faut-il toujours mettre en avant le caractère ethnique de *The Way to Rainy Mountain* ou, plus généralement, penser ce texte en rapport avec les diverses expériences scripturales menées sur le genre autobiographique ? L'effet de catégorisation semble parfois trop systématique, l'«indianité» du récit étant encore renforcée par les pratiques éditoriales (sur la couverture de l'édition américaine, le titre est entouré de trois bisons stylisés d'inspiration amérindienne ; les éditions du Rocher ont, quant à elles, opté pour une peinture réaliste aux tons ocre et bruns qui représente un groupe d'Indiens à cheval). C'est donc cet étiquetage ethnique que je souhaiterais interroger ici en confrontant *The Way to Rainy Mountain* aux différents types de discours qu'il insère, et en posant la question de la fonction du «je» dans le texte.

Comme on l'a vu les œuvres de Momaday — et même ses romans, que l'on songe à *House Made of Dawn* (*La Maison de l'aube*) ou à *The Ancient Child* (*L'Enfant des temps oubliés*) — sont caractérisés par des effets de montage, la multiplication des formes d'énonciation et le caractère souvent elliptique du récit. L'intrigue ne suit nullement une évolution continue, mais procède plutôt par imbrication, empilement. Techniques types de l'écriture moderne, dira-t-on. Du fait du parti pris profondément ethnique de ces textes, on peut, à l'inverse, voir dans ces pratiques un retour à la tradition. Comme l'écrit en effet Paula Gunn Allen : «*Traditional tribal narratives possess a circular structure, incorporating event within event, piling meaning upon meaning, until from the accretion finally results a story*»<sup>18</sup>. De fait, toute l'œuvre de Momaday est marquée par cette circularité, effet entretenu par la circulation de fragments ou de références communes entre ses textes, qui semblent ainsi se faire écho. L'introduction de *The Way to Rainy Mountain* reprend par exemple le chapitre de *House Made of Dawn* intitulé "January 27". Dans le roman toutefois, la parole semble dans un premier temps attribuée à un personnage : «*Tosamah, orator, physician, Priest of the*

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop, Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston, Beacon Press, 1986, p. 79.

*Sun, son of Hummingbird, spoke*»<sup>19</sup>. Tosamah s'efface cependant au cours du passage comme source du discours, puisque seule la phrase d'introduction du chapitre inscrit sa présence. Autre recouplement : au sein même de ce chapitre déjà commun à deux ouvrages, la grand-mère raconte la légende de l'enfant transformé en ours, mythe qui est par ailleurs retranscrit mot pour mot en prologue à *The Ancient Child*. Ici, cependant la parole n'est renvoyée à aucune source d'énonciation, c'est le sous-titre «Histoire kiowa de Tsoai» qui précise l'origine de la légende. Par delà ces effets de reprise d'un livre à l'autre, Momaday commente parfois ses propres textes dans un recueil d'essais intitulé *The Man Made of Words (L'Homme fait de mots)*. S'agissant de *The Way to Rainy Mountain*, deux passages sont particulièrement intéressants. Dans l'un, Momaday analyse un extrait de son texte :

Dans *The Way to Rainy Mountain*, j'ai transcrit un bref récit qui appartient à la tradition orale de ma famille. Il relève un trait essentiel de l'attitude des Indigènes d'Amérique envers leur terre :

À l'est de la maison de ma grand-mère, sur le côté sud du bosquet de pacaniers, est enterrée une femme vêtue d'une robe splendide. Mammedaty connaissait le lieu exact de cette sépulture dont nul ne se souvient maintenant. Du porche avant de la maison, si l'on regarde dans la direction de Carnegie, on sait que là, à portée de vue, une femme est inhumée dans une tombe anonyme, magnifiquement vêtue d'une robe de peau de daim ornée de perles et de dents d'élan. Cette robe est toujours là, quelque part sous la terre.

Il me semble que c'est là avant tout une déclaration d'amour pour la terre, déclaration dans laquelle divers éléments — la femme, la robe, et cette plaine — deviennent finalement une seule et même réalité, expression unique de ce qui est beau dans la nature. De plus, ce qui est exprimé me semble particulier aux Indigènes d'Amérique, en ce sens que la concentration des détails explicitement retenus — l'ensemble du paysage, la simplicité presque abstraite de l'inhumation, et surtout la magnifique robe, absolument unique dans sa nature comme dans sa fonction au sein du récit — est spécifiquement indienne. Les détails qui ne sont pas explicitement retenus — le nom de la femme, l'endroit exact de la sépulture — sont les moins importants dans l'optique précise du conteur. Ce qui compte ici c'est la projection de la femme à l'intérieur du paysage, une projection qui se manifeste en particulier à travers la robe aussi magnifique que remarquable — une robe *indienne*.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> N. Scott Momaday, *House Made of Dawn*, Harper & Row, 1968, p. 127. Pour la traduction française : *La Maison de l'aube*, Gallimard, "Folio", 1993, p. 190.

<sup>20</sup> N. Scott Momaday, *The Man Made of Words*, St. Martin Press, 1997. Je ne peux hélas citer ici que la traduction française, puisque le texte original est introuvable en France (*L'Homme fait de mots*, Editions du Rocher, 1997, pp. 47-48). C'est moi qui souligne.

Ce commentaire montre combien Momaday insiste sur l'ethnicité de son texte : il s'y efface en tant qu'auteur pour parler du «conteur» et des stratégies traditionnelles de narration. Plus loin dans *L'Homme fait de mots*, l'écrivain trouve un autre type de caution. Il se met en scène, épuisé, achevant le manuscrit de *The Way to Rainy Mountain* :

«Pour moi, écrivais-je encore, la mémoire vivante et la tradition orale qui la transcende sont réunies à jamais en la personne de Ko-sahn.» Il me semblait éminemment correct de camper cette vieille femme en dernier lieu. [...] Elle faisait revivre le passé, imaginait parfaitement la longue continuité de son être.[...] J'étais alors de nouveau dans le livre, entièrement absorbé dans l'acte d'écriture. je m'étais projeté — imaginé — hors de la pièce et hors du temps. J'étais avec Ko-sahn, en Oklahoma par un jour de juillet. [...] [Puis] je suis resté un long moment à regarder ces mots sur la page, [...] les mots paraissaient irréels. [...] Sur l'instant, de manière absolue, j'eus l'intuition de la magie des mots et des noms. «Ko-sahn», dis-je. Et je répétais le nom. KO-SAHN.

Alors cette très vieille femme borgne sortit du langage pour se dresser devant moi, là, sur la page. [...]

«Oui, petit-fils, dit-elle. Qu'y a-t-il ? Que veux-tu ?

— J'étais justement en train d'écrire à propos de vous, bredouillai-je. Je pensais — excusez-moi — je pensais que peut-être vous étiez... Que vous aviez...

— Non», dit-elle. Et elle gloussa. Puis elle reprit : «Tu m'as très bien imaginée, donc je suis ainsi. Tu as imaginé que je rêve, donc je rêve. J'ai vu tomber la pluie d'étoiles.

— Mais tout cela, protestai-je, toutes ces *imaginations* ont eu lieu — ont encore lieu dans mon esprit. Vous n'êtes pas réellement ici, pas ici dans cette pièce.» [...]

«Sois prudent dans ce que tu affirmes, petit-fils, répondit-elle. Tu imagines que je suis dans cette pièce, n'est-ce pas ? Cela compte pour quelque chose. Vois-tu, j'existe dans ton imagination, j'y ai un être à part entière. [...] Si je ne suis pas dans cette pièce, petit-fils, alors, tu n'y es sans doute pas non plus...<sup>21</sup>

Cet extrait illustre certes le fameux *credo* de Momaday repris par tant de commentateurs : «*We are what we imagine. Our very existence consists of our imagination of ourselves. Our best destiny is to imagine, at least, completely, who and what, and that we are. The greatest tragedy that can befall us is to go unimagined*»<sup>22</sup>. Toutefois, il montre également que l'acte d'imagination possède un fondement magique, indien. L'expérience est ici visionnaire et provoquée par la profération du nom de Ko-sahn.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 54-56.

<sup>22</sup> N. Scott Momaday, "The Man Made of Words", *Indian Voices: The First Convocation of American Indian Scholars*, edited by Rupert Costo, San Francisco, Indian Historian Press, 1970, pp. 49-84, p. 55.

Le montage de ces différents commentaires met en évidence l'ambiguïté fondamentale du discours de Momaday. D'un côté il prône de façon incessante la puissance de l'imagination (il va jusqu'à écrire : «*an Indian is an idea which a given man has of himself*»<sup>23</sup>), de l'autre il défend une approche sacralisante et essentialiste de l'indianité (qu'est-ce donc qu'une «robe indienne» ?), approche qui prend parfois des échos inquiétants. On relève en effet la grande récurrence dans son œuvre d'expressions comme «*blood memory*», «*memory of the blood*» ou encore «*racial memory*»<sup>24</sup>. C'est ici clairement la question de la source de l'autorité qui fait problème. Les notions de «sang» et de «mémoire raciale» — aussi négativement connotées soient-elles aujourd'hui — permettent, semble-t-il, à Momaday de trouver un fondement fantasmatique à son élaboration imaginaire. Même si la comparaison est osée, cette stratégie rappelle celle utilisée par le personnage de Phèdre dans la pièce de Racine. Comme le souligne Jacques Scherer, chez elle le «sang déplorable»<sup>25</sup> qui la marque et détermine son destin est le produit d'une «fonction fabulatrice»<sup>26</sup>, grâce à laquelle le personnage réinvente son roman familial, soit une filiation fantasmatique qui lui sert d'alibi. C'est aussi un peu ce que l'on retrouve chez Momaday qui reconstruit imaginativement et littérairement son indianité, tout en insistant sur son fondement biologique (la «mémoire du sang»). *The Names, A Memoir* — autre récit autobiographique de Momaday, de facture plus classique que *The Way to Rainy Mountain* — est précédé, par exemple, d'un arbre généalogique illustré des photographies de ses ancêtres : certains sont occidentaux, mais la plupart amérindiens.

Effet pervers du «*politically correctness*» ou effet d'égarement du lecteur produit par la circularité des textes de Momaday («*In a sense, I'm not concerned to change my subject from book to book. Rather, I'm concerned to keep the story*

---

<sup>23</sup> *The Man Made of Words*, op. cit., p. 162.

<sup>24</sup> Cf Matthias Schubnell, *N. Scott Momaday, The Cultural and Literay Background*, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1985, p. 54.

<sup>25</sup> Jean Racine, *Phèdre*, I, 3, v. 257.

<sup>26</sup> Jacques Scherer, "La liberté du personnage racinien", *Le Théâtre tragique*, textes réunis et présentés par Jean Jacquot, CNRS, 1959/1960, pp. 265-269, p. 269.

*going*»<sup>27</sup>) ? Rares sont les commentateurs qui osent souligner l'ambiguïté du discours de l'écrivain, concernant la construction de l'identité. Il s'agit pourtant d'un point essentiel pour comprendre ce que je nommerais volontiers le «mythe personnel» que Momaday déploie dans son œuvre.

De fait, la critique spécialisée n'aide guère à faire la part des choses. Elle incite toujours, de par son parti pris indianisant, à traquer les traits qui marquent l'ethnicité du texte. Faudrait-il voir dans cette réception un autre effet de l'habileté de l'«écrivain-chasseur» — autre masque ethnique — que se plairait à endosser Momaday ? Pour mieux égarer le lecteur dans son œuvre, il lui livrerait les «empreintes» que sont l'inscription de motifs et de stratégies narratives traditionnels. Alors que pour tout autre écrivain non libellé «ethnique», on insisterait sur le fonctionnement auto-référentiel de l'œuvre, ici la critique spécialisée invite à toujours repérer les traces de la conservation d'une identité, d'un patrimoine. Mais sans doute est-ce là le génie d'un grand écrivain comme Momaday qui entre en jeu : écrire ce que lui livre son imaginaire et manipuler, dans un même mouvement, le désir d'indianité du lecteur. Comme le souligne en effet Emmanuel Desveaux : «l'écriture et la peinture rendent possible l'exploitation à des fins personnelles de l'unique patrimoine — il s'agit en l'occurrence d'un patrimoine culturel — qui soit dévolu aux [...] Indiens, tout en assurant par ailleurs la valorisation de ce patrimoine qui sera toujours perçu comme collectif»<sup>28</sup>. Loin de moi l'idée d'attaquer la manipulation par un auteur de son lecteur — c'est, me semble-t-il, le propre de tout écrivain de talent. Je déplore, en revanche, le fait que les lectures indianisantes de l'œuvre de Momaday effacent pour la plupart son héritage littéraire occidental, opération à laquelle, il est vrai, le romancier a largement participé. Par delà les commentaires sur la culture indienne produits par Momaday, on aimerait aussi qu'il explicite son rapport à la littérature mondiale, comme le fit par exemple, Ralph Ellison en son temps :

---

<sup>27</sup> Joseph Bruchac, *Survival This Way: Interviews with American Indian Poets*, Tucson, University of Arizona Press, 1987, p. 187.

<sup>28</sup> Emmanuel Désveaux, "Les Indiens écrivent en dépit de l'histoire", *Critique*, juin-juillet 1994, n° 565-566, pp. 494-520, p. 501.

*So when I look at my material I'm not looking at it simply through the concepts of sociology—and I do know something about sociology. I look at it through literature; English, French, Spanish, Russian—especially nineteenth-century Russian literature. And Irish literature, Joyce and Yeats, and the international literature of the twenties, and through the perspective of folklore. When I listen to a folk story I'm looking for what it conceals as well as what it states. I read it with the same fullness of attention I bring to Finnegans Wake or The Sound and the Fury because I'm eager to discover what it has to say to me personally.<sup>29</sup>*

On assiste chez Momaday à un processus quasi inverse. L'histoire du «Faiseur de flèches» issue du folklore, qu'il reprend dans son œuvre et commente abondamment, lui tient lieu de véritable art poétique<sup>30</sup>. En revanche, il n'aborde que très rarement la dimension occidentale de ses textes. Cette distorsion tient-elle à l'image que l'on a peu à peu forgée de l'écrivain ? Il y a lieu de le croire. Simone Pellerin écrit en effet :

Il y a chez Momaday, à côté de l'écrivain poétique et créateur, un essayiste — ou faut-il dire un penseur — qui, si l'on n'y prend garde, pourrait lui faire ombre. Presque mage, presque gourou, le penseur s'est exprimé abondamment sur son credo, plus sans doute qu'il ne l'aurait fait de lui-même sans son succès historique et médiatique dans ces années 1970 friandes de messages mystiques. Car on l'a abondamment sollicité dans mille interviews, préfaces, causeries télévisées, signatures, conférences. Si bien que, mis dans le rôle d'avoir à réitérer les quelques termes de son *ars poetica*, il prend volontiers un ton philosophal de maître à penser.<sup>31</sup>

A de rares exceptions près, le discours critique a, hélas, totalement absorbé la parole du poète, oblitérant du même coup l'autre aspect de son œuvre. A titre d'exemple, je citerai quelques extraits des pages que David Brumble consacre à Momaday dans *Les Autobiographies d'Indiens d'Amérique* :

Le choix des formes archaisantes est tout à fait conscient chez cet auteur car au moment d'entreprendre son projet d'écriture, il possédait une connaissance des formes et des traditions autobiographiques beaucoup plus vaste qu'aucun autre des Indiens que nous ayons étudiés jusqu'à présent. Cet auteur assure parfois un cours sur le genre autobiographique à l'Université d'Arizona. Il fait lire à ses étudiants des œuvres comme *Out of Africa* d'Isak Dinsén, *Goodbye to All That* de Robert Graves, et *Speak Memory* de Nabokov. Cette liste de lectures correspond par sa diversité à ce que l'on pourrait attendre de quelqu'un qui a obtenu son doctorat à l'Université de Stanford. [...] Mais il n'a pris pour modèle aucun de ces

---

<sup>29</sup> Ralph Ellison, "A Very Stern Discipline", *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York, The Modern Library, 1995, pp. 738-739.

<sup>30</sup> Cf "Le Faiseur de flèches", *L'Homme fait de mots*, op. cit., pp. 17-20.

<sup>31</sup> Simone Pellerin, "Essais et œuvres autobiographiques", *Première leçon sur N. Scott Momaday*, Ellipses, 1997, pp. 33-51, p. 36.

modernes. [...] Momaday choisit donc d'*écrire* son autobiographie à la manière d'un conteur de tradition *orale*.<sup>32</sup>

Comment Brumble peut-il prétendre que Momaday connaissait fort bien les traditions autobiographiques, quand il rapporte cinq pages plus loin une déclaration qu'aurait faite l'écrivain en 1985 : «Très récemment encore, je ne savais pas vraiment grand-chose de l'autobiographie indienne en tant que telle. Ce n'est que très tard que je me suis mis à lire *Sun Chief, Black Elk Speaks* et autres»<sup>33</sup> ? De plus, rappelons-le quand même, l'autobiographie qui consiste à «"écrire" "l'histoire" de sa "personne" [repose sur] trois notions introduites par l'arrivée des Blancs»<sup>34</sup> et constitue un genre qui va, semble-t-il, à contresens de la tradition. Il faudrait donc s'entendre sur la notion de tradition et préciser également — puisque l'idée d'un *continuum* entre tradition orale et écriture persiste dans la critique indianisante — quelles relations exactes les lient. Momaday ne cesse en effet de revendiquer l'idée qu'il prolonge par l'écriture et, entre autres, le récit autobiographique une tradition de forme orale. L'avertissement de *The Names* se clôt, par exemple, sur ces mots :

*When Pohd-lohk told a story he began by being quiet. Then he said Ah-keah-de, "They were camping" and he said it every time. I have tried to write in the same way, in the same spirit. Imagine : They were camping.*<sup>35</sup>

Il est difficile de ne pas se laisser séduire par ces propos, leur rythme. Pourtant, comment concevoir exactement la textualisation de l'oralité ? Dans *Studies in American Indian Literature*, Larry Evers relève l'ambiguïté d'une telle revendication :

*Finally, we should show how Indian oral traditions continue in the work of contemporary Indian writers. Reference to material from oral tradition has become a major defining feature of what we consider contemporary Indian literature, yet we have very limited understanding of just what the links are*

---

<sup>32</sup> David Brumble, *Les Autobiographies d'Indiens d'Amérique*, PUF, 1993, p. 186.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 191.

<sup>34</sup> Bernadette Rigal-Cellard, "Les pactes autobiographiques de Momaday et de Vizenor", *Ecrire la différence. Interculturalism and the Writing of Difference*, Annales du C.R.A.A., n° 18, 1993, pp. 161-174, p. 166.

<sup>35</sup> N. Scott Momaday, *The Names, A Memoir*, The University of Arizona Press, 1976, texte non paginé.

*between oral traditions and the written work of Momaday, Ortiz, Silko and others.*<sup>36</sup>

Enfin, étant donné la formation de Momaday et le type d'enseignement qu'il a délivré, comment ignorer l'intertexte occidental de son œuvre ? Matthias Schubnell est l'un des seuls critiques qui, à ma connaissance, effectue certains rapprochements :

*The experience of the past in the present, such as the encounters with Ko-sahn and Mammedaty, proved not to be a peculiarity of oral cultures. Proust's resurrections and Vladimir Nabokov's confession, "I do not believe in time," which Momaday likes to quote, are equivalents in modern fiction.*<sup>37</sup>

En outre, comme le rappelle ce même critique<sup>38</sup>, les techniques utilisées par Momaday telles que la fragmentation de la perspective narrative, la dislocation de la chronologie ou encore la mise en relation explicite de certains motifs pour souligner des structures symboliques majeures montrent incontestablement l'imprégnation faulknérienne de son œuvre.

Ces différentes ambiguïtés répertoriées, ambiguïtés qui caractérisent souvent hélas l'approche des textes libellés «ethniques», reste à appréhender la fonction du «je» dans *The Way to Rainy Mountain*. Pour comprendre cette œuvre, il convient, me semble-t-il, de la resituer dans le contexte de «crise» de l'autorité ethnographique et historique, crise que s'entendent à reconnaître de nombreux spécialistes<sup>39</sup>. Pourquoi insister sur une telle contextualisation ?

Comme on l'a vu précédemment *The Way to Rainy Mountain* est un texte profondément hybride qui joue sur l'articulation de différents types de discours. On peut

---

<sup>36</sup> Larry Evers, "Cycles of Appreciation", *Studies in American Indian Literature*, edited by Paula Gunn Allen, The Modern Language Association of America, 1995, p. 30

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 62.

<sup>38</sup> Cf *ibid.*, p. 68.

<sup>39</sup> Du point de vue ethnologique, je renvoie en particulier sur cette question à *Malaise dans la civilisation, L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle* de James Clifford (énsb-a, "Espaces de l'art", 1996 ; traduction de *The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988). Du point de vue historique, Jean Maurice Bizière et Pierre Vayssière intitulent de façon révélatrice la conclusion de leur ouvrage *Histoire et historiens* : "Crise de l'histoire ou tournant critique ?". Je citerai pour éclairer leur choix un passage des plus explicites : «"Temps d'incertitude", "crise épistémologique", "tournant critique", "nouveaux défis" : ces expressions euphémisées de R. Chartier ne laissent guère planer de doute sur le malaise que connaît, depuis quelques années l'histoire des *Annales*, même si l'idée d'une crise profonde est encore niée (R. Chartier, "Le temps des doutes", *Le Monde*, 18 mars 1993). On retrouve le même état d'esprit dans un ouvrage collectif dirigé par J. Boutier et D. Julia, dont la prétention est de procéder à la recension clinique des maux actuels de l'histoire (*Passés recomposés, Autrement*, 1995)», (Hachette, 1995, p. 236) .

rapprocher cette œuvre de l'entreprise qui caractérisa le mouvement artistique afro-américain dans les années soixante. L'élaboration par ces artistes d'une auto-représentation (*self-representation*) était liée à «la tentative de produire un contre-discours, généralement identifié à la conscience noire, pour déplacer le mode occidental dominant de représentation de la "réalité" noire»<sup>40</sup>. Cette notion de contre-discours permet de rendre compte des «répudiations», transformations et déplacements qui caractérisent *The Way to Rainy Mountain*, œuvre qui est «à la fois "résistance à l'histoire" et "signe de cette histoire"»<sup>41</sup>.

«En tant que nation, écrit Momaday, toute notre expérience au cours de ce siècle aura consisté à répudier l'idéal pastoral qui a informé dans une large mesure l'art et la littérature du XIXe siècle»<sup>42</sup>. Or la poésie du lieu étant essentielle à sa création artistique, quelle forme d'écriture réinvente le romancier ? S'il adopte là encore une perspective relativement ethnique («je m'intéresse à la manière dont un homme regarde un paysage donné, le fait sien, l'intègre à son sang, à sa pensée»<sup>43</sup>), il est intéressant d'analyser ce qu'il produit effectivement dans son texte. Deux types de stratégies sont repérables. Dans l'avant-propos de *The Way to Rainy Mountain*, on trouve de nombreux passages descriptifs sans inscription d'un quelconque foyer de perception. Les phrases ont pour sujet des éléments du paysage, procédé qui contribue à mettre en place une scénographie quasi cinématographique. Pourtant au tout début de l'avant-propos — technique d'accroche, peut-être — Momaday inclut le lecteur dans le paysage par l'insertion furtive d'un «vous» :

*Winter brings blizzards, hot tornadic winds arise in the spring, and in summer the prairie is an anvil's edge. The grass turns brittle and brown, and it cracks beneath your feet. There are green belts along the rivers and creeks, linear groves of hickory and pecan, willow and witch hazel. At a distance in July or August the steaming foliage seems almost to writhe in fire. Great green and yellow grasshoppers are everywhere in the tall grass, popping up like corn to*

<sup>40</sup> Elliott Butler-Evans, *Race, Gender and Desire, Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison and Alice Walker*, Philadelphia, Temple University Press, 1989, p. 19.

<sup>41</sup> Daniel-Henri Pageaux, "Littérature comparée et sciences humaines : pour un renouveau des études comparatistes", *Sensus Communis*, Tübingen, Gunter Narr, 1986, p. 66.

<sup>42</sup> *L'Homme fait de mots*, op. cit. , p. 59.

<sup>43</sup> *Ibid.* , p. 58.

*sting the flesh, and tortoises crawl about on the red earth, going nowhere in the plenty of time. Loneliness is an aspect of the land. All things in the plain are isolate; there is no confusion of objects in the eye, but one hill or one tree or one man. To look upon that lanscape in the early morning, with the sun at your back, is to lose the sense of proportion. Your imagination comes to life, and this, you think, is where Creation was begun.*<sup>44</sup>

Malgré son caractère grandiose et sacralisé, le paysage — tremplin pour l'imagination — enserme l'homme (marques grammaticales, mais aussi inscriptions du corps : «*your feet*», «*to sting the flesh*», «*in the eye*», «*your back*»). En incorporant le lecteur dans cet environnement, Momaday abat ses résistances, il le fait entrer de plain-pied dans un paysage donné à la fois comme imaginaire et réaliste (les sensations qui y sont éprouvées y tiennent lieu d'effets de réel). Selon l'expression forgée par Daniel-Henri Pageaux, ce paysage pourrait dès lors être qualifié d'ego-géographie :

On peut avancer que, de même qu'il existe ce que Pierre Nora a nommé une ego-histoire, ou histoire à la première personne, de même il faudrait parler d'une ego-géographie [...] dans laquelle la littérature est à la base même de l'écriture spatialisée d'un moi, ou d'un moi qui cherche dans la communion avec un paysage, un lieu privilégiés, un principe explicatif, justificatif, l'expression plus ou moins nette d'un mythe personnel.<sup>45</sup>

La notion d'ego-géographie permet de comprendre comment la description de ce paysage qui nous est tout d'abord donné à voir, à ressentir, joue sur l'ambiguïté du «*you*». Inclusif, le pronom renvoie certes au lecteur, mais présuppose également la présence antérieure d'un moi qui retranscrit ici une expérience personnelle sur un mode général. Ce procédé permettra, dans les sections autobiographiques, de faire place à un paysage totalement intériorisé, celui du souvenir : «*once, descending into that place, I saw the whole land at night become visible and blue and phosphorescent in the flash of lightning*»<sup>46</sup>. Du même coup, en nous faisant partager sa vision, Momaday nous a permis, le temps de la lecture, de faire l'expérience du vœu qu'il profère dans la section qui clôt le voyage imaginaire :

<sup>44</sup> *The Way...*, *op. cit.*, p. 5 (trad. : *op. cit.*, p. 17).

<sup>45</sup> Daniel-Henri Pageaux, "De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie", *La Géocritique, mode d'emploi*, sous la direction de Bertrand Westphal, Presses Universitaires de Limoges, pp. 124-160, p. 141.

<sup>46</sup> *The Way...*, *op. cit.*, p. 49 (trad. : *op. cit.*, p. 63).

*Once in his life a man ought to concentrate his mind upon the remembered earth, I believe. He ought to give himself up to a particular landscape in his experience, to look at it from as many angles as he can, to wonder about it, to dwell upon it. He ought to imagine that he touches it with his hands at every season and listens to the sounds that are made upon it. He ought to imagine the creatures there and all the faintest motions of the wind. He ought to recollect the glare of noon and all the colors of the dawn and dusk.*<sup>47</sup>

Là encore la formulation est retorse : Momaday utilise ici la troisième personne («*a man*», «*he*») pour exprimer sa conception poétique du lieu. Loin de défendre un enracinement ethno-géographique, il célèbre le paysage comme élément fondamental de son inspiration poétique, rejoignant ainsi tant une grande tradition américaine qu'une vaste mouvance contemporaine représentée par des poètes tels qu'Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet.

Si donc le traitement du paysage ne peut réellement être qualifié de contestataire, qu'en est-il de celui des discours historique et ethnographique ? Comme de nombreux écrivains appartenant à une minorité, Momaday exprime sa méfiance envers «l'ingérence du dogme»<sup>48</sup>. Dans *L'Homme fait de mots*, il commente par exemple la différence radicale qui caractérisa longtemps l'appréhension de l'histoire par les Occidentaux et les Amérindiens :

Durant l'été 1876 de notre calendrier, le général George A. Custer et deux cent soixante-cinq hommes du 7<sup>e</sup> de Cavalerie sont morts à la bataille de Little Bighorn [...] Le Colorado a été admis au sein de l'Union. On fondait le *Chicago Daily News* et Dewey inventait son système de classification décimale.

Sur le calendrier de Set-t'an (un Kiowa), l'été 1876 est représenté par le dessin grossier d'une loge médecine sous laquelle figurent des empreintes de chevaux. C'était «La danse du soleil où les chevaux de Sun Boy ont été volés». [...] C'est l'unique événement noté pour l'été de cette année-là.

Set-t'an comprenait l'histoire en des termes qui peuvent nous paraître aussi extraordinaires qu'incongrus. Dans son esprit, l'été 1876 s'identifiait à tout jamais au vol des chevaux.<sup>49</sup>

*The Way to Rainy Mountain* réutilise à sa manière cette opposition. Le discours historique traditionnel, disséminé, permet non seulement de reconstituer le déclin de la culture kiowa, mais il amorce également une forme de «micro-histoire». Un

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 83 (trad. : *op. cit.*, p. 97).

<sup>48</sup> *L'homme fait de mots*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

«changement de focale»<sup>50</sup> s'effectue, le point d'application de l'étude se déplace<sup>51</sup>, glissements qui marquent clairement un parti pris idéologique. Un exemple est particulièrement explicite :

*In the winter of 1848-49, the buffalo ranged away from easy reach, and food was scarce. There was an antelope drive in the vicinity of Bent's Fort, Colorado. According to ancient custom, antelope medicine was made, and the Kiowas set out on foot and on horseback—men, women, and children—after game. They formed a great circle, inclosing a large area of the plain, and began to converge upon the center. [...]*

*One morning on the high plains of Wyoming I saw several pronghorns in the distance...<sup>52</sup>*

Là encore, la structure en entonnoir mise en évidence par l'agencement des discours (ces deux vignettes sont précédées d'une légende qui narre la scission du peuple, suite à une querelle entre deux chefs, qui désiraient l'un et l'autre s'emparer des mamelles d'une antilope tuée à la chasse), procède du même parti pris que celui énoncé par Momaday dans *The Names* :

*I invented history. [...] The past and the future were simply the large contingencies of a given moment; they bore upon the present and gave it shape. One does not pass through time, but time enters upon him, in his place. [...] Notions of the past and future are essentially notions of the present. In the same way an idea of one's ancestry and posterity is really an idea of the self.<sup>53</sup>*

Tout en se présentant comme point d'aboutissement d'une série et d'une lignée (le souvenir personnel est toujours relaté en fin de section), l'écrivain montre avec efficacité que son imaginaire, qui traverse les différentes strates de la mémoire, est le produit dynamique de cet empilement. En cela, la formule «*the re-forming of history into personal story*»<sup>54</sup> récapitule bien son travail poétique. Selon une expression de Victor Segalen, l'histoire devient «l'écho de sa présence».

---

<sup>50</sup> Jean Boutier et Dominique Julia, "Ouverture : À quoi pensent les historiens ?", *Passés recomposés, Champs et chantiers de l'histoire*, Autrement, Paris, 1995, pp. 13-53, p. 46.

<sup>51</sup> Cf Georges Canguilhem, *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie : nouvelles études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1981, p. 36.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 19 (trad. : *op. cit.*, p. 33).

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 97.

<sup>54</sup> Kimberley M. Bleaser, "The New 'Frontier' of Native American Literature : Dis-Arming History with Tribal Humor", *Native American Perspectives on Literature and*

Que dire du rapport de *The Way to Rainy Mountain* avec l'autre type de discours qu'englobe ce texte : le discours ethnologique<sup>55</sup> ? Tous les passages historiques ou ethnographiques reposant sur un retrait ostensible du narrateur, Momaday semble s'interdire la position de descripteur-traducteur qui est celle de l'ethnologue. Pourtant cette absence de régie est ambiguë, puisque «l'informateur indigène» traditionnel fait ici place à un écrivain médiateur qui, loin d'être une «particule isolée»<sup>56</sup> dans le tissu social, jouit d'une reconnaissance littéraire internationale. Difficile également de parler ici d'ethnologie participante, le discours ethnologique — comme on l'a vu du discours historique — est, même indirectement, toujours rattaché presque charnellement à l'auteur et c'est, de plus rappelons-le, un pèlerinage à la suite d'un deuil qui sert de prétexte à l'ouvrage. Si l'on accepte l'approche que James Clifford fait de l'ethnologie, *The Way to Rainy Mountain* partage incontestablement de nombreux traits avec cette discipline. Le texte associe par exemple un «système documentaire» (annales, texte de James Mooney, dessins et contes familiaux) et un «complexe initiatique»<sup>57</sup> (ce serait ici le retour sur le territoire de la réserve qui donne lieu à une plongée dans la culture kiowa). «Activité hybride», il est également comme l'ethnographie «écriture, collection, collage moderniste, [...] critique subversive»<sup>58</sup>. Toutefois, ces proximités entre *The Way to Rainy Mountain* et la démarche ethnologique ne doivent pas occulter la différence majeure qui exclut ce texte du champ ethnographique. *The Way to Rainy*

---

*History*, edited by Alan R. Velie, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1994, pp. 37-50, p. 47.

<sup>55</sup> A titre de fondement à cette réflexion, j'ai utilisé l'ouvrage de James Clifford : *Malaise dans la civilisation, L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle (op. cit.)*.

<sup>56</sup> Expression que Clifford reprend à un poème de William Carlos Williams, poème qu'il insère dans l'introduction de son ouvrage et dont je ne citerai que la fin (*ibid.*, p. 11) :

Il n'y a que les particules isolées  
qui dégagent  
quelque chose

Personne  
pour témoigner  
personne pour rectifier, personne pour conduire la voiture

<sup>57</sup> Cf *ibid.*, pp. 70-71.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 20.

*Mountain* «évite [en effet] le cœur même du projet anthropologique, celui de la mise au jour d'un sens spécifique»<sup>59</sup>. Cet ouvrage se donne à lire en tant qu'élaboration esthétique, œuvre littéraire et refuse dès lors une contextualisation de type purement ethnographique. Sa discontinuité met graphiquement en scène l'effritement d'une culture qui ne peut plus se dire que par traces. Cependant l'inscription cyclique du «je» suture les déchirures du récit. La récurrence du pronom en fin de section lui assure la fonction de point de capiton d'un texte qui, sans lui, partirait en lambeaux. Le sens n'est pas clos, établi, c'est au lecteur de le reconstituer à partir des fragments que l'auteur lui livre.

Pour achever cette réflexion sur l'inscription problématique du «je» dans *The Way to Rainy Mountain*, il serait intéressant de comparer cet ouvrage avec *Black Elk Speaks* (*Élan-Noir parle*). Malgré la déclaration de Momaday rapportée par Brumble, selon laquelle l'écrivain n'aurait que tardivement pris connaissance des premières autobiographies amérindiennes, Momaday commente ce texte dans un chapitre de *L'Homme fait de mots*<sup>60</sup>. Dès lors, on pourrait lire *The Way to Rainy Mountain* comme une prolongation de *Black Elk Speaks*, prolongation qui jouerait sur des effets de reprises et d'oppositions. Souvent présenté comme un classique de la littérature amérindienne, *Black Elk Speaks* est cependant un texte difficilement classable. Il s'agit en effet de la transcription par John Neihardt du récit que lui fit Black Elk, vieil Indien qui cherchait par ce biais à «sauver sa grande vision pour les hommes»<sup>61</sup>. Différents indices invitent à rapprocher les textes de Neihardt et de Momaday. Dans l'article qu'il lui consacre, Momaday qualifie *Black Elk Speaks* de «pèlerinage, achevé à Wounded Knee en 1890»<sup>62</sup>, et il cite la toute dernière phrase du récit : «Il n'y a plus de centre, et

---

<sup>59</sup> Emmanuel Désveaux, "L'ethnopoésie et les Indiens d'Amérique du Nord", *Critique*, déc. 1988, n° 499, pp. 989-1007, p. 1005.

<sup>60</sup> Comme la plupart des textes réunis dans *L'Homme fait de mots*, ce chapitre intitulé "Pour sauver une Grande Vision" est sans doute paru antérieurement sous forme d'article, mais l'édition française ne donne pas, hélas, de précision quant à la datation de cette éventuelle parution.

<sup>61</sup> John G. Neihardt, *Élan-Noir parle*, "10/18", 1977 ; pour le texte original : *Black Elk Speaks*, 1932 ; édition de référence : Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1979.

<sup>62</sup> *L'Homme fait de mots*, *op. cit.*, p. 32.

l'arbre sacré est mort». Dans *Black Elk Speaks*, cette vision tragique de la mort d'un peuple, sur laquelle se clôt le texte, est toutefois contrebalancée par le "Post-scriptum de l'auteur". Là Neihardt relate un voyage, ascension du pic Harney, entreprise en compagnie de Black Elk :

*On the way up to the summit, Black Elk remarked to his son, Ben : "Something should happen to-day. If I have any power left, the thunder beings of the west should hear me when I send a voice, and there should be at least a little thunder and a little rain." <sup>63</sup>*

Plus loin, tandis que Black Elk lance sa prière aux esprits : «*It may be that some little root of the sacred tree still lives. Nourish it then, that it may leaf and bloom and fill with singing birds*», Neihardt achève son post-scriptum sur ces mots :

*For some minutes the old man stood silent, with face uplifted, weeping in the drizzling rain.  
In a little while the sky was clear again.<sup>64</sup>*

L'inscription de nombreux traits communs (expression comme «*on the way up to the summit*» ou motifs tels que la montagne et la pluie) incite à mettre en perspective *The Way to Rainy Mountain* dans son rapport avec *Black Elk Speaks*. Tout comme la brève ondée est clairement donnée comme la conséquence directe de l'incantation de Black Elk, le poème qui ouvre *The Way to Rainy Mountain* apparaît comme l'accomplissement des vœux du vieil homme :

*A log, hollow and weather-stained,  
An insect at the mouth, and moss—  
Yet waters rise against the roots,  
Stand brimming to the stalks. What moves ?  
What moves on this archaic force  
Was wild and welling at the source.<sup>65</sup>*

Subitement l'arbre creux semble animé d'une force primitive, qui serait le signe qu'une «petite racine de l'arbre vit encore». En ce sens, Momaday relancerait donc le discours de Black Elk, mais sur un tout autre mode. La prise de parole est en effet d'emblée différente. Dans la préface de *Black Elk Speaks*, Neihardt explique les conditions dans

---

<sup>63</sup> *Op. cit.* , p. 271 (trad. : *op. cit.* , p. 273).

<sup>64</sup> *Ibid.* , p. 274 (trad. : *op. cit.* , pp. 275-276).

<sup>65</sup> *The Way...*, *op. cit.* , p. 2.

lesquelles il en est venu à écrire ce livre. Il exprime son souci de «recréer en anglais le ton et la manière de narrer du vieil homme»<sup>66</sup>. Cette préface est ensuite relayée par la parole de Black Elk ainsi restituée. Dans un long rituel d'introduction, l'Indien précise sa visée :

*Black Elk Speaks :*

*My friend, I am going to tell you the story of my life, as you wish; and if it were only the story of my life I think I would not tell it; for what is one man that he should make much of his winters, even when they bend him like a heavy snow ? [...] It is the story of all life that is holy and is good to tell [...] This, then, is not the tale of a great hunter or of a great warrior, or of a great traveler, [...] now that I can see it all as from a lonely hilltop, I know it was the story of a mighty vision given to a man too weak to use it...<sup>67</sup>*

Aucune prise de parole de ce type dans *The Way to Rainy Mountain*, Momaday attaque son texte par une tournure impersonnelle : «*The journey began one day long ago...*»<sup>68</sup>. De plus, ce récit ne donne lieu à aucun relais discursif, alors que dans celui de Black Elk sont fréquemment insérées les narrations d'autres témoins, elles aussi rapportées à la première personne. Une seule fois dans l'avant-propos, Momaday rapporte la parole d'autrui. La légende de l'enfant transformé en ours est embrayée par la formule : «*my grandmother said*»<sup>69</sup>. Momaday choisit donc explicitement de ne donner que ponctuellement la parole à sa grand-mère, pourtant contemporaine de Black Elk (elle avait sept ans en 1887, Black Elk, lui, dit être né en 1863). En aucun cas, elle n'intervient en tant que témoin. Elle n'est présentée que comme un maillon, qui garantit la transmission de la tradition familiale orale. A cette exception près, Momaday refuse presque systématiquement toute forme de médiation. Il inscrit sa seule subjectivité et se construit en sujet maître de la narration, rejetant de plus en tant que moderne, les tournures «exotiques» qui émaillent le discours de Black Elk («*in the Moon of the Grass Appearing (April)*»<sup>70</sup>, «*in the Moon When the Plums Are Scarlet (September)*»<sup>71</sup>).

<sup>66</sup> *Op. cit.* , p. 12 (ce texte daté de 1971 n'apparaît qu'en préface de la traduction française).

<sup>67</sup> *Op. cit.* , p. 1 (trad. : *op. cit.* , pp. 15-16).

<sup>68</sup> *Op. cit.* , p. 3 (trad. : *op. cit.* , p. 13).

<sup>69</sup> *Ibid.* , p. 8 (trad. : *op. cit.* , p. 21).

<sup>70</sup> *Op. cit.* , p. 139 (trad. : *op. cit.* , p. 144).

<sup>71</sup> *Ibid.* , p. 177 (trad. : *op. cit.* , p. 183).

Par ailleurs, à l'intimité recherchée par le médiateur-traducteur qu'était Neihardt («ce dont j'avais besoin pour atteindre mon but, c'était ce que l'on éprouve par le contact intime, plutôt que ce que l'on apprend par ouï-dire»<sup>72</sup>), Momaday substitue, comme on l'a vu, l'intimité du sang et de la mémoire. Malgré cette puissante inscription du sujet, l'écrivain s'interdit cependant les transitions entre discours mythique et souvenirs personnels. Il opte pour un montage moderniste, tandis que Black Elk, conformément à l'image occidentale du conteur, enchaîne habilement ses propos :

[...] *the pipe is holy.*

*There is a story about the way the pipe first came to us. A very long time ago, they say...<sup>73</sup>*

En revanche, là où Momaday avait tendance à lancer une forme de «micro-histoire» à partir d'un discours historique général, Black Elk n'a pas connaissance, semble-t-il (vraisemblance oblige ?), de l'histoire sous sa forme traditionnelle. Tandis que le vieil homme raconte un événement de son enfance : «*It was The Attacking of the Wagons, and it made me afraid again, for we did not win the battle [...] and there was much mourning for the dead*», c'est une note de bas de page qui explicite le contexte historique : «*The Wagon Box Fight, which took place about six miles west of Fort Phil Kearny on August 2, 1867*»<sup>74</sup>. Contrairement à ce dispositif narratif qui distribue rôles et compétences, Momaday affirme, quant à lui, sa position de sujet qui maîtrise toutes les instances du discours. Il refuse cependant la structure épisodique du récit de Black Elk qui narre parallèlement sa vie et celle de son peuple, au profit d'une esthétique de la fragmentation qui le consacre comme artiste moderne, position antithétique à celle du conteur que Neihardt met en scène.

Chez Momaday, c'est donc un sujet dominant (prestige de l'écrivain doublé de celui de l'universitaire ?) qui prend en charge la textualisation des différents fragments rapportés. Cette maîtrise possède toutefois une caution essentialiste. Le poète fonde, en effet, son autorité sur l'une des postures d'authentification identitaire virulemment

---

<sup>72</sup> *Op. cit.* , pp. 9-10.

<sup>73</sup> *Op. cit.* , p. 3 (trad. : *ibid.* , p. 17).

<sup>74</sup> *Ibid.* , p. 16 (trad. : *op. cit.* , p. 29).

attaquées par Gerald Vizenor : le sang, la généalogie<sup>75</sup>. La filiation n'est pas sans conséquence littéraire. Elle permet à Momaday de jouer sur l'imbrication de deux récits : celui de l'émergence des Kiowas et celui de son propre voyage de réémergence au sein du territoire tribal<sup>76</sup>. Par ces différents procédés, l'écrivain fait fusionner son œuvre et la mémoire de son peuple. Une telle lecture, qui s'appuie en partie sur la critique indianisante, renforce encore ses présupposés :

*These books suggest that "identity" for Native Indian-Americans, is not a matter of finding "one's self", but of finding a "self" that is transpersonal and includes a society, a past, and a place. To be separated from that transpersonal time and space is to lose identity [...] they suggest [...] a tribal rather than an individual definition of "being".<sup>77</sup>*

Pourtant, les écrivains amérindiens n'échappent pas aux lois du marché éditorial et l'on peut avancer comme le fait Emmanuel Désveaux :

[qu'] en réalité les auteurs indiens cherchent d'abord par leur écriture à affirmer une identité individuelle, quand bien même celle-ci se substituerait à une identité collective menacée, en perdition ou déjà évanouie. Ironie des choses, cette identité ethnique devient alors rien de plus qu'une étiquette, un simple faire-valoir de l'identité individuelle, de la personnalité créatrice.<sup>78</sup>

Mais finissons-en de ce débat cependant essentiel pour penser, aujourd'hui, le statut des littératures émergentes. A tavers ses œuvres, Momaday cherche sans conteste à résorber littérairement la «dislocation psychique et physique de l'être dans le temps et dans l'espace»<sup>79</sup> qui caractérise, selon lui, notre époque. Pour ce faire, il écrit des textes qui procèdent par négociation, imbrication et rafistolage et qui relèvent donc d'une

<sup>75</sup> Cf «*The sources of some postindian identities have become texts [...]. Kenneth Lincoln, and others, celebrate modernist communal adoptions; Hertha Wong, on the other hand, seems to search for an essential tribal connection; and Jamake Highwater simulates his elusive tribal descent as an author*». (Gerald Vizenor, "Native American Indian Identities : Autoinscriptions and the Cultures of Names", *Native American Perspectives on Literature and History*, edited by Alan R. Velie, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1994, pp. 117-126, p. 117).

<sup>76</sup> Dans son article "Words and Place : A Reading of *House Made of Dawn*", Lawrence J. Evers commente ce procédé : «*The pattern of the emergence narrative—a journey toward order symbolized by a cultural landscape—is repeated in Navajo chantways rituals. A patient requires a chantway ritual when his life is in some way out of order and harmony. In order for that harmony to be restored he must be taken through a ritual re-emergence journey paralleling that of the People.*» (*Critical Essays on Native American Literature*, edited by Andrew Wiget, Boston, G.K. Hall & Co, 1985, pp. 211-230, p. 213).

<sup>77</sup> William Bevis, "Native American Novels : Homing in", *Recovering the World, Essays on Native American Literature*, edited by Brian Swann and Arnold Krupat, University of California Press, 1987, pp. 580-620, p. 583.

<sup>78</sup> "L'ethnopoésie et les Indiens d'Amérique du Nord", art. cité, p. 1006-1007.

<sup>79</sup> *L'Homme fait de mots, op. cit.*, p. 59.

esthétique parfaitement conforme à l'air du temps. Pour lui, comme pour tous les grands écrivains : «*the fiction, the lie, is a mixture of anything, many things, that the poet cares to stir up that will make the poem work as art*»<sup>80</sup>. Mais par delà sa modernité, il est clair que l'œuvre de Momaday rejoint une vaste problématique propre à la littérature américaine. Comme l'écrit en effet Helen Barolini dans un article intitulé "*Becoming a Writer of Difference*" :

*The problem of identity is central to American writing, for we are a nation of displaced people [...]. The Polish born poet Czeslaw Milosz, an immigrant to America, characterized his own integration as made easier because Americans have always suffered from homelessness and uprootedness. "No wonder," he said, "that the very core of American literature has always been the question 'Who am I?'"<sup>81</sup>*

C'est également cette question que pose incessamment Momaday dans ses œuvres. Lui aussi, même s'il cherche à réaffirmer son ancrage territorial, est issu d'un peuple déraciné, déplacé. Aussi, bien que liés à des expériences humaines douloureuses, ces mouvements de population permettent-ils la production d'une «littérature de migration» extrêmement riche, une littérature, qui plus est, «itinérante» qui ose briser les frontières qui ont longtemps cloisonné les diverses pratiques narratives. Et loin de se perdre en usant de telles stratégies, les écrivains affirment au contraire leur liberté créatrice : ils s'inventent une identité — si ce n'est ethnique du moins littéraire.

Crystal Pinçonat,  
Université de Bretagne Occidentale

---

<sup>80</sup> Jim Barnes, *I Tell You Now, Autobiographical Essays by Native American Writers*, edited by Brian Swann and Arnold Krupat, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987, pp. 87-97, p. 97.

<sup>81</sup> Helen Barolini, "Becoming a Writer of Difference", *Ecrire la différence, op. cit.*, pp. 21-33, p. 21.