



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

12 | 2016

Mapping gender. Old images ; new figures

L'esprit de l'enfance dans la littérature amérindienne, un territoire sacré : l'exemple de N. Scott Momaday.

Anne Garrait-Bourrier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/7829>

DOI : 10.4000/miranda.7829

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Anne Garrait-Bourrier, « L'esprit de l'enfance dans la littérature amérindienne, un territoire sacré : l'exemple de N. Scott Momaday. », *Miranda* [En ligne], 12 | 2016, mis en ligne le 24 février 2016, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/7829> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.7829>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

L'esprit de l'enfance dans la littérature amérindienne, un territoire sacré : l'exemple de N. Scott Momaday.

Anne Garrait-Bourrier

- 1 Le retour, la genèse, le passé sont autant de figures fondatrices de la littérature ethnique¹ et plus particulièrement de la littérature amérindienne, construite sur la mémoire de l'avant et sur la tradition orale. Si tous les textes amérindiens n'utilisent pas la figure même de l'enfant pour marquer le nécessaire ancrage dans cette forme de pureté pré-lapsarienne qu'est l'avant-colonisation, beaucoup le font. On peut par exemple trouver chez Louise Erdrich une présence fictionnelle importante de l'enfant et de son lien à la mère² mais aussi, ce qui est un trait commun à de nombreux auteurs amérindiens, le besoin d'écrire pour les enfants – de leur « raconter une histoire », comme se doit de le faire le « storyteller ». Ce besoin est encore celui de transmettre le plus authentiquement et le plus directement possible l'héritage ethnique au seul public susceptible de le recevoir sans le dénaturer : l'enfant (à l'instar de *The Birchbark House*, publié par Louise Erdrich en 1999 dans le genre des littératures de jeunesse). Joseph Bruchac, Michael Dorris et d'autres encore opteront pour ce genre littéraire là, et à sa manière, Leslie Marmon Silko ne fera rien d'autre que de rechercher ce même mode narratif oralisé dans son volume de textes *Storyteller*.
- 2 Mais c'est N. Scott Momaday qui va sans doute explorer le plus profondément le lien de la culture amérindienne à la figure enfantine, en l'abordant tout à la fois de manière symbolique, figurative et philosophique, et en le projetant sur l'écran de divers genres littéraires, le roman, le théâtre, le récit de jeunesse, et, toujours, la poésie. La tonalité que les stratégies d'écriture liées à l'enfance confèrent à son texte est tout à fait spécifique de cette écriture du mouvement régressif – au sens temporel du terme – ou écriture du « retour » qui marque la littérature amérindienne. C'est dans son second roman *The Ancient Child (TAC)* que N. Scott Momaday – écrivain amérindien reconnu en

1969 pour son roman *House Made of Dawn* et le prix Pulitzer qu'il lui valut — érige l'esprit de l'enfance en modalité narrative, en principe créatif. Il y forge une poétique nouvelle, qui se déclinera ensuite dans ses pièces de théâtre liées à l'enfance ainsi que dans ses textes « pour enfants ».

- 3 Cet article envisage de mettre au jour l'originalité de *l'ars poetica* momadéen lié à l'enfance, d'en souligner la dimension culturellement identifiante et structurante dans l'œuvre, par-delà les manipulations génériques parfois opérées par l'auteur afin de laisser cette fascination s'exprimer le plus librement possible et servir un objectif unique: la transmission.

L'enfant dans le texte romanesque momadéen et la vision de l'avant

- 4 Chercher les figures rémanentes de l'enfant dans *The Ancient Child*, publié en 1989, relèverait du jeu de piste et serait sans doute par trop fastidieux. En effet, l'enfant peut y être vu partout, au-delà même du titre : dans l'évocation du mythe, dans le passé des personnages, dans des résurgences mémorielles qui influent sur le présent. *The Ancient Child* est un roman de la quête, un ouvrage écrit à la gloire de l'enfant en l'homme, cet enfant, parfois en souffrance, souvent libérateur, qu'il ne faut surtout pas oublier. Cette écriture « en devenir-enfant » est résolument originale et a bien été identifiée par Gilles Deleuze, spécialiste des littératures dites « mineures » — c'est-à-dire encryptées d'un hypotexte très puissant qui abrite une autre langue — dans lesquelles Momaday s'inscrit, nous semble-t-il, parfaitement : « La littérature [...] ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point : un homme, une femme, une bête, un ventre, un enfant... ».³

- 5 Si l'on cherche à circonscrire la représentation de l'enfant dans l'ouvrage, on s'aperçoit assez aisément que tout converge vers trois enfants à la fois différents et semblables, qui tour à tour traversent la diégèse : ceux des contes et mythes indiens — l'enfant du mythe kiowa et celui du mythe piégan⁴ — et l'enfant issu de l'histoire personnelle de Scott Momaday (ici représenté par son personnage principal, Set). Si l'on cherche à expliquer ce tropisme enfantin très fort chez Momaday, et chez d'autres auteurs amérindiens (principalement féminins), on peut sans doute revenir à l'histoire et aux politiques fédérales nord-américaines qui au XIX^e siècle ont largement contribué au démantèlement des familles. Bernadette Rigal-Cellard le formule ainsi :

L'éclatement des familles perçu comme dramatique découle des politiques fédérales nord-américaines de démembrement des tribus : au niveau humain, lorsque l'on retirait les enfants de leur milieu pour les éduquer dans de lointains pensionnats ; au niveau territorial lorsque les tribus cédaient la majeure partie de leurs terres.⁵

- 6 Mais si Bernadette Rigal-Cellard insiste à juste titre sur l'impact de la perte d'un parent (souvent la mère) dans la genèse du manque, il nous semble qu'elle néglige quelque peu le tabou de cette autre perte, fût-elle symbolique, qui est celle de l'enfant. Elle l'évoque néanmoins en ces mots : « Parfois les mères abandonnent l'enfant qu'elles ne peuvent avouer » (74). Bernadette Rigal-Cellard associe essentiellement le trauma de Set à la perte de la mère, évoquée en effet explicitement dans le roman (45). Or il apparaît très clairement que la perte de l'enfant que l'on fut — « the ancient child » — compte tout autant. Dans la littérature amérindienne, tout comme dans la littérature afro-

américaine d'ailleurs et en particulier chez Toni Morrison (voir *Beloved*), l'enfant perdu est une figure clé de l'identification de la perte culturelle. Momaday ne s'y trompe pas en redonnant à ce symbole une dimension diégétique. Dans *The Ancient Child*, il prend une forme fantomatique, tout comme dans *Beloved* d'ailleurs où l'enfant assassiné revient sous la forme d'un fantôme tout d'abord, puis d'une jeune femme fantomatique. Les souvenirs de l'enfant que fut Set et qu'il nomme Loki dans le roman sont autant de fantômes du passé. Il ne fait pas de doute en effet que Set, habité par Loki et dépositaire du pouvoir de l'ours nommé par Kope'mah, est, avant même de prendre conscience de son destin mythique, un artiste porté par une quête de pureté esthétique qu'il analyse comme étant originelle et liée à l'esprit de l'enfance :

To see and to paint with excitement, with a child's excitement, that is what brought him to life. The child says, "Here, see. This bird I have painted, it is what I have seen in my soul. Is it not a wonderful thing? Is this not the good way of seeing?" Set strove to see and to image what he saw as truly as he could so that others could see as he did, so that they could see in a way they had not seen before. But it seemed no one cared about that, no one among his associates. He wanted a child. He wanted a child to come to his studio. [...] Could you have imagined a blue like this? And for a moment a child's eyes would have been wide with wonder. ?⁶

- 7 Cet enfant fantasmé par l'artiste est à la fois l'épitomé de l'inspiration, qui directement parle au créateur et qui souvent lui manque, ce qui explique qu'il appelle de ses vœux sa présence à ses côtés, et celle de l'innocence. Le milieu de l'art est un milieu d'affaires qui se soucie peu de ce mystère et des doutes de l'artiste. Par opposition à l'esprit de l'enfance, le monde des adultes est celui du profit et de la manipulation, ce dont Set semble profondément las. Le besoin intense du retour de l'enfant, formulé assez brutalement dans la citation ci-dessus, marque bien le besoin d'un retour à un avant principal : le moment magique où l'artiste « voit » et crée sans douleur à partir de cette vision pure des couleurs qui est celle de l'enfant⁷. Momaday développe sa théorie du « regard pur de l'enfant indien » dans l'essai « A Garment of Brightness », publié en 1973, essai qui, à lui seul, justifie la quête de l'artiste vieillissant :

There is a remarkable aesthetic perception in the Indian world, I believe, a sense of beauty, of proportion and design. Perhaps, this quality is most apparent in children, where it seems especially precocious. An Indian child, by virtue of his whole experience, hereditary as well as environmental, sees the world in terms of this aesthetic sense. [...] It is the kind of vision that is cultivated in poets and painters and photographers.⁸

- 8 Si Set comprend confusément qu'il a perdu l'enfant en lui, qu'il a perdu l'aptitude à voir et à représenter simplement ces visions sur la toile, il ne sait pas encore, à ce stade de sa découverte, qu'il peut retrouver le chemin qui le mènera à l'Enfant. Les souvenirs de sa propre enfance, souvent exploités dans le texte par le passage symbolique de la narration de Set à celle de Loki — Loki est le double de Set, c'est-à-dire Set lorsqu'il était enfant — amènent au tissage d'une toile mémorielle qui va permettre l'émergence progressive de la figure de l'Enfant, recherchée par l'artiste. Loki est l'enfant indien en Set. En effet, c'est dans un premier temps en se souvenant des légendes qui lui furent narrées par Cate, son père biologique kiowa, que Set peut établir un contact avec l'Enfant perdu de la tradition et comprendre la valeur de l'esprit de l'enfance. Momaday a donc cette aptitude, à travers son personnage mais plus globalement dans son traitement de l'enfance, à se souvenir de l'enfant perdu, de celui qu'il porte encore en lui et en ce sens, sa différence par rapport aux autres auteurs amérindiens, est sans doute liée à cette dimension féminine de *ressenti* de l'enfant « en soi ». Louise Erdrich

rattache ce ressenti à la seule écrivaine, à la femme qui écrit différemment parce qu'elle porte l'enfant, et dans son autobiographie *The Blue Jay's Dance, a Memoir of Early Motherhood*, elle formule ainsi cette « différence » : « A mother's vision includes tough nurturance, survival love, a demanding state of grace. It is a vision slowly forming from the body of work created by women » (145) Momaday semble partager cet « amour de survie » dont Erdrich parle ici, ce qui signe toute son ambigüité dans le traitement du féminin. Auteur non féministe, il relègue souvent ses personnages féminins à des rôles socialement plutôt stéréotypés, lorsqu'il ne les prive pas définitivement de la parole. Dans la dernière partie du roman *The Ancient Child*, où Grey, bien que chamane, ne parle plus et est ramenée au rôle essentialiste de « porteuse du mythe ». Mais ce rôle est justement fondamental d'un point de vue mythique, car ce sont les femmes qui transmettent et qui guident le personnage masculin principal dans son retour à la genèse.

- 9 Alors même que Set/Momaday commence à douter de la force de son inspiration, les premiers souvenirs liés à cet « amour de survie » affleurent à sa mémoire. En effet, la section qui suit directement cet appel au secours — appel au retour, pourrions-nous dire — de l'Enfant, débute par la première occurrence des souvenirs de Set (section 14 livre 1, *TAC*, 61) : « Set se souvint/Set remembered ». A chaque vague de souvenirs, le narrateur annonce cette plongée dans la mémoire par la même formule, devenue rituelle à l'instar des formules jemez « Qtsedaba » et « Dypaloh » de *House Made of Dawn*. La différence essentielle est que, dans le cas présent, la fin du souvenir n'est pas marquée par une formule spécifique, mais souvent par une modification typographique (*TAC*, 63) qui s'interrompt par la reprise de la formule d'amorce, « And Set remembered ». Ce mode d'incrustation des souvenirs les uns dans les autres, sans qu'il y ait de véritable interruption de la plongée, si ce n'est par de brusques retours au présent et par de multiples incursions dans le texte principal de la légende de l'Ouest ou des mythes kiowa et navajo (incursions parfois symbolisées par une police de caractères différente), explique le glissement de plus en plus profond de Set dans la personnalité de Loki. Il s'agit ici d'un réel processus d'excavation d'une mémoire raciale devenue sacrée car confinée aux limites de la psyché d'un individu.⁹ Lentement, Set rejoint Loki à travers les échos sonores formés par les histoires traditionnelles racontées à l'enfant et réactivées par la mémoire de l'adulte en quête : « The world had so much of the night in it. I didn't know. Some of my dreams were of my boyhood. I want to say it is all in the past, but it is not. It goes on. It is not that my dreams were; they are » (*TAC*, 136). Cette rencontre avec l'Enfant qu'il fut, est progressive. Jusqu'à la page 50 du roman, au moment où Set reçoit un télégramme lui annonçant que la grand-mère Kope'mah est mourante, ses souvenirs d'enfance, déjà fréquents depuis le début du roman, ne revêtaient pas la valeur reconstructive d'un présent incomplet. Ils lui permettaient simplement de fouiller dans le passé afin de retrouver les sensations et émotions susceptibles de nourrir son art : « The light lay in four colors on Loki's hair and face » (*TAC*, 42), ou bien « And he dreams of his mother's touch, of her embrace, of all the particulars of her physical presence – her smell, her breathing, her sweat [...]. The dream becomes a story, a myth. Ritual has its place, so have good and evil, and there is an ineffable intimacy » (*TAC*, 43). Rêver, stimuler le rêve éveillé en lui, c'est entretenir la création du récit de sa vie oubliée, et à partir de ce récit qu'il ritualise, Set crée son œuvre et recrée sa vie sur ses toiles. Plus que de souvenirs propres, il s'agit là de souvenirs rêvés, d'une vie reconstruite dans son passé même. La valeur du souvenir change radicalement lorsque la quête identitaire vient se surimposer à la quête

d'inspiration : le rêve devient vision à l'indienne et ouverture au sacré. Cela a lieu avec l'arrivée brutale dans son quotidien et dans son présent, et non plus dans une forme de rêve ritualisé, du *nom* épiphanique de son père, page 52 : « *It bore his father's name, therefore his spirit* », l'inscription fonctionnant comme une synecdoque de Set lui-même. Ce télégramme, qui le ramène violemment à une identité oubliée, porte le nom de son père, Cate Setman, mort lorsque Set avait sept ans. A partir de ce moment, les identités de Set et de Loki se brouillent comme dans les mythes jemez et navajo des jumeaux complémentaires, afin d'entrer dans une forme de vérité indigène, un retour de Set non plus uniquement à l'enfance et à l'émotion, mais à ce que cette enfance implique : l'indianité. De ces « Stricken Twins », Set est l'élément malade, affaibli, désindianisé. Loki est la part vivante en lui et la fonction créatrice ; Grey, femme-médecine, est l'agent sacré – car dans le mythe seul un esprit sacré, une « Holy Mother » ou une « Holy Sister », peut autoriser la transformation – qui permet la réunification des deux parties de l'Etre originel de Set. Son père adoptif Bent disparaît progressivement de ses souvenirs et de la scène diégétique. Il meurt dans le cours de l'histoire, et disparaît doublement : de la mémoire et du réel. Il en est de même de la Sœur Stella, figure marquante de l'institution catholique où il avait été placé enfant, alors qu'elle était pourtant déjà le résultat littéraire d'un jeu onomastique prophétique renvoyant subtilement aux sept sœurs stellaires de l'enfant Ours *Tsoai-talee*. C'est le cas également du souvenir de la pieuvre, sauvée par Set de la mort¹⁰, et qui souvent revient le hanter en rêve, souvenir obsédant dont il ne comprend pas le sens. Tous ces souvenirs-rêves constituent l'Enfant. Ces paroles qui reviennent à la surface, et dont le lecteur comprend qu'ils ont jusqu'à l'arrivée du *nom* du père « un sens impénétrable » (TAC, 52), vont progressivement prendre sens et donner corps à la figure du passé qu'incarne l'Enfant. Face au mystère du rêve, qui n'est pas sans évoquer celui de la Création et de l'Origine tout comme le souvenir du mystère féminin « stellaire » de la bonne sœur, Set pense alors, pour la première fois, qu'il existe sans doute une explication : « Cate Steman knew about such things. Unlikely as it seemed, Cate Setman knew of octopuses, whales, and bears. From his early childhood, Set knew that Cate Steman knew » (TAC, 57). Ce point semble indiquer que l'artiste indigène a l'intuition du sens profond de l'implicite, de ce niveau de sens cryptographique qui réside en deçà des mots ou dans leur interstice, et que Deleuze conceptualise dans son analyse de la « langue mineure »¹¹, cette langue nouvelle de résistance et de survie qui sert à « creuser dans la langue une sorte de langue étrangère »¹² qui dit l'indicible. Dès lors, Set comprend que sa quête peut prendre une autre voie, que son seul souvenir, s'il est guidé par la voix de son père biologique, peut quitter le domaine du rêve et le mener à l'essentiel qu'est le retour à soi et non pas uniquement à la création, qui était sa quête principale jusqu'à l'âge de quarante-quatre ans. Notons d'ailleurs qu'à la fin de l'ouvrage, Set – l'homme-Ours réunifié – ne crée plus, il procréé. Le mythe est devenu plus essentiel que l'art et Set revit la légende de *Tsoai-talee*, courant après ses sœurs, à la page 312 du roman : « Set stood then and turned. Tsoai, the rock tree, loomed before and above him in the moonlight » ; le temps s'inverse alors et c'est la voix de Loki qui dit « Yes. I am set », inscrit en italiques dans le texte et sans majuscule. « Set » signifie « ours » en Kiowa mais également « établi » en anglais, et Loki, une fois la transformation achevée, revient à la surface du récit – le garçon ressort des ténèbres – afin d'affirmer son identité mythique en laissant entendre au lecteur à travers ce jeu onomastique autour de « set » : « Je suis ours », « je suis Set », donc « je suis moi-même ». Avant même d'évoquer la légende de l'enfant-ours qui est à la base de la

création artistique chez Momaday, et donc à la base de l'existence même de Set, évoquons ici une autre histoire indienne, racontée par le père au fils, et qui fait écho à la quête de l'Enfant. Il s'agit de l'histoire de « The Ancient Boy Child »,¹³ histoire issue de la tradition piégan et véhiculée de tribu en tribu, sans barrière de langue, faisant ainsi figure de conte étiologique panindien.

- 10 Cette histoire intervient dans un moment de dépression et de désespoir pour Set. La section 24 du livre 1, intitulée « This matter of having no name is perhaps the center of the story », est en effet purement mémorielle et est sans doute le cœur du roman, comme l'annonce le titre proleptique de la section, car l'histoire de l'Enfant y est enfin narrée. La voix du père disparu entre soudain en résonance avec le souvenir de sa mort, et enjoint Loki à ne pas oublier : « Think of it, Loki » (TAC, 120). Ce conte met en effet en scène un petit garçon. Il opère donc un retour vers l'enfance. L'image de l'enfance y est masculine — comme pour l'être Grey, lors de ses transformations propres —, et le lecteur doit toujours avoir à l'esprit cette primordiale incrustation : à l'origine de la culture indienne, était le garçon. Une nuit, dans le camp des Piégans, un enfant apparut. Il était de l'âge de Loki et par la magie de la narration remémorée, Loki devient cet enfant errant. Une personne vit le garçon sortir des arbres, s'avancer vers les feux du camp et elle donna l'alerte. L'enfant leur parla de manière *inintelligible* (comme étaient *inintelligibles* les premiers rêves de Loki-Set), ils eurent peur mais acceptèrent sa présence durant la nuit. Le lendemain, le garçon avait disparu. Désespérés, les gens du village, guidés par leur vieux chef, choisirent alors de croire que l'enfant n'avait jamais existé plutôt que de penser qu'ils l'avaient perdu. Ils purent ainsi le nier car pour eux, puisqu'il n'avait pas de nom, il n'avait pas de vie réelle.
- 11 Mais le vénérable du camp piégan, sachant que c'était tromper son peuple que de lui faire croire qu'il avait mal vu et mal entendu, qu'il n'y avait rien eu d'extraordinaire cette nuit là, choisit de leur faire croire qu'ils avaient confondu le garçon avec un ours. La seconde superposition mythologique se met alors en place : le garçon était un ours. Le père de Loki ne s'arrête pas à cette histoire de l'« Enfant sans nom » que l'on transforme en ours pour rassurer les gens sur sa perte, mais il commente l'histoire afin de faire naître des questions dans l'esprit de Loki : qu'en est-il de ces gens à qui l'on a menti ? Comment ont-ils réagi à la perte du garçon qu'ils avaient fini par accepter ? « And the boy, Loki, what became of him », « did his tracks become the tracks of a bear », « Did he feed upon his own boy's heart, and did he dream ? » (TAC, 121/122). Toutes ces questions, qui suivent l'histoire elle-même — histoire qui doit être perçue comme une parabole sur la mémoire — posent en fait la question centrale de la diégèse : Loki est-il cet enfant transformé en ours ? Loki est-il l'« ancien enfant » — celui du mythe donc — qui deviendra Set, qui deviendra Ours ? Par ces mots, le père semble permettre à Set, par-delà la mort et le temps écoulé, de reprendre possession de son identité mythique d'ours. L'histoire a donc également valeur prophétique d'annonce de la métamorphose de Set en ours. Mais ce n'est là qu'une de ses fonctions mineures.
- 12 Outre le rapport à l'ours et à la métamorphose, ici imposée par l'ancien du camp pour dissimuler la perte de l'enfant et calmer les inquiétudes de son peuple, cette histoire semble clairement renvoyer au fond du roman, c'est-à-dire à la quête de cet « Enfant perdu » qui prend ici la forme de la mémoire ancestrale collective. Cette mémoire peut être manipulée, comme cela est le cas par le vieillard, mais en aucun cas elle ne doit disparaître car elle est la vie même des Indiens. Cette thématique de l'enfant perdu se retrouve transposée au monde moderne chez bien d'autres auteurs amérindiens à

l'instar de Leslie Marmon Silko, dans « Lullaby » par exemple (extrait de *Storyteller*, 1981) où la vieille femme se souvient du drame de la perte de l'enfant : « She could remember that so clearly, but his birth merged into the births of the other children and to her it became all the same birth. They named him for the summer morning and in English they called him Jimmie. It wasn't like Jimmie died. He just never came back »¹⁴ Le souvenir ancestral du manque originel, projeté sur la scène contemporaine à travers les histoires individuelles de pertes d'enfants, devient un motif récurrent de la mémoire collective indienne. De cette mémoire collective, essentielle à la survie de la tradition, Vine Deloria écrit :

In tribal religions no effort is made to define religion as a system of doctrinal truths about the nature of the world. It cannot therefore be verified and only in a certain sense can it be experienced by a specific community. Over a long period of time however, the cumulative experiences of the community becomes a truth that has been manifested for the people;¹⁵

- 13 C'est exactement ce qui se produit dans le camp piégan décrit par Momaday. La venue mystérieuse de cet enfant parlant une langue inconnue, est un fait qui appartient désormais à la vie du camp et à son histoire collective, « le garçon était en quelque sorte devenu partie intégrante de leur vie » (*TAC*, 161), tout comme le souvenir de l'ours devient partie intégrante de leur mémoire collective, lorsqu'il leur est offert par le vénérable chef du village. Ce conte s'érige donc en parabole de l'importance de la mémoire collective, mais aussi de l'identification. C'est parce qu'il n'a pas de nom que le garçon peut-être transformé en ours par le vieillard et finalement nié en tant qu'enfant. Le nom est identité et donc permanence : une leçon que Loki ne peut pas comprendre au moment de la narration de l'histoire par le père, mais que Set assimile parfaitement au moment de sa remémoration, à la fin du livre 1 du roman, car son nom a enfin pris un sens indigène. Notons également que ce conte, s'il ramène Set au sens et à la force du nom, donne également son nom au roman lui-même et lui permet d'exister. Dans le titre original *The Ancient Child*, seul le mot « boy » disparaît, comme si l'esprit de l'enfance avait été préservé, même si le garçon de l'histoire faisait quant à lui, encore l'objet de recherches de la part de Set. Et il est vrai que le roman met obsessionnellement en scène de jeunes garçons — ou du moins le croit-on — qui, comme le garçon de l'histoire, disparaissent dans les ténèbres. Lorsque Set croit voir un jeune garçon en la personne de Grey à son arrivée à *Cradle Creek*, dans l'Oklahoma, c'est encore le garçon qu'il recherche : « Then, as he wiped the perspiration from his forehead, he saw the boy. The boy stood —seemed suspended—in the black interior of a lean-to, a brush arbor, perhaps thirty or forty yards away » (*TAC*, 60). Lorsqu'il entend une voix féminine lui répondre, Set est décontenancé. Le lecteur ne sait pas si son angoisse vient de sa présence dans ce territoire isolé et inconnu, si éloigné de la ville moderne, ou de la perte du garçon. Les questions que pose alors le narrateur omniscient font écho au désarroi de l'Enfant du conte piégan, Set redevenant l'enfant-Loki en quête du garçon, en quête de la mémoire perdue :

He was weary and off-balance; he felt that he was about to collapse. For the first time in his life, it seemed, he could not bring the world into perspective. Why had he come here? What in God's name had he compelled him, and what was he doing? He did not know; He wondered if he was losing his mind. He shot a glance toward the boy, *but the boy was not there.* (*TAC*, 61, je souligne).

- 14 La syntaxe ambiguë de cette citation permet le doute quant aux destinataires de ces interrogations : « Pourquoi était-il venu ici », peut très bien être une interrogation de

Set à lui-même, mais également un questionnement de Set par rapport à la présence du garçon, à demi dissimulé dans l'obscurité, à l'instar du garçon du conte piégan.

- 15 Lorsque Grey, rêveuse invétérée et créatrice de légendes¹⁶, tombe amoureuse du hors-la-loi Billy le Kid — le « gamin » — c'est le « garçon en lui » qu'elle aime : « Bell, like so many others, had developed a liking for Billy the Kid. Billy was always ready to laugh, joke, to pass the time in an agreeable way. [...] Billy was a man, *scarcely more than a boy*, with whom Bell could be comfortable » (TAC, 84, je souligne). Si l'Enfant est l'esprit de l'innocence qui forme le sédiment de notre âme d'adulte, le garçon est une métaphore de la mémoire fuyante, légendaire ou intime, collective ou personnelle, cette mémoire « hors-la-loi » qui échappe aux êtres humains. Le souvenir du fait, de l'événement qui a eu lieu, agit comme un charme magique puisqu'il réactive pour un temps cette mémoire, pourtant appelée à s'effacer : nommer le garçon, le chercher, c'est empêcher une mort menaçante et liminale (dans le conte, le père dit des Piégans : « But they must have known a sense of loss », TAC, 121). Le deuil, l'oubli, est symbolisé par les ténèbres de la forêt d'où sort le garçon, obscurité d'où émerge également Grey transformée en garçon aux yeux de Set, et auxquelles il retourne sans que personne le voie (« the little boy must have returned to the woods again », TAC, 121). Ce qui compte, c'est le doute que fait naître le souvenir du garçon : a-t-il vraiment existé ? Ce doute sur la véracité historique, est essentiel car il va faire émerger la nécessité de l'imagination. En effet, pour pallier le doute et maintenir la mémoire vivante, le vieillard use du stratagème de l'imagination pour transformer le garçon en ours. C'est par cet *acte de l'imagination*, mot clé de l'œuvre de Momaday¹⁷ qu'il va préserver la mémoire collective de son peuple, et, le garçon n'ayant pas de nom, de toutes les tribus indiennes. Ainsi, l'imagination — aptitude à posséder pour avoir accès au décryptage des traditions indiennes — remplace l'espoir de l'existence d'une vérité historique qui va nécessairement se dissoudre dans le temps. L'ours remplace le garçon. L'imagination n'est pas soluble dans le temps, contrairement au fait lui-même, et surtout, elle se passe d'explication rationnelle. Elle est : « And then, when it was suggested to them that he was a bear, what must have been their response? Oh, they were relieved, for they had not then to explain a strange and unlikely thing to themselves » (TAC, 121). L'imagination de l'auteur permet donc au mythe d'endosser une certaine corporalité et donne une forme presque concrète au sacré : l'esprit de l'enfance devient l'image de l'Ours mythique. *Le territoire sacré de l'avant devient celui de l'écriture de l'enfance.*
- 16 Le doute — qui naît de l'hésitation entre réel diégétique et irréel mythique, entre profane et sacré —, s'il subsiste pour un temps dans l'esprit du personnage de Set et dans celui du lecteur, est effacé par la perpétuation de cette mémoire collective remaniée qu'autorise l'imagination. Le mythe de l'origine qui dessine la trame du récit et convoque l'image du garçon, est celui de *Tsoai-talee*, le garçon arbre-rocher, à la source de l'identité kiowa de l'auteur. Car en effet, qu'est devenu ce garçon ? La question est posée dans le conte piégan et elle renvoie à l'une des interrogations les plus fréquentes chez Momaday lui-même, lorsqu'il narre l'histoire kiowa de « *Tsoai* ». La fusion de ces deux récits mythiques est intégrée dans le texte à la section 1 du livre 3 (« *Shapes* ») où la métamorphose de Set commence à être perceptible. Si le récit kiowa de *Tsoai-talee* mentionne toujours l'envol des sept sœurs vers les cieux et leur transformation en étoiles, personne ne sait ce qu'il advient vraiment du garçon-ours. Comme dans le conte piégan, personne ne semble se soucier de ce garçon-ours, une fois son histoire devenue « mémoire ancestrale collective ». Momaday, lui, s'interroge

toujours. Il est cet ancien enfant-ours puisqu'il a été nommé *Tsoai-talee* par Pohd-lohk. Fil rouge de sa création, le mythe du garçon-ours devient dans ce roman de la quête de l'origine et de l'esprit de l'Enfance, une évidence. Le prologue reprend en effet le mythe, malgré un titre placé sous la narration, « Kiowa story of Tsoai », qui rend encore plus floues les limites génériques entre « mythe », « histoire » et « légende ». Le sens du mot « histoire » est ici celui de « story », ou encore de « conte », et nous replongeons avec Momaday dans les contes narrés par son père kiowa ou par d'autres anciens comme Pohd-lohk. Le chemin suivi par l'auteur est le même que celui de Set écoutant Loki écoutant le père. La dimension autobiographique est essentielle chez l'auteur, qui ne cesse de retravailler son lien personnel au mythe de l'Ours, intitulant certaines de ses toiles « Self-portrait » ou bien encore « Self-portrait with leaves » alors qu'elles représentent un Ours¹⁸. Les similitudes entre les contes piégan et kiowa du garçon sont nombreuses et le lecteur peut considérer le conte kiowa de l'enfant qui se transforme en ours et court après ses sœurs comme une continuation du conte piégan, qui se conclut en suggérant sa métamorphose. Ceci est implicite dans la section 1 du livre 3 évoquée plus haut où les deux tribus sont regroupées autour de l'enfant perdu. Dans les deux récits, les interrogations sont assez semblables quant à l'avenir du garçon : « It reared against the trunk and scored the bark all around with its claws. The seven sisters were borne into the sky and they became the stars of the Big Dipper » (histoire de *Tsoai-talee*, prologue du roman). Momaday creuse un peu plus le mystère du garçon, resté à terre, tourmenté par sa double nature et la douleur de la métamorphose, lors de la seconde occurrence du conte kiowa en mode intradiégétique cette fois, à la section 2 du livre 1 : « The cries of his sisters pierced his brain like madness » (TAC, 10).

- 17 Pénétrant le cœur et l'âme du garçon mythique soumis au dédoublement, l'auteur vit la douleur et la peur de l'inconnu en même temps que lui. Set est soumis aux mêmes tourments, cette « *sagrada horror* » que ressent l'homme face au divin, au pouvoir du mythe lorsqu'il domine l'humain dans la tradition orale. C'est bien à cette expérience effrayante et fascinante du numineux, situé au-delà du rationnel et de l'éthique, que se confronte Set lors de son retour vers l'enfance, c'est-à-dire vers la genèse du mythe. Et c'est bien au sacré — cet archétype qui préfigure la totalité ; le Tout chez les Indiens — que cette genèse est intimement rattachée. La mission de Set est de protéger l'esprit de l'Enfant en revivant les troubles du garçon, devenu Homme-Ours au livre 4 du roman, et de « chercher ce garçon » en lui, sans relâche, et dans la peur (le titre de la section 3 du livre 2 est « Je cherche le garçon », une recherche ici menée par Bent à travers les souvenirs de Set mais symbolique de celle de l'auteur). Set, dans les dernières lignes du roman, voit avec les yeux de *Tsoai-talee*, avec les yeux de l'Ours issu du mythe kiowa :

He could smell the oils rising to the surface of his skin, and he could smell the breath and sex of his sisters. *He caught the sour smell of fear. He looked for his sisters* (TAC, 313/314, je souligne).

- 18 Le monde de l'Enfant est donc le monde pur et souvent rêvé de l'innocence. C'est un monde sacré car coupé du monde adulte et rationnel de la réalité, coupé aussi du religieux, comme le souligne le rejet de l'institution catholique dans laquelle Set a été élevé : le sacré chez Momaday relève de l'essence et du mythe, et de l'expérience de cette pureté là. L'espace unique et mystérieux de l'enfance — espace du sacré — est à défendre contre les Autres et contre la modernité, un monde dans lequel le garçon, puisqu'il appartient au mythe de la genèse kiowa, a toute sa place, même si personne ne peut le protéger de la douleur des transformations et métamorphoses qui lui seront éternellement imposées. C'est dans l'« entre deux » de la maturité et de l'innocence

qu'évoluent la plupart des personnages clés de ce roman, un « entre deux » qui n'est plus d'ordre culturel, mais plutôt d'ordre psychologique et ontologique.

- 19 Il est précisé par l'auteur qu'ils ont tous été enfants, qu'ils s'en souviennent et qu'à ce titre ils ne peuvent être mauvais et œuvrent à l'unité de l'humanité. A cet égard, ils peuvent être perçus comme des images du *puer aeternus* jungien. A l'inverse, les personnages présentés comme mauvais semblent être dénués d'enfance, à l'instar l'Olinger qui est détesté de Grey car il est l'ennemi de Billy : « Afterward, too, she would try to imagine Olinger as a child, as his mother's child, but innocence and a mother's love she could not lay in his place. *He had never been a child, she thought.* » (TAC, 77, je souligne). Grey, quant à elle, aime agir comme une femme-enfant et fait souvent des brefs passages par des stades enfantins ; de plus, elle est présentée à Set par Jessie et Milo lorsqu'il arrive dans sa maison de *Cradle Creek*, comme le garçon du conte piégan arrivant à l'improviste dans le camp, confirmant la première impression visuelle de Set (« Oh, she is a *tomboy*, all right ! » TAC, 66; « ...And Grey, she just appeared, *came from nowhere*, it seemed. She sat down with us and helped herself to everything, as if she had lived there all her life », TAC, 68, je souligne). De la même façon, la grand-mère mourante retourne vers l'enfance (« She was a young girl again, and she was highly excited and glad, simply and *holly glad* » TAC, 20 (souligné par Momaday), ou encore « Kope'mah seemed a child, drawn into Grey's embrace, her little bones angled into the young woman's supple bust » TAC, 34). Ce phénomène est également vécu par le vieil homme mourant du livre 3, fils mal aimé de Kope'mah, le « doux original », Worcester Meat. Le vieillard, traversé par le plaisir enfantin de se redécouvrir lui-même avant le grand passage, qui dans le monde indien n'est pas une finitude, fait avant de mourir les pas d'une danse sacrée du renouveau : « And he took a step, laughing, and another – dance steps. Then he declined slowly to the ground, and he was serene and *refreshed* in his soul » (TAC, 301, je souligne).
- 20 Le passage de l'enfant à l'adulte, du vieillard à la mort, se fait donc avec sérénité et simplicité dans ce monde naturel de l'indianité non corrompue par la modernité. A la veille de sa mort, Worcester Meat, qui n'a jamais quitté le lieu de l'origine qu'est *Cradle Creek* pour les membres kiowas de la famille de Grey (La « crique du *berceau* » littéralement, est le lieu de la genèse pour ses habitants), est empli d'une énergie nouvelle puisée dans son ancienne existence, d'une sérénité totale : « he talked and sang to himself. He was perfectly happy to sit there through the day with his thoughts and memories, his dreams and imaginings » (TAC, 301). Ecrire l'enfance, « devenir-enfant », c'est pour Momaday « voir » l'avant de son peuple, contourner les lois occidentales qui régissent la chronologie et mettre en action son pouvoir de vision du sacré.
- 21 C'est sans doute dans la pièce de théâtre *The Indolent Boys* et dans ses deux contes pour enfants que cette vision d'un réalisme magique mineur s'exprime le plus librement.

Littérature pour enfants et expression archaïque du sacré

- 22 Nous évoquerons ici plus spécifiquement deux volets de l'œuvre de Momaday encore méconnus et non étudiés par la critique américaine, et directement liés à l'esprit de l'Enfant : sa pièce de théâtre *The Indolent Boys* (« Les garçons indolents ») remaniée fin

2006 et publiée en 2007, et la publication séparée de deux contes pour enfants. Ces deux productions d'un genre différent, qu'il effleure et qu'il admire, sont toutes deux rattachées pour lui au domaine mystérieux et magique de l'enfance et de l'innocence et délimitent ce territoire littéraire sacré où l'écrivain peut « confronter tout le langage au silence, le faire basculer dans le silence ».¹⁹ Ce silence est ce qui demeure après qu'a été prononcé le mot, jouée la scène, lu le conte : « après la formule, il n'y a plus rien »,²⁰ plus rien d'autre que l'« en dehors » du langage.

23 Ces expressions ont une valeur esthétique indéniable et sont deux nouvelles illustrations du lien permanent qui existe chez Momaday entre théorie de l'expression artistique et pratique : les thèmes de l'innocence enfantine en tant que genèse de la tradition et de l'imagination sont bien entendu omniprésents dans le reste de son œuvre mais ils trouvent ici des supports idéaux pour s'exprimer à nouveau, directement cette fois. Moins connus du grand public pour des raisons variables, les trois œuvres offrent tous un éclairage nouveau sur la personnalité attachante de cet auteur ainsi que sur sa recherche permanente d'un espace d'écriture « différent » et toujours sacré car coupé des genres traditionnels et des discours normés... une autre voix/voie — à décoder et à déchiffrer par le lecteur — pour exprimer la tradition orale. Comment conclure sur l'esprit de l'enfance de façon plus évidente qu'en poursuivant par l'analyse des deux contes pour enfants écrits par Momaday en 1993 et 1994. Écrire « pour » les enfants après avoir passé des décennies à écrire sur l'esprit de l'enfance et sur la magie de l'innocence, porteuse de sagesse, est comme l'accomplissement d'un projet poétique pour l'auteur : la transmission directe du message du conteur à celui qui seul peut en saisir la pureté atemporelle sans avoir à opérer un travail de déchiffrement de cette langue singulière, l'*enfant*. Comme John Pai ou Seta dans la pièce *The Indolent Boys*, les enfants du monde entier — Indiens ou autres, acculturés ou intégrés à une culture hospitalière — sont un relais médiumnique endogène avec une forme de vérité archaïque universelle. Ils ne sont pas « extérieurs » aux sentiments de l'amour, de la peur ou du partage — qui feront plus tard reculer les adultes les plus valeureux — mais les portent en eux comme un héritage matriciel antérieur même à l'apprentissage d'une langue d'expression. Leur parler dans l'« *ourelangue* »²¹ mythologique, c'est leur donner à entendre une vérité humaine qu'ils peuvent recevoir et entendre sans *a priori* culturel, racial ou linguistique, puisqu'ils ont la capacité d'émerveillement que l'adulte a perdue.

24 Le terme d'« indolence », souvent utilisé dans cette pièce, n'a pas le sens de « nonchalant » et de « rêveur », auquel le lecteur pourrait spontanément songer. L'indolence est, dans la pièce, le plus horrible des défauts, la caractéristique des Indiens refusant la civilisation. Ce terme — qui comme la langue de Momaday est à double lecture — recouvre donc tout le mépris des « civilisateurs » qui au XIX^e siècle ont tenté aux États-Unis, dans des institutions fédérales construites à cet effet, de transformer les petits Indiens des réserves, fainéants et incultes par nature — « indolent », dit la pièce — en bons Américains. « Kill the Indian to save the man » : telle fut la devise de Richard Henry Pratt, inventeur des pensionnats disciplinaires indiens (le premier prototype d'école indienne carcérale fut l'école de Carlisle en Pennsylvanie, créée en 1879). C'est là le sens premier qu'attribuent les personnages adultes de cette pièce au mot *indolent*, pièce dont la source réelle est un horrible fait divers.

Désacralisation de l'enfance

- 25 A l'exception des trois silhouettes ectoplasmiques des fugitifs, omniprésentes en hors champ, la pièce comporte cinq autres personnages bien réels : Mother Goodeye, la plus vieille femme du campement kiowa ; G.P. Gregory, le proviseur de l'école ; Barton Wherritt, enseignant chargé de la discipline ; Carrie, enseignante ; John Pai, un élève kiowa ; Emdotah, le père kiowa de l'un des trois fugitifs. Les trois « garçons indolents » échappés du pensionnat appartiennent depuis cette tragédie à la mémoire collective des Kiowas et donc, de l'auteur : « The incident of the 'frozen boys' is marked in the pictorial calendars of the Kiowas, and it remains fixed in their cultural memory », écrit l'auteur dans sa présentation liminaire de la pièce.²² Tous trois possèdent deux noms : celui de leur nation d'origine, qui a un sens et leur confère identité et vie dans la mémoire collective, et celui que les maîtres blancs leur ont donné à l'école, dans l'espoir de les civiliser. Dès le prologue, Mother Goodeye (Mère Bonoeil, si nous devons traduire le sens de ce nom là, tout à fait éloquent puisqu'elle voit de façon « claire et perçante/bright and piercing »²³) apparaît comme un être mythique, elle possède la vision dont nous avons parlé plus haut et permet le passage à la langue mineure et l'accès au domaine du sacré. Cette vision terrifie celui qui ne voit pas, qui a peur de la « minorité ». Freud écrit dans *L'inquiétante étrangeté* : « Une des formes les plus répandues et les plus étrangement inquiétantes de la superstition est la peur du mauvais oeil ».²⁴ De la même façon les orbites vides de Mother Goodeye, de Set-angya, autant que le trou dans la tête du jeune Seta, sont le signe de leur pouvoir magique de pénétration de l'apparemment invisible. L'indianité de la pièce, comme celle des contes et du roman vu précédemment, repose sur le pouvoir de la vision et du rêve, comme mode d'accès direct au mythe et donc à l'espace sacré.
- 26 Chaque parole mythique est précédée ou suivie de la formule « Eh neh neh neh ! », sorte d'incantation chantée qui marque la transition entre le profane et le sacré. Mother Goodeye la prononce, par exemple, lorsqu'elle pénètre le rêve le John Pai et y voit les trois enfants morts : « Eh neh neh neh ! Look, Emdotah, he dreams them » (I, sc. 4, 38). Sa seconde voix, plus moderne, plus spontanée, n'est pas sans évoquer la seconde voix de Tosamah dans *House Made of Dawn*, tour à tour mythique et prosaïque. Elle en use pour communiquer directement avec le public, en le fixant, et en adoptant une gestuelle l'obligeant à répéter certains noms avec elle, afin de lui raconter qui étaient les enfants qu'elle semble avoir bien connus. En faisant répéter le nom du premier enfant, « She beckons to the audience, it speaks the name. 'Mo Sat Se' » (Prologue, didascalies, 10), elle convoque le souvenir des trois enfants et tisse le lien entre vivants et morts, ce que seule une vieille femme chamane peut faire. Elle sait, avant que la pièce ne s'ouvre sur une conversation entre le proviseur et l'enseignant, que les enfants sont morts.
- 27 Wherritt, professeur, incarne le système blanc. Imbu de lui-même, convaincu de son bon droit puisque son « devoir », mot récurrent dans sa bouche, est de « civiliser » les Indiens et de les « discipliner », il ne doute jamais : « Discipline is my charge » (I, sc. 1, 18). Lorsqu'il se laisse aller à dire le fond de sa pensée, il n'exprime que mépris et suffisance à l'égard des Indiens, « enfants » incultes et irresponsables dont il ne comprend ni la culture, ni les mœurs, ni la résistance à son autorité. Sa seule réponse aux tentatives de fuite des élèves est : « We can't prevent them, Mr Gregory. We can only punish them » (I, sc. 1, 17). G.P. Gregory, quant à lui, dirige l'école d'Anadarko : il

pourrait être l'incarnation d'une Amérique qui se sent coupable de la désacralisation de l'enfance qu'elle construit à travers ces écoles, mais qui ne réagit pas. C'est à la fin de la pièce, que M. Gregory semble entrevoir qui est Wherrit, et donc ce que recouvre le système du pensionnat, lorsque terrorisé à l'idée d'être tué par les Kiowas qui attendent devant l'école, Wherrit part se réfugier dans les combles de l'école, à la grande honte du reste du personnel. Face à la débâcle de Wherritt, le bilan est difficile à faire :

Our teacher and disciplinarian hid among the rafters while I faced the heathen horde. I don't mind telling you Carrie, I was, well, ah, disappointed. Anyway Barton's gone from his perch. It's the damnest thing. He's not up there now. I've searched. Frankly Carrie, I think he has run away.²⁵

- 28 La réaction de Carrie, jeune enseignante idéaliste et naïve, en dit long sur son personnage : « Dear God, not yet another runaway! We are building quite a reputation, aren't we [...] Will the Kiowas send their children to us now? » (II, sc. 4, 66). Ignorante du fait que les Kiowas n'ont pas le choix mais que seul le Bureau des Affaires Indiennes décide de l'avenir des enfants sur la réserve, Carrie fait ici la preuve de sa naïveté. Elle représente une partie de l'Amérique, celle qui ne « savait pas » ou qui ne voulait pas savoir. Momaday reprend pour ce personnage un prénom qu'il avait utilisé à l'état embryonnaire dans *House Made of Dawn*. Carrie est en effet le prénom de la petite fille décédée du personnage emblématique de Milly, la jeune femme blanche si compréhensive et proche des Indiens. Carrie est, dans cette pièce, comme la fille ressuscitée de Milly, une fille qui aurait pris de sa mère fictive le goût de la vie malgré le malheur, et le respect des textes et des règles administratives. Carrie s'intéresse de très près à l'avenir de John Pai, son protégé, tout comme Milly se consacre émotionnellement et socialement à l'« insertion » d'Abel dans le monde des Blancs. John Pai lui rappelle souvent que c'est elle qui a fait les démarches et rédigé les dossiers pour son inscription au séminaire : « Your application was strong, they say, your application. They speak of your originality, your command of the language, your eloquence », ce à quoi John Pai répond, « Yours. I set your words down on the paper. I couldn't ... », un discours qu'elle interrompt alors, agacée (I, sc. 2, 27). Carrie a choisi de ne pas voir la vérité de John et de donner à son désir de retour à sa culture propre le nom d'« impertinence », mot qu'elle utilise souvent avec tendresse à son égard. Dans une même démarche d'aveuglement volontaire, elle donne à son usage systématique des symboles le nom de « devinettes » : « If we can get you past your impertinence ! Your riddling is... » (I, sc. 2, 28). Carrie est attirée par le jeune homme et elle tente, sans difficulté, de le séduire. Toutes les indications scéniques soulignent ses effets de jupe, le choix de ses gestes et de ses mouvements lorsqu'elle est en présence du jeune Indien. Elle partage parfois ses jeux... de mots, comme une connivence presque sensuelle avec lui : « I love to play at words with you. You know that. I love you to play with you...at words. But sometimes I think I've been wrong to encourage you » (I, sc. 2, 29).
- 29 Cependant, Carrie se voit offrir une forme de rédemption par l'auteur puisqu'elle est capable de se réjouir de la fuite de John Pai, même si l'école doit en pâtir. John Pai, quant à lui, n'a que mépris pour l'institution dans laquelle il évolue et qu'il a lui-même tenté de fuir une fois. La narration de cette fuite n'est pas sans rappeler le conte piégan sur le « garçon ours » qui apparaît dans le camp puis disparaît aussitôt au grand désespoir de tous : ici, repris par la police de l'école, John Pai ne reviendra pas au campement et ne connaîtra plus le bonheur de se fondre aux couleurs de son peuple. Il raconte cette histoire poignante à Carrie, en qui il a intuitivement confiance (I, sc. 2). Il apparaît dès lors, pour le lecteur initié, comme « le garçon » des traditions kiowa,

piégan et autres cultures des Plaines : cette innocence volée, perdue, arrachée. Il fait à cet égard songer, parce qu'il parle, qu'il pense et qu'il observe les réalités de son peuple, au jeune adolescent narrateur du dernier roman de Louise Erdrich *The Round House*. Joe est témoin, à 13 ans, du crime perpétré contre sa mère — image même de la culture — et c'est à travers ses yeux horrifiés, et à travers sa quête de pureté et de vérité, qu'Erdrich construit son roman et offre une représentation à la fois riche et désespérée de la vie sur la réserve Ojibwe. L'influence de John Pai sur Joe ne peut que frapper le lecteur et signe une filiation entre Erdrich et Momaday.

- 30 C'est au début de la scène deux de l'acte I, que John Pai, dans un magnifique monologue, se livre aux spectateurs dans toute son authenticité :

I like the notion of being beside myself. We Gaigwu, we Kiowas, have a story, an old, holy story about the hero twins. One boy threw up a gaming wheel. It came down and split him in two. He was two boys then, twins. He stood beside himself, you see (I, sc. 2, 24).

- 31 Emdotah incarne le peuple kiowa dans son humanité et dans son désespoir. Il est le père de l'un des trois fugitifs, il est passeur et guide. Comme Seta, Mother Goodeye et John Pai, il a cette faculté que n'auront jamais les Blancs d'entrer en contact avec les esprits et de célébrer les morts se rejoignant dans la prière. Il prie alors et est rejoint dans sa prière par Mother Goodeye, John Pai et les petits élèves kiowas également assis à leurs pupitres dans l'obscurité du fond de la scène, qui disent alors d'une même voix : « Aho », « merci » en Kiowa. Le passage a eu lieu. La célébration du passage est ensuite consacrée par le chant de mort qu'entonne Emdotah et qui conclut l'acte I de la pièce. L'émotion est forte et l'atmosphère élégiaque extrêmement lyrique. Mother Goodeye clôt alors l'acte I par la formule rituelle « Eh neh neh neh ! » qui sacralise la célébration à laquelle le public vient d'assister. La douleur est palpable même si les âmes des enfants ont rejoint celles de leurs ancêtres. La mort n'est pas une fatalité et celle des enfants est monstrueuse et anormale, pour les Indiens comme pour tous les autres peuples. Emdotah revient sur scène à l'Acte II scène 3, pour entrer à nouveau en contact avec les enfants. Il s'apprête à danser la Danse des Esprits et a revêtu son costume traditionnel. John Pai, l'esprit relais, est à nouveau endormi afin de convoquer la vision des enfants. Par le chant en Kiowa, Emdotah communique alors avec les enfants devant le public, John Pai traduisant en anglais les paroles originales, tout en restant endormi. Cette nouvelle célébration regroupe dans un même panthéon les apôtres — Matthieu, Marc, Luc, Jean — et les enfants kiowas morts en saints, MoSatSe, Koi-khan-hodle, Seta. John Pai seul peut permettre cette fusion, car il a été christianisé par les Blancs et démontre que la mort ne connaît pas de barrière culturelle. Dans un enchaînement de prières à trois voix, John Pai, Emdotah, et Mother Goodeye vénèrent les trois enfants et leur font honneur, tout comme le poème de Momaday « Angle of Geese » qui après avoir évoqué la mort de l'enfant se conclut sur un vol d'oies sauvages, symbolisant l'envol de leurs esprits à jamais libérés. Le sacré de l'enfance a été violé par l'homme, il reste à réinvestir, le lien avec le présent est à reconstruire, ce que les contes pour enfants vont enfin parvenir à faire.

Resacralisation de l'Enfant: *Circle of Wonder* et *The Children of the Sun*

- 32 Écrit en 1993 et publié en 1994 aux éditions *Clear Light, Circle of Wonder*, ce « conte de Noël amérindien »²⁶ est de nouveau publié en 1999 aux presses de l'université du

Nouveau-Mexique. Ce conte puise sa source dans la mémoire de Momaday enfant, alors qu'il vivait parmi les Jemez. Arrivé à l'âge de douze ans dans cette communauté du Sud-ouest, il y découvrit un espace dont on perçoit d'emblée la pureté sacrée : « of singular beauty and wonder and delight ». ²⁷ Il décrit en préambule au conte son premier Noël parmi les Jemez et se souvient de la nuit magique de cette célébration : « the night sky was radiant ; the silence was vast and serene ». ²⁸ Ce conte est une réminiscence de ces premières sensations de l'enfance, devenues sensations primaires et originelles. De culture syncrétique, les Indiens Pueblos fêtent Noël dans un esprit de fusion avec la nature, et la naissance du Christ est assimilée à la naissance du jour et d'une année nouvelle, avec son cortège de nouvelles joies et de peines aussi. Les créatures de la nuit, de la nature, se mêlent donc à la symbolique chrétienne dans une osmose que le conte reprend. Anamnèse de l'enfance de l'auteur, ce conte est un conte de l'éternel retour du temporairement disparu, qui n'est pas « une inquiétante étrangeté » freudienne mais bien un retour léger et souverain, salvateur car structurant, celui de la mémoire. Le conte est dédié à Skye, la petite-fille de l'auteur, tout comme il dédia *The Children of the Sun* à sa fille Cael. Momaday ne peut envisager sa création sans lien direct à son ascendance — sa mère Natachee et son père Al, cités régulièrement — et à sa descendance, ses quatre filles et ses petits-enfants : l'écriture de l'enfance est donc bien ancrée dans le projet éducatif, pédagogique et culturel de l'auteur...et surtout, comme nous l'avons souligné plus haut, dans une recherche autobiographique incessante de retour à sa propre enfance.

- 33 Ce conte n'a pas à ce jour été traduit en français, comme la majorité des œuvres poétiques de l'auteur d'ailleurs, mais cela a peu d'importance en fait car l'enfant francophone à qui l'on tend l'ouvrage, en comprend le sens à la seule observation de ses illustrations et au pouvoir qu'elles ont sur son imaginaire enfantin : accompagner ces images de quelques mots traduisant, dans la langue de l'enfant concerné, l'esprit du conte suffit à le faire pénétrer dans l'univers de Momaday. Avec sa couverture cartonnée illustrée, ce livre est intégralement décoré par Momaday dans une gamme chromatique de bleus, de verts, de jaunes et de rouges, couleurs mythiques de la nuit (voir le poème de Momaday « Les couleurs de la nuit » ²⁹), qui se fondent les unes aux autres en des ombres merveilleuses. Comme à l'accoutumée, les traits ne dirigent pas l'interprétation mais la guident, comme les mots n'imposent pas le sens mais lui offrent un écrin. Sur la couverture : un paysage mi-onirique, mi-identifiable... des montagnes majestueuses enneigées surplombées d'une lune bienveillante ; en premier plan, une série de cercles concentriques et, pénétrant ce cercle, les deux silhouettes d'un adulte tenant un enfant par la main. Malgré les tons obscurs des monts qui occupent les deux-tiers de l'espace de cette page de couverture, le rayonnement de l'astre protecteur et surtout des cercles emmêlés, qui passent du bleu nuit au rougeolement, nul climat de peur ne naît de cette introduction graphique au conte : au contraire, le geste rassurant de l'adulte signifie à l'enfant que cet environnement magique et merveilleux ne lui est pas hostile, mais lui offre la vision d'un monde où il a sa place. Et cette place est au cœur du « cercle des merveilles », espace de la mémoire et espace sacré.
- 34 L'histoire est celle du petit Tolo, « a mute boy » (CW, 7), qui vit une initiation mystique et mythique à la vérité naturelle. Dès la première page, le drame de Tolo est exprimé en termes simples : vivant avec ses parents au village pendant les beaux jours, il a depuis toujours l'habitude de passer l'hiver avec son grand-père au pied de la grande montagne. Ce grand-père adoré, conteur d'histoires merveilleuses et initiateur, meurt

très tôt et Tolo se voit soudain amputé de cet amour et du lieu qui l'abritait, la plaine au pied de la montagne. Sa quête du souvenir commence alors dans le rêve et dans l'entreprise de remémoration d'une nuit particulière, vécue lors du dernier hiver passé avec son grand-père. Au crépuscule, ce dernier l'avait emmené au pied des montagnes et ils avaient attendu, main dans la main, dans la lumière du couchant, entourés de pins et de cèdres. Ils avaient alors vu un aigle voler au lointain et, s'avançant vers eux, un majestueux élan, accompagné du cri d'un loup. De ce moment d'épiphanie, où Tolo, son grand-père et le lieu de l'origine du monde n'avaient plus fait qu'un, il ne reste à Tolo qu'un souvenir vif qu'il vit et revit dans la solitude et dans l'isolement car, dépourvu de voix, jamais il n'a pu le narrer à ses parents.

35 Le conte revient alors au présent de la narration. Il commence à la veille de Noël, temps sacré de la renaissance dans la tradition chrétienne. Ses parents ont été choisis pour préparer la crèche du village et Tolo, moins triste que d'habitude, les y aide. Il ressent chaleur et partage dans la petite église, décorée de couleurs vives, comme les graphismes en rouge et jaune le soulignent. La cérémonie commence alors et, emporté par le confort du lieu, Tolo s'assoupit et rejoint alors son grand-père dans un nouveau rêve solitaire et visionnaire, mais plus étrange que les précédents. Tolo semble voir son grand-père dans l'église avec lui alors même qu'il entend toujours sa mère lui parler : le rêve et la réalité se confondent. Cherchant à créer un lien physique avec ce grand-père tant aimé, il le suit dans la procession qui quitte l'église et s'éloigne alors des autres. Il s'enfonce dans la nuit et rejoint le paysage de la couverture du conte. Au bas des montagnes, à l'orée de la plaine, un grand feu est allumé. Tolo s'approche et s'accroupit, remerciant son grand-père pour cette merveilleuse surprise et pour le réconfort de ce feu lumineux et chaleureux. S'il ne voit plus le vieil homme, il entend s'approcher un animal et revit alors l'extraordinaire scène matricielle de son enfance, en focalisation interne cette fois, comme s'il s'agissait de la poursuite du rêve qu'elle avait alors initié. Le grand élan mythique (« as strong as the wilderness itself », 31) s'approche de lui, rejoint le feu et entre dans le cercle de lumière et de chaleur ; le vieux loup arrive alors, à pas lents, animé du « mouvement de la nuit immense » (32) et reçoit la même invitation de Tolo à se joindre à eux. L'aigle, jadis carnassier, arrive enfin paisiblement et prend sa place dans le cercle tel « un esprit du ciel immense » (35). A eux quatre, réunis dans le cercle, ils forment alors une unité qui irradie en d'autres cercles : « wider circles, made of the meadow, the mountains, and the starry sky, all the fires and processions, all the voices and silences of the world » (CW, 36). Tolo parle et les animaux ancestraux, ceux qui dans la mémoire pétrographique amérindienne décorent habituellement les parois des roches, lui répondent : il n'est plus seul. Sa voix se fait clairement entendre dans la nuit et rejoint l'immensité sauvage dont il fait partie. Né – comme le Christ qu'il célèbre en cette nuit –, à la nature en ce moment sacré, Tolo attend l'aube, apaisé, assoupi.

36 Il se réveillera chez lui, dans la douce lumière des bougies votives, nouveau né, nouvellement rendu à la vie, à la voix. Il est l'aigle, l'élan et le loup : « His spirit wheeled above the great meadow and the mountains, his loneliness was borne with the wild strength of a great elk, and he sang of his whole being with a voice that carried the cry of the wolf. Qtsedaba » (CW, 40). A travers le rêve – ou la vision du sacré – l'enfant retrouve le lien avec les animaux mythiques, les esprits des animaux ayant rejoint celui de son grand-père dans un grand Tout indien. L'enfant a retrouvé le centre du cercle, sa culture et sa place dans la nature qui l'entoure, ce qui conforte l'importance du symbolisme du centre dans l'art amérindien et plus particulièrement, chez Momaday.

La peur et le froid ont à jamais disparu. Le conte se termine alors avec le mot jemez de clôture, déjà utilisé dans *House Made of Dawn* : « Qtsedaba ». Dans ce même ouvrage, en effet, auquel le lecteur initié songe dès qu'il lit ce conte de Noël éminemment syncrétique, le personnage d'Abel, également indien pueblo, retourne lui aussi au centre de sa culture originelle en suivant les pas de son grand-père Francisco. Il apparaît ici que Momaday rejoue cette même scène de l'initiation mystique au retour vers le centre dans une version enfantine tout aussi parlante et émouvante que la version adulte de *House Made of Dawn* : la lune est un autre dénominateur commun à ces deux histoires, guide lumineux dans la nuit, l'aube menant à un réveil à une autre vie. Plus que jamais, le symbole du cercle comme centre de l'identité participe à la renaissance d'un personnage jusque là « *inarticulate* », tout comme l'était Abel. Alors que Tolo il avait perdu l'usage de la parole, il retrouve la voix/voie et le sacré est retrouvé.

- 37 Le second texte pour enfants est d'essence exclusivement kiowa. Il a d'abord été conçu par Momaday pour être montré aux enfants sous la forme d'une pièce de théâtre en six scènes majeures. La première présentation publique a eu lieu au Centre Kennedy (*The John F. Kennedy Center for the Performing Arts*), à Washington en 1994. Momaday a ensuite retravaillé la forme générique pour transformer ce texte en un conte pour enfants subdivisé en histoires rythmées. Contrairement au précédent texte pour enfants, ce récit a été traduit en français en 2003, accompagné d'illustrations qui ne sont pas de Momaday lui-même mais d'une illustratrice chilienne, Federica Matta. La dimension panindienne se retrouve donc dans le mélange d'un tracé latino-américain très inspiré des graphismes indigènes maya et inca centrés sur l'astre solaire, et de la mythologie kiowa. L'ouvrage a une portée plus pédagogique que le précédent, où l'imagination et le rêve visionnaire indien étaient porteurs d'une vérité ontologique. Ici, la narration a pour projet d'enseigner aux enfants qui sont les Kiowas en les initiant à leurs mythes fondateurs, toujours réunis par l'auteur et mis cette fois à la portée de l'imaginaire enfantin. Les couleurs dominantes de ce conte sont les jaunes et oranges, avec quelques fulgurances de bleu et de rouge et l'on imagine aisément combien la lumière et les jeux chromatiques furent importants lors de la version théâtrale de ce récit mythique. La chaleur dispensée par l'astre solaire se diffuse donc dans les graphismes latino-américains, une chaleur différente de celle évoquée plus haut, qui émanait, quant à elle, d'un cercle de feu dans la nuit bleutée. Ce conte — non paginé — se lit sans ordre pré-établi, il est divisé en « histoires » originelles censées se suivre dans le temps mythique mais aisément dissociables pour l'enfant-lecteur, une liberté que la version dramatique ne possédait pas. Seule la typographie donne quelques indications quant à un éventuel ordre de lecture : un prologue et un épilogue se dessinent en caractères moins épais que celui qui préside à l'écriture des six pages annonçant six chapitres distincts accompagnés d'un titre.³⁰ Les tout premiers mots du conte dans son édition française sont dédiés au peuple kiowa. Dans « A propos des Kiowas », Momaday présente son peuple en treize lignes, avant l'explicitation des six mots-personnages. Contrairement aux habitudes éditoriales, la dédicace suit cet avant-propos : « Aux enfants de la terre et du soleil, à la sagesse des enfants », et sur la page qui fait face, on peut lire encore « Aux enfants du pensionnat de Rainy Mountain (1893-1920) — dont ma grand-mère — et à ma fille Cael, qui la première, écrivit l'histoire d'Aila ». Le ton est donc donné. Ce livre, co-construit avec Momaday, est un très bel ouvrage, un don aux enfants du monde conçu pour l'Europe, la publication aux Etats-Unis de la pièce de 1994 sous la forme d'un livre pour enfants n'ayant jamais eu lieu.

- 38 La thématique carcérale de l'école indienne, sujet des *Garçons indolents*, est reprise dans cette dédicace, comme une offense à l'enfance qui ne peut et ne doit être oubliée. La fantaisie de l'imagination est également présente grâce à la référence à Cael, fille de l'auteur, qui a ajouté aux personnages légendaires kiowas – essentiellement masculins – celui de la petite Aila, par laquelle l'ouvrage débute.
- 39 La dédicace de 2003 est remplacée par un mot « About the play » où est réitéré le remerciement à Cael : « the story within the story of Aila, who brings color to the world, was first recorded by my daughter Cael for her first child. The play is therefore a father-daughter collaboration ». Dans ce texte se joue le rôle profond de ce texte, qui est de transmettre à l'enfant les valeurs de la tradition, quel que soit le support utilisé. Momaday va changer les titres choisis initialement lors de la présentation de la pièce en 1994 et pour la traduction française de 2003, et les transformer en titres de « scènes », qui passent désormais au nombre de 12 (et non plus 6 comme pour les sous-contes initiaux), comme si le texte avait prospéré de lui-même, s'était auto-engendré et dédoublé, à l'instar des jumeaux du conte.³¹ Le texte vit donc en lui-même, et est animé d'une sorte de puissance gestationnelle intérieure qui en fait un texte presque féminin, où le personnage central d'Aila apporte énergie vitale à la forme même. Au rythme des « Eh, neh neh neh » qui ponctuent les arrivées et sorties diégétiques de la grand-mère araignée, les six histoires s'enchaînent alors. Grand-mère araignée cède parfois la parole à un autre locuteur. Parabole sur le bonheur, la seconde histoire, « Celle qui apporte la lumière » (et qui compile les deux scènes suivantes de la pièce de 2007), souligne une fois encore la force du rêve dans le monde indien, car c'est en rêve qu'Aila voit les couleurs du monde et en découvre la source. Ce second conte, parfois interrompu par une grand-mère araignée émue par la volonté de la jeune fille, se conclut dans la joie.³² Le troisième conte, « Aila et le Soleil », qui devient en 2007 la scène 4 nommée « There Are House Rules », souligne la fragilité du sacré et le danger qui règne sur lui. Aila est remarquée par le soleil qui en tombe amoureux et l'épouse. Elle reçoit alors l'injonction du soleil de ne jamais céder à la tentation de manger une « pomme-blanche »³³ dont l'aspect ne peut que provoquer le désir, scène qui renvoie à la parabole biblique de la tentation. Même dans le monde du rêve et de la tradition, même au cœur du *locus* enfantin, il y a des règles à respecter et ces règles, souvent rappelées par l'auteur, contribuent à faire de l'ouvrage dans sa version initiale un livre « pour enfants » même si les histoires qui se jouent ne se déroulent pas dans un univers d'innocence et de naïveté, mais reprennent toutes l'angoisse de la perte de l'innocence et de l'esprit de l'enfance. En effet, le soleil n'est pas le père d'Aila : il est l'époux qui doit être respecté et le conte redevient typiquement indien dès lors qu'il renvoie aux schémas patriarcaux de la société kiowa. Aila, femme du soleil, lui désobéit car elle ne voit pas le mal qu'il y a à croquer dans un fruit défendu et même si elle est la jeune mère de son enfant, le Soleil la tue. A la place du corps de la jeune fille sacrifiée – étymologiquement, « faite sacrée » car coupée du monde des vivants – se lève la lune qui plus jamais ne croisera le chemin du soleil. L'enfant-lecteur apprend certes que la désobéissance est une faute. Il apprend aussi que la figure paternelle peut être effrayante et que la sagesse n'est pas liée à la maturité de l'âge, et surtout n'est pas l'apanage des adultes. Ce qu'ils retiennent également, c'est qu'un enfant est « sacré » et ce le topos qui lui est rattaché – l'enfance – est mis en danger par les tentations des adultes et le franchissement transgressif de l'interdit. Interdit, qui n'est pas ici le fait de manger la pomme – comme le formule l'adulte –, mais le fait de violer l'enfance.

- 40 Dans le quatrième conte, le temps s'accélère comme dans les rêves, les jumeaux, enfants du soleil, se transforment en « héros du peuple », et ce jusqu'à l'ultime histoire du sixième conte, « Le Garçon Médecine »³⁴. Ce recueil, dédié au Soleil comme source de vie et père de la culture kiowa, met symboliquement et métaphoriquement l'accent sur la solarité d'une œuvre, tout entière unifiée autour de l'image pétroglyphique de l'enfant, comme incrustée dans la texture même du récit momadéen et irradiant le sous-texte en rhizome jusqu'à toucher à l'origine, à l'essence.
- 41 Lui-même « enfant du soleil » parce que kiowa, père et professeur, l'auteur aime à rayonner et à faire partager sa connaissance de l'esprit de l'enfance et de son langage propre. Il aime surtout à transmettre l'oralité de sa culture et le rôle fondateur du rêve visionnaire qui donne accès au sacré. L'impérieuse nécessité qu'éprouve l'auteur à partager sa foi en une forme de pureté qui serait le « monde d'avant » renvoie encore et toujours à cette conviction, que partagent bien des auteurs issus des minorités ethniques, que la langue — qui met en mots le mythe — est un territoire sacré. La spécificité sans doute que l'on peut relever chez Momaday est son aptitude à le faire en endossant le rôle de l'enfant, en ressentant sans doute très intimement l'émotion de l'enfant *en lui*, ce que les auteurs femmes évoquées plus haut, Silko ou Erdrich, parviennent également à faire dans leur écriture, du fait même de leur aptitude à créer/procréer l'enfant, et à reproduire dans le texte ce même élan de vie. Or Momaday, nous l'avons démontré dans d'autres travaux³⁵, n'est pas un auteur féministe, sacralisant le corps féminin *per se* ou bien valorisant le rôle social de la femme. Il est cependant doté d'une sensibilité toute féminine dans son traitement de l'enfant, dans sa représentation de l'enfance et dans la fascination qu'elle exerce sur lui. Momaday, s'il ne s'identifie pas à la femme — présentée comme un guide spirituel — parvient en revanche parfaitement à s'identifier à l'enfant. Il est l'enfant et le revendique à chaque étape de sa création. Cet aspect très prégnant de son écriture en fait toute la spécificité et l'originalité : celle d'un auteur en quête perpétuelle de retour au temps humain de sa jeunesse, au temps historique de l'Amérique indienne, au temps mythique de l'Ours. Ce temps — ces temps — sont sacrés car ils ne sont plus, et seul le rêve et la mémoire peuvent encore leur redonner corps.

BIBLIOGRAPHIE

Versions originales utilisées

Momaday, N. Scott *Circle of Wonder : A Native American Christmas Story*. Santa Fe : Clear Light, 1994 (New Mexico Press, 1999, 2000).

Momaday N. Scott *Three Plays: The Indolent Boys, The Children of the Sun, The Moon in two Windows*, Norman : Oklahoma University Press, 2007.

Entretiens:

Woodard Charles L. (ed) *Ancestral Voice : Conversations with N. Scott Momaday*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

Schubnell Matthias (ed) *Conversations with N. Scott Momaday*. University of Mississippi Press, 1997.

Isernhagen Hartwig (ed) *Momaday, Vizenor, Armstrong : Conversations on American Indian Writing*. Ed. Norman : University of Oklahoma, 1998.

Ouvrages critiques

Adam, Jean-Michel et F. Revaz, *L'Analyse des récits*. Paris : Seuil, Mémo, 1996.

Allen, Paula Gunn. *Studies in American Indian Literature : Critical Essays and Course Designs*. New York : MLA, 1983.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1957.

Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Editions de Minuit, 1993

—.*Kafka, pour une littérature mineure*. (co-écrit avec Félix Guattari) Paris : Editions de Minuit, 1996 (rééd).

—.*Dialogues* (co-écrit avec Claire Parnet). Paris : Flammarion, 1977.

—.*L'île déserte et autres textes (textes et entretiens 1953-1974)*, Paris : Editions de Minuit, 2002.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington : Indiana University Press, 1979.

Eliade, Mircea. *Aspects du Mythe*. Paris : Gallimard, 1963.

Erdrich, Louise. *The Blue Jay's Dance, A Memoir of Early Motherhood* New York : Harper Perennial, 2010.

—.*The Round House* New York : Harper Collins, 2012.

Garrat-Bourrier, Anne N. *Scott Momaday, l'Homme-Ours : voix et regard*. Coll. Littératures, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.

—.*« Esprit de la langue et Pouvoir du mot chez N. Scott Momaday » in Multiculturalisme et multilinguisme*, dir. Alain Montandon et Axel Gasquet, éditions de l'Harmattan, 2007.

Lincoln, Kenneth. *Sing with the Heart of a Bear; Fusions of Native and American Poetry (1890-1999)*. Berkeley : University of California Press, 2000.

Manlio, Sgalambro, *Traité de l'âge*. Paris : Payot, 2001.

Pellerin, Simone. *N. Scott Momaday*. Coll. « Première Leçon sur... » Ellipses, 1997.

—.*« Mémoire et survie : romanciers amérindiens contemporains aux Etats-Unis »*, thèse de doctorat (BIU Montpellier, référence : TL 97.MON.59+1), Montpellier III, décembre 1997.

Rigal-Cellard, Bernadette. *Le Mythe et la plume. La littérature des Indiens d'Amérique du Nord*. Monaco: Éditions du Rocher : 2004.

Roemer, Kenneth M. « Ancient Children at Play — Lyric, Petroglyphic and Ceremonial » in *Critical Perspectives on Native American Fiction*, Washington : Three Continents Press, 1993, (ed. Richard F. Fleck).

Silko, Leslie Marmon. *Storyteller*. New York : Henry Holt & Company. 1981.

Wunenburger, Jean-Jacques *Le sacré*, collection Que Sais-je ? Paris : PUF, 2009.

NOTES

1. Nous entendons ici le terme ethnique comme une notion culturelle définissant l'appartenance de l'artiste à un groupe issu d'une minorité raciale, marginalisée par rapport à la culture dominante du pays dans lequel il s'inscrit. Les communautés noire-américaine ou amérindienne produisent un art ethnique dont on peut dire qu'il est influencé par leur origine culturelle marginale et par leur identité raciale propre.
2. Comme le démontre Meldan Tanrisal dans son article « Mother and Child Relationships in the Novels of Louise Erdrich » in *American Studies International* Vol. 35, No. 3 (Octobre 1997), pp. 67-79
3. Gilles Deleuze. *Critique et clinique*, 13.
4. Il s'agit du mythe de l'enfant perdu, dont nous parlerons longuement plus avant dans le présent article ; cet enfant qui disparaît du camp et que certains pensent avoir vu se transformer en ours.
5. Rigal-Cellard, *Le mythe et la plume*, 76.
6. Scott Momaday, *TAC*, 37.
7. La vision, comme le rêve, sont chez les Indiens le mode d'accès au mythe et au sacré. Momaday en fait une modalité narrative, qui de la même manière, ramène au territoire sacré de l'enfance.
8. Scott Momaday, « A Garment of Brightness », *Viva*, July 29, 1973, in *Ancestral Voice*, 151-152.
9. Voir la définition de Wunenburger sur le *topos* sacré, dans *Le sacré*, collection Que Sais-je ? PUF, 2009.
10. Cette histoire est reprise d'une anecdote réelle, narrée par l'auteur dans son autobiographie *The Man Made of Words* et qui soulève la question de la mémoire. L'animal se souvient-il de son sauveur ?
11. « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure », Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Ed. de Minuit, 1996, pp. 29-33.
12. Gilles Deleuze *Critique et clinique*, 94.
13. Cette histoire n'a *a priori* pas de titre dans l'ouvrage de Momaday. Simone Pellerin lui restitue son titre dans *Première leçon sur N. Scott Momaday*, Paris : Ellipses, 1997, 72.
14. Leslie Marmon Silko, « Lullaby » in *Storyteller* (1981), version accessible en line: https://docs.google.com/document/d/1W56VSKp7-7y8po_qGp0T6Fd6mdfHh7LYdrwYt0xgTZM/edit?pli=1
15. Vine Deloria, *God is Red*, 84.
16. à la page 230, elle envisage de « réécrire » la vie de Billy le Kid, *L'Etrange et véridique histoire de ma vie avec Billy le Kid*, le terme « véridique » étant particulièrement cocasse.
17. Formule de Momaday dans «A Divine Blindness» in *Man Made of Words*: «the imagination is a kind of *divine blindness* in which we see not with our eyes but with our minds and souls» (p.98)
18. De la même manière dans *The Names*, texte autobiographique de 1976, Momaday revit/relit à travers l'histoire de son grand-père Mammadaty et de sa grand-mère Aho, le mythe kiowa de la création à travers l'arbre creux, opérant une fois encore un double retour vers son enfance et l'enfance de son peuple.
19. Gilles Deleuze. *Critique et clinique*, 94.
20. op. cit., 94.
21. Ce terme est explicité dans *N. Scott Momaday, l'homme-ours : voix et regard*, (Anne Garrait-Bourrier, 2005), introduction.
22. Toutes les citations sont tirées de la dernière version de la pièce, publiée en 2007 dans *Three Plays* (TP).
23. Prologue, didascalies, arrivée du personnage de Mother Goodeye.
24. Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1985, 163.
25. Acte II, scène 4, 66 (TP).

26. Sous-titre choisi par Scott Momaday (tda).
27. Scott Momaday. *Circle of Wonder*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 1999, Prologue (tda).
28. *Ibid.*, *CW*, prologue.
29. *The Colors of Night*, est publié en édition limitée, décorée par Momaday en 1976 à San Francisco, ed. Arion.
30. Les titres de 1994 sont : « The sun will do her such good », « The One who brings the light », « Aila and the Sun » (dont le prénom fait d'ailleurs songer au nom du personnage de la mère attristée de Aya dans « Lullaby » de Silko) , « the twins », « the children of the sun », et « the Boy-medicine ». Ces six histoires, qui reprennent chacune les personnages de l'histoire précédente dans un *continuum* mythique, sont toutes fondatrices.
31. Les titres sont désormais « The Sun will do Her Such Good », « Such a Bird as you have Never Seen », « The One who Brings the Light », « There are House Rules », « « A Rage Grows up in Him », « He Sees his very own Image », « This is Nothing but a Snake », « We Were Brave, Steadfast, Generous and Good », « This is too Strange a Thing », « You Will Speak Your name », « This is the Talyi-dai, the Boy Medicine », « A Long Time Ago, When the Dogs Could talk ».
32. "She was delighted to think that the beauty she beheld in her dreams would remain when she was awake; and everyone and everything on earth shared in her delights (TP, 86).
33. Nous reprenons ici textuellement le terme utilisé par Momaday pour évoquer ce fruit mythique défendu, qui renvoie à la pomme biblique.
34. Devenu dans la scène 9 « This is Too Strange a Thing », ce dernier texte mythique peut être résumé ainsi : par un jour d'hiver glacial et de disette, en sortant du tipi, l'un des jumeaux trouva une pièce de viande qu'il crut être un don de son père, le Soleil. Bien que son frère fût méfiant et lui déconseillât d'en manger, il en goûta un morceau et se transforma aussitôt en un monstre aquatique, plongea dans la rivière et disparut à tout jamais. La légende des jumeaux était terminée. Désespéré, son frère passa le reste de sa vie à le chercher. Au moment de sa mort, il décida de se diviser en des dizaines de sacs-médecine qu'il offrit à son peuple pour le protéger.
35. N. Scott Momaday, *l'Homme-Ours : voix et regards*, 2005.

RÉSUMÉS

Le présent article envisage d'analyser la spécificité de l'écriture liée à l'enfance et au territoire sacré qu'elle définit dans les écrits fictionnels de N. Scott Momaday, qu'il s'agisse des thèmes et des symboles qu'il utilise ou bien de ses stratégies narratives. Les textes plus spécifiquement analysés seront le roman *The Ancient Child*, la pièce de théâtre *The Indolent Boys* et les contes pour enfants *The Children of the Sun* et *Circle of Wonder*.

This paper analyses the boundaries of the sacred territory of childhood as it is presented by the Native American writer N. Scott Momaday in his main fictional writings. Childhood will be studied through both thematic and symbolic angles but will also be looked into thanks to an approach of narrative strategies. The texts chosen to carry out this study are the novel *The Ancient Child*, the play *The Indolent Boys*, and the children's tales *The Children of the Sun* and *The Circle of Wonder*.

INDEX

Keywords : childhood, child, Indianness, territory, sacred, literature, minor, imagination, vision, woman

Mots-clés : enfance, enfant, indianité, territoire, sacré, littérature, mineur, imagination, vision, femme

AUTEURS

ANNE GARRAIT-BOURRIER

Professeur,

Université Blaise Pascal, Clermont II

Anne.Garraït-Bourrier@univ-bpclermont.fr