

# Avoir et être dans *Slash* et *Whispering in Shadows*, de Jeannette Armstrong

## To Have and To Be in Jeannette Armstrong's Novels, *Slash* and *Whispering in Shadows*

Simone Pellerin

Volume 33, numéro 3, 2003

Quand les autochtones expriment leur dépossession : arts, lettres, théâtre...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1082421ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1082421ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Recherches amérindiennes au Québec

ISSN

0318-4137 (imprimé)

1923-5151 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pellerin, S. (2003). Avoir et être dans *Slash* et *Whispering in Shadows*, de Jeannette Armstrong. *Recherches amérindiennes au Québec*, 33(3), 37–44.  
<https://doi.org/10.7202/1082421ar>

Résumé de l'article

En littérature, la voix des Amérindiens a souvent été étouffée par le poids des représentations allogènes. Les auteurs autochtones ont toujours réagi contre ces portraits des dénommés « Indiens », images élaborées par d'autres, diffusées à grande échelle, et vues par le prisme des concepts propres aux cultures dominantes. Dans deux de ses romans, publiés à quinze ans d'intervalle, Jeannette Armstrong (Okanagan, Colombie-Britannique) reprend cette tâche devenue traditionnelle d'écrire pour contrer les informations qu'elle estime erronées sur les autochtones d'Amérique. Elle adopte des modes de représentation de la « réalité » vécue qui s'adressent à la fois aux autochtones et aux autres. Il s'agit de s'opposer à la dépossession matérielle et culturelle par la mise en oeuvre d'une réappropriation de l'histoire, des coutumes et des valeurs autochtones. Ses deux oeuvres, très différentes sur le plan de l'intrigue et de la forme, sont pourtant profondément semblables en ce qu'elles expriment une volonté indomptable de rendre leur dignité aux autochtones spoliés et en grande partie déculturés.



## Avoir et être dans *Slash* et *Whispering in Shadows*, de Jeannette Armstrong

**Simone  
Pellerin**

Université  
Paul-Valéry –  
Montpellier III,  
Montpellier, France

*This is my country, and why am I the alien?*

EN 1985 PARAÎSSAIT *SLASH*, le premier roman de Jeannette Armstrong, et en 2000 le deuxième, *Whispering in Shadows*. Fort éloignées dans le temps et radicalement différentes dans la forme, les deux œuvres sont pourtant très proches par l'intrigue et la thématique, et le but de l'écrivain est resté le même : dans les deux cas son souci premier est d'informer et de témoigner, et dans les deux cas elle a choisi comme protagonistes des autochtones<sup>2</sup> de son propre peuple, les Okanagans, en Colombie-Britannique. Ce sont l'un et l'autre des individus que leur ancrage culturel spécifique n'empêche en rien de comprendre l'ensemble des problèmes liés à la marche du monde. On doit dire au contraire que leur culture leur ouvre les yeux : elle leur permet de raisonner sainement sur les grandes questions contemporaines, et cela sans aucun manichéisme.

Le caractère profond des deux romans tient en grande partie à la volonté évidente de creuser le même sillon, de poursuivre une réflexion amorcée il y a maintenant longtemps, mais dont la rigueur n'a pas faibli. La démarche de l'écrivain est une des manifestations, sans doute, d'un choix de vie et rappelle que Jeannette Armstrong n'a jamais vraiment quitté sa réserve, si ce n'est le temps de ses études supérieures. Elle y est née en 1948 et y a consacré sa vie : membre du conseil de la bande Penticton des Okanagans, elle a commencé à travailler au Centre culturel En'owkin en 1978, puis en est devenue directrice en 1985 ; depuis 1989 elle dirige l'École

internationale d'écriture En'owkin, qui dépend de l'Université de Victoria. Dans sa vie professionnelle, comme dans son œuvre, on ne peut qu'être frappé par la fermeté et la constance du propos. Jeannette Armstrong est toute au service d'un projet méthodique de sauvegarde d'une culture.

À l'évidence, ces deux romans s'adressent à la fois aux autochtones, que l'auteur connaît, comprend, encourage, et aux autres, dont elle veut qu'à leur tour, ils comprennent ces « sauvages ». Voilà une entreprise qui n'est pas bien aisée, et pourtant il m'apparaît que les deux œuvres réussissent, chacune à sa manière, à tenir compte en même temps de deux points de vue, deux formes de pensée, deux façons de concevoir le monde. Avec, au centre, une pierre d'achoppement : la possession de la terre et de tout ce qui y est relié sur les plans matériel, sensible et spirituel. C'est peut-être le caractère dramatique et essentiel des problèmes abordés qui a rendu *Slash* pareillement célèbre ; quant à *Whispering in Shadows*, il est trop tôt encore pour dire s'il connaîtra le même sort que son prédécesseur. Dans les pages qui suivent, je me propose d'analyser la forme et le contenu des deux œuvres, puis de montrer avec quelle force s'en dégage le message majeur, un message de révolte contre le vol et la dépossession.

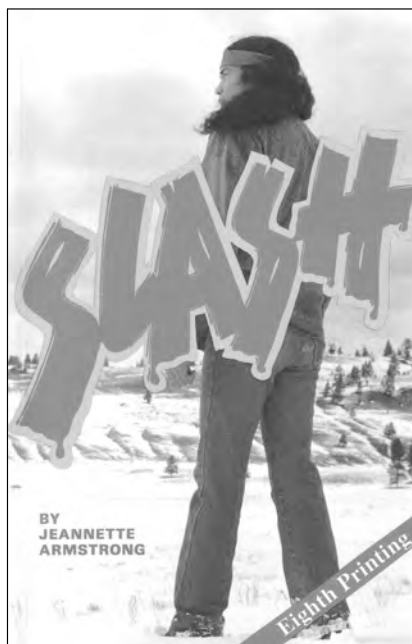
### **SLASH**

En 2000, *Slash* en était à sa septième réimpression. Une telle popularité témoigne à coup sûr de l'intérêt suscité par le sujet lui-même, puisque c'est le

récit d'une vingtaine d'années de la vie de Thomas Kelasket, surnommé Slash, observateur attentif des multiples mouvements de protestation nés peu avant 1970, auxquels il participe d'ailleurs souvent : occupation de l'îlot d'Alcatraz, occupation du Bureau des Affaires indiennes à Washington, siège de Wounded Knee en 1973, marche sur Ottawa, affaire Peltier (même si le nom de Peltier n'est pas cité), parmi bien d'autres.

Nul doute que, pour ceux qui ont vécu ces années-là ou s'y intéressent parce qu'elles éclairent en grande partie notre présent, autant dire pour beaucoup d'entre nous, les tribulations de Thomas Kelasket sont exemplaires de toute cette époque. Tout en évoquant des luttes restées célèbres, *Slash* peint une certaine marginalité sociale, une jeunesse tantôt grave, tantôt à la dérive, qui, aspirant à plus de justice, se met en quête de solutions radicalement nouvelles. Victime de la logique implacable du monde capitaliste, conscient de la pauvreté extrême qui peut exister dans le pays « le plus riche du monde », engagé dans des révoltes plus ou moins réfléchies, le protagoniste n'est pas seulement vraisemblable : il nous est pour ainsi dire familier, et ce malgré son appartenance à un peuple dont la culture est inconnue à la plupart d'entre nous. En quelque sorte, nous la connaissons déjà cette histoire : en butte au racisme de l'école et de la société blanche dans son ensemble, habité par des questions existentielles, toujours tiraillé entre le respect pour les siens, leurs traditions, et l'engagement politique ou le désespoir et le laisser-aller le plus informel, le narrateur finira par découvrir, sur fond de malheur, qu'il existe d'autres façons de vivre. Le trait psychologique le plus frappant de ce personnage, c'est avant tout la volonté infatigable de comprendre les choses les plus apparemment contradictoires ou mutuellement exclusives en refusant les positions dogmatiques et les solutions toutes faites, pour parvenir enfin à choisir sa voie au mieux, en toute connaissance de cause, en toute honnêteté. Si l'on « ajoute » à ces thèmes (quoique le terme soit impropre, car il ne s'agit pas d'un ajout, mais d'une présence structurelle, comme on le verra plus loin ; contentons-nous toutefois de cette formulation pour le moment) une caractéristique « ethnique », on a fait le tour du contenu de l'œuvre. Voilà donc, en raccourci, à gros traits, ce qu'on peut dire du sujet de cette histoire.

Cependant, une telle constatation ne suffit pas pour comprendre l'attrait que l'œuvre a exercé et exerce encore ; si les choses étaient si simples, et si elles étaient de cet ordre-là, n'importe quel témoignage, un écrit dépouillé de toute formalisation esthétique ferait l'affaire. Or, puisqu'il ne s'agit pas d'une enquête sociologique ou de statistiques gouvernementales, puisque l'œuvre se différencie de celles-ci par la mise en forme, cette dernière mérite notre plus grande attention. C'est une banalité que de le dire, mais peut-être une nécessité de le répéter : dans toute œuvre littéraire, fond et forme sont indissociablement liés, car les mots véhiculent des idées autant que des impressions, ils évoquent autant qu'ils décrivent. Nul doute que *Slash* intéresse le lecteur pour ce qu'il raconte, certes, et



l'idée est importante, mais, selon l'expression de Victor Hugo, il s'agit de « l'idée armée du style ». Car l'effet produit ne saurait tenir seulement à la trame ou à l'intrigue du récit<sup>3</sup>. Voyons donc brièvement ce qui dans la forme caractérise l'un puis l'autre roman.

*Slash* est un récit à la première personne. Jeannette Armstrong nous rend ainsi proches à la fois son narrateur et la situation dans laquelle il évolue. En effet, en le faisant s'adresser directement au lecteur, elle conduit ce dernier à voir les personnages, leurs actions et les événements fictifs de tous ordres par les yeux d'un jeune homme okanagan élevé dans la réserve, qui au cours de sa vie découvre le monde au-delà. Ainsi, les conditions d'existence des Okanagans de même que leur façon de penser nous deviennent-elles d'un accès plus facile, puisque leur présentation romancée est en quelque sorte « digérée » avant de nous parvenir : formulée et mise en un certain ordre cohérent, dont la logique interne est

celle du narrateur. La sincérité de ce dernier, sa sensibilité à tous les signes qui tissent le sens de la vie des hommes nous le rendent encore plus proche, et, sans le truchement de ses confidences, le point de vue okanagan nous resterait étranger.

Cette technique de narration est l'une des plus efficaces pour rapprocher la voix fictive de l'oreille et du cœur de ses destinataires. Et comme Thomas, qui à sa sortie de prison décide de se faire appeler Slash (p. 75), est posé, réfléchi, nous sommes portés à lui faire confiance : ainsi croyons-nous volontiers sa version des faits, malgré le renversement total de perspective auquel nous oblige celle-ci. C'est sans effort, sans crispation non plus, que nous comprenons sa souffrance, son incrédulité et sa révolte ou son accablement. Vu par lui, si subtil et si fin, notre monde quotidien nous semble alors bien tombé sur la tête, non seulement fou, mais cruel et stupide.

D'autre part, l'organisation du roman en quatre parties, « The Awakening » (« Éveil »), « Trying It On » (« Expériences »), « Mixing It Up » (« Confusion et mise en ordre ») et « We Are A People » (« Nous appartenons à un même peuple »), qui peut ne pas signifier grand-chose pour un lecteur non autochtone, est en revanche plutôt fréquent dans la littérature amérindienne. C'est pour l'auteur une façon de faire référence au nombre 4, dont le caractère sacré est un trait commun à plusieurs cultures traditionnelles d'Amérique du Nord, même si par ailleurs 6 ou 7 sont également sacrés, car liés à des aspects de la vie spirituelle. La forme en quatre parties s'inscrit dans un schéma qu'on s'accorde généralement à reconnaître comme typiquement amérindien. On retrouve la même structure dans bien des œuvres amérindiennes ; par exemple les quatre étapes successives que traverse le protagoniste de *Ceremony*, ou bien les quatre parties de *Talking to the Moon* (1, Spring ; 2, Summer ; 3, Autumn ; 4, Winter) de John Joseph Mathews, la tétralogie de Louise Erdrich (*Love Medicine*, *The Beet Queen*, *Tracks* et *The Bingo Palace*), ou encore *Talking Indian* (deux grandes parties, chacune divisée en quatre sous-parties) d'Anna Lee Walters. Un lecteur amérindien trouvera ce découpage en quatre parties « naturel », et sans doute équilibré et

harmonieux; le lecteur non averti ne remarque rien de spécial.

Quant à l'écriture de *Slash*, elle est simple, d'accès facile, et correspond à ce qu'on attend d'un narrateur de ce niveau culturel; elle joue donc le jeu d'une fiction de type vraisemblable : rien dans ce récit de vie ne relève de l'incroyable, de l'invérifiable ou de l'illogique.

La vraisemblance tient aussi à quelques choix lexicaux et grammaticaux, qui reflètent un certain usage de l'anglais; il s'agit principalement de l'expression « Pops (ou X) and them », dans le sens de « Papa (ou X) et tous les autres », de l'emploi grammaticalement incorrect du pronom « them » au lieu des démonstratifs « these » et « those », et des accords, incorrects également, avec sujet au singulier et verbe au pluriel, ainsi que de rares exemples du contraire.

Le choix avisé d'un nombre restreint de décalages par rapport à la norme grammaticale, de même que la quasi-absence de rendu phonétique de prononciations particulières, maintiennent habilement un sentiment de spécificité du parler sans toutefois rebuter un lecteur non autochtone par la trop visible « différence » dans la façon de s'exprimer. C'est là l'une des adresses d'écriture par lesquelles Jeannette Armstrong rend le protagoniste familier aux lecteurs okanagans comme à tous les autres. La forme du récit « à cœur ouvert », le narrateur se comportant en toute confiance, touche notre capacité de compréhension; et puis, il parle en fait comme nous tous, et son grand souci de clarté et d'honnêteté ne fait que renforcer les liens entre lui-même et le lecteur.

Il me semble important de souligner ici qu'une critique faite à Jeannette Armstrong, critique selon laquelle son protagoniste manquerait d'« épaisseur » psychologique, révèle une erreur d'appréciation grave, mais très intéressante. L'auteur en parle ainsi dans une interview accordée à Hartmut Lutz :

Il y a des critiques, des non-autochtones, qui m'ont reproché d'avoir créé des personnages sans épaisseur psychologique [dans *Slash*]. Je le sais bien. Je vois comme tout le monde quelles sont les faiblesses du roman. [...] Mais, en ce qui concerne les personnages et l'évolution du personnage de *Slash*, au moment où j'écrivais, je ne pouvais pas mettre le personnage à part et le tenir à l'écart des événements qui survenaient pour le groupe, pour l'ensemble des autochtones. [...] *Je sais ce que j'aurais dû faire, mais je sais aussi ce que, tenant à écrire pour les autochtones, je ne pouvais pas faire.* Le problème de sa relation avec sa famille, ses amis, les autochtones et le monde extérieur venait toujours se mettre au milieu, tout le temps! (Bruchac 1995 : 36, c'est moi qui souligne; tous les textes cités sont traduits par moi)

On voit ici que la tension entre, d'une part, des principes esthétiques propres à une culture, en d'autres mots des façons spécifiques de voir le monde, et d'autre part des principes différents, relatifs à une autre culture, commande à l'auteur de

## LET ME \*

Jeannette Armstrong  
(Colombie-Britannique)

Let Me  
kiss your footprints  
in the grass.  
I have been a warrior  
because I suffer.  
Let me pray:  
Though a tree falls and dies  
or dies and falls  
let its flowers  
not perish  
but spread and scatter  
in the chill dance  
that is kin to sky.

Let  
me  
open my way among grasses,  
I carry your seed.  
The wind will wipe out  
little traces of you.

Je veux  
baiser la trace de tes pas  
dans l'herbe.  
La souffrance  
a fait de moi un guerrier.  
Voici ma prière :  
Même si un arbre tombe et meurt  
ou meurt et tombe  
ses fleurs ne doivent pas  
périr  
mais se répandre et se disperser  
dans cette danse de froidure  
qui est sœur du ciel.

Je  
veux  
me frayer un chemin parmi les herbes,  
porteur de ta semence.  
Tes petites traces  
le vent les effacera.

\* Poème extrait de *Slash*, p. 254  
Traduction de Simone Pellerin

jouer avec deux types de catégorisation. Si elle obéissait uniquement à certaines exigences propres à une culture (ici celles du roman traditionnel, dont les personnages doivent avoir une psychologie personnelle étoffée), elle sortirait du cadre conceptuel qui rend son œuvre acceptable pour la culture amérindienne : par conséquent, les lecteurs autochtones ne comprendraient sans doute cette finesse psychologique que comme un trait d'individualisme euroaméricain, incompatible avec leur sens de ce qu'est un individu dans leur forme de société.

Les choix esthétiques relèvent bien évidemment d'une vision du monde propre, différente pour chaque culture. Ils révèlent aussi des choix idéologiques et politiques. On sait bien que ces vérités sont à l'œuvre ici, sous nos yeux. Tout l'effort de Jeannette Armstrong tend donc à composer ses œuvres en les tirant vers les limites acceptables par l'une et l'autre société, dans cet espace étroit où elles peuvent se rencontrer. En découle immédiatement (et on le voit d'après les critiques auxquelles elle fait allusion dans les lignes qui précèdent) que s'attendre à ce que des codes esthétiques soient respectés, en arguant que sinon l'œuvre n'est pas « réussie », c'est imposer une forme de domination par la conformité, non aux formes seules, ce qui n'existe pas, mais à l'esprit même, aux conceptions du monde que ces formes véhiculent.

Sur ce point notamment, on sait que dans les cultures amérindiennes traditionnelles, même dans les récits oraux, le « genre autobiographique » à l'occidentale<sup>4</sup> n'existe pas. Comme l'écrivent prudemment David Brumble et Arnold Krupat :



**Jeannette Armstrong, auteure des romans *Slash* et *Whispering in Shadows*. Membre du conseil de la bande Penticton des Okanagans (Colombie-Britannique), elle dirige depuis 1989 l'École internationale d'écriture En'Owkin, qui dépend de l'Université de Victoria.**

L'autobiographie, dans le sens où on l'entend généralement en Occident, n'était pas un genre à part entière dans les traditions autochtones du pays qu'on appelle aujourd'hui les États-Unis. Deux conditions au moins sont nécessaires à la production de ce genre de discours dans son acception occidentale : d'une part une concentration de l'intérêt sur soi et sur la personne comme individu, attitude homologuée et approuvée par la culture ; d'autre part l'existence d'une écriture de type alphabétique. Ni l'une ni l'autre n'étaient présentes dans les cultures autochtones d'Amérique, qui tendaient en premier lieu à construire leur notion de la personne plutôt en termes d'appartenance à une collectivité (famille, clan, moitié, tribu) qu'en termes d'individu et en second lieu à utiliser des moyens oraux plutôt qu'écrits pour communiquer, engranger et transmettre l'information. Bien que les histoires autochtones de « coups », les pictogrammes et les récits de visions, comme l'a montré Lynne O'Brien, rapportent effectivement des actes, des succès individuels et des intuitions personnelles, l'autobiographie type, à l'occidentale, attachée à rendre compte de l'ensemble de la vie d'un individu, généralement dans un agencement chronologique et centré sur son évolution et sa formation (par exemple : j'ai commencé *ici*, et, après un certain temps, je suis arrivé *là*) n'a pris auprès des Amérindiens (si tant est qu'elle ait vraiment pris) que comme une conséquence des contraintes que leur ont imposées les Euroaméricains. (Wiget, dir., 1994 : 175)<sup>5</sup>

Dans le contexte des cultures traditionnelles autochtones, puisque les vies individuelles dépendent de la vie du groupe,

elles ne sont que des composantes de cette dernière et, partant, sont d'une importance moindre ; c'est pourquoi elles ne peuvent prendre la place centrale dans les histoires, comme d'ailleurs elles ne sauraient avoir une place centrale dans la vie réelle. En voici une illustration. Vers la fin de son récit, *Slash* explique ce qu'il a fini par apprendre :

J'ai appris beaucoup de choses pendant cette période [...]. Avant tout, j'ai appris ce que j'étais. J'ai appris qu'en tant qu'Amérindien, je ne pouvais pas du tout être une personne à moi tout seul. Je faisais partie de l'ensemble de mon peuple. J'étais responsable envers lui. Tout ce que je faisais avait des conséquences sur ce plan-là. Ce que j'étais avait des répercussions sur tous mes proches, à la fois à ce moment-là et dans l'avenir, bien plus tard, non seulement à travers moi mais à travers mes descendants. Quoi que je leur laisse, ils en portaient le poids. Je comptais en tant que personne, mais je comptais davantage comme un élément de tout le reste. Et je me suis rendu compte qu'alors, comme tous les autres, je portais ma part du poids de tout mon peuple. (p. 202-203)

Formulée aussi explicitement, cette conception de la place de l'individu dans la société vise également deux publics. On saisit tout de suite que cette formule fait comprendre aux non-autochtones un trait culturel qui leur est étranger et dans un même mouvement le rend acceptable. Mais pour les Amérindiens, cette affirmation n'est pas moins nécessaire, car, même s'ils savent tout cela, le fait de le voir (ou de le savoir) écrit, raisonné, justifié, donc reconnu, donne une valeur à ce trait culturel qu'ils auraient sans doute tendance à voir comme une faiblesse vis-à-vis de la société dominante et de ses modèles individualistes.

### **WHISPERING IN SHADOWS**

Dans son deuxième roman, Jeannette Armstrong manifeste la même préoccupation centrale que dans *Slash* : dresser un tableau de ce qu'est la vie, aujourd'hui, pour un ou une Okanagan, à la fois héritier de traditions spécifiques, produit d'une histoire dont on ne connaît généralement que la version euroaméricaine, et conscience originale dans le cadre d'une culture autochtone.

Sa protagoniste, Penny Jackson, profondément sensible aux couleurs, à la beauté des paysages qui la bouleversent tout en lui donnant leur force, quitte malgré tout les siens et se rend à Vancouver poursuivre sa vocation d'artiste peintre. Là elle côtoie les hommes et les femmes qui survivent plus ou moins bien dans cette société très dure dominée par l'argent et les valeurs déléteres du monde postindustriel. Elle se mêle aux militants, milite elle-même, élève ses enfants, peint, rencontre des hommes qu'elle aime, qu'elle quitte, qu'elle ne connaîtra pas, et toujours poursuit sa route propre, son interrogation première sur le sens de la vie. Elle devient bientôt un peintre au talent reconnu, mais à contre-courant d'une époque tout entière vouée à la consommation marchande, elle puise dans ses origines pour trouver un sens à la vie. Elle est pourtant au milieu de la mêlée, et s'y jette d'ailleurs sans plaindre son temps ni ses forces, au prix de sa paix intérieure. C'est seulement à la fin, lorsque les émotions l'auront usée et rendue trop malade pour pouvoir continuer ses combats dans le monde, qu'elle s'y soustrait ; elle se retire alors dans la réserve, reprend contact avec la terre, la nature, sa famille et son passé.

Dans cette grande chronique de la vie d'une femme militante et artiste, dont l'art est d'ailleurs l'une des formes de la militance, les autres personnages sont et restent secondaires. Ce qui compte encore une fois pour l'auteure, ce ne sont pas

des portraits à la psychologie fouillée, mais la mise en scène des forces qui lient les êtres humains les uns aux autres ainsi que les grandes questions qui les animent. Nous découvrons en même temps que sa protagoniste, que le monde a deux visages. D'une part, la perte des repères, la « marchandisation » de tout, y compris les corps, caractérisent le monde euro-américain; de l'autre, les peuples dominés, Amérindiens du Sud et du Nord, Irakiens, ainsi que tous les laissés-pour-compte du « système », sont dépouillés chaque jour davantage. Et les riches continuent de prospérer, hideusement, de la souffrance même des plus pauvres.

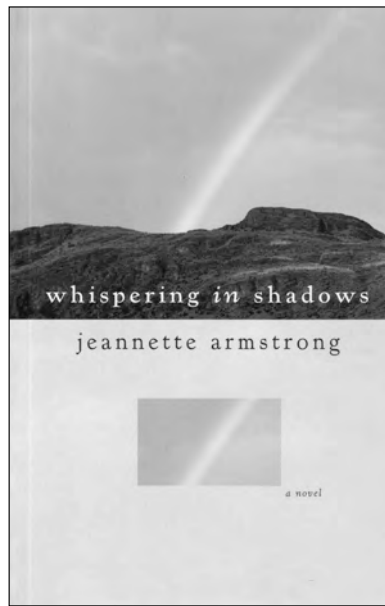
Si on s'arrêtait là, le message pourrait paraître politique mais sans nuances. Cependant, l'ancrage de l'héroïne dans une culture amérindienne donne à cette histoire une coloration et un angle de vue particuliers, de sorte qu'ici de nouveau, mais plus fortement sans doute que dans *Slash*, l'analyse politique s'articule constamment sur un contexte, un jeu de réactions et des tournures d'esprit décrits comme liés à la terre d'origine par les traditions et le respect envers toutes les formes de vie. C'est par les yeux d'une femme vulnérable, à l'imagination dévorante, l'arrière-petite-fille qui refait les gestes traditionnels de dons aux esprits qui protègent la montagne, les yeux d'une autochtone de notre vie présente, victime comme nous, et pourtant différente, que nous comprenons le sens du message : il est nécessaire de retourner à des valeurs traditionnelles.

Grâce aux différentes étapes de la vie de ce personnage, à la fois porte-parole et sans doute aussi reflet d'elle-même, l'auteure entend nous ouvrir les yeux sur notre réalité quotidienne. En effet, le tableau qu'elle brosse, tableau dans tous les sens du terme puisque la matière picturale est centrale à l'identité du livre comme à celle du personnage principal, n'offre pas à notre regard le seul spectacle de la vie amérindienne; même si c'est marginalement, il englobe dans sa démarche intellectuelle et émotive les autres peuples et les autres cultures.

Cependant, le point de vue du narrateur reste par ailleurs expressément amérindien. Par « expressément », je n'entends nullement « à l'exclusion de tout autre », car il est spécifique, mais, en plongeant profond ses racines dans son terroir, il parvient souvent à exprimer des préoccupations et des formes de sensibilité universelles. On retrouve cette sorte de pont entre les cultures qui était déjà le projet du premier roman.

L'ensemble, majoritairement chronologique, à l'exception de quelques brefs retours à l'enfance, de rêves, rêveries, inspirations, est toujours éclairé par la présence de l'aïeule protectrice et adorée, si bien que le retour à la réserve est comme le cours normal de la vie.

Ainsi, dans l'agencement même de l'intrigue, on voit nettement cette figure circulaire commune à nombre d'autres romans ou récits amérindiens contemporains : Abel, dans *House Made of Dawn* de N. Scott Momaday (Kiowa-Cherokee), ou Tayo, dans *Ceremony*, de Leslie Silko Laguna), quittent leur terre et font un grand parcours, voyage dans l'espace, voyage en eux-mêmes, pour revenir et renouer enfin avec leurs racines, seule source possible de guérison, seul sens possible de la vie.



C'était aussi la forme du parcours de *Slash*. Mais les caractéristiques formelles ici sont très différentes de celles de *Slash*.

Dans ce deuxième roman, en effet, on quitte la narration à la première personne, où la réflexion coule à flot continu, pour aborder une œuvre fragmentée en de multiples types : bribes de journal intime, poèmes, récits, descriptions, dialogues sans narrateur, narrations, descriptions, scènes chronologiquement indépendantes les unes des autres, avec une place à part pour l'épisode quasi impersonnel du séjour au Mexique, d'une écriture tendant vers le neutre de type journalistique, accumulant les faits, sans accélération ni décélération du rythme, et sans aucune ellipse : l'impression est celle d'un récit de voyage « en temps réel ».

Dans l'ensemble de l'œuvre, la logique interne n'est jamais explicite, toujours implicite, ce qui maintient une impression d'étrangeté. En outre, et en dépit de la violence des sentiments, avec une narration à la troisième personne, une focalisation zéro, notre contact avec la protagoniste n'est pas affectif; il est intellectuel, d'un respect quasiment sans affect. Nous comprenons cependant Penny au-delà de ce qu'elle-même ou le narrateur dit explicitement de son histoire et de ses sentiments. Sans doute le fait qu'elle est notre contemporaine, exceptionnellement sensible et lucide, permet-il ce rapprochement. Surtout, les raisonnements et les démonstrations « sur le vif » nous entraînent à épouser sa démarche, comme dans l'exemple de l'échange avec l'employé des services de l'immigration, que nous verrons un peu plus loin. Sans que nous en prenions conscience, peu à peu nous sommes associés à des prises de position politiques et sensibles qui, sans nous rapprocher véritablement de l'héroïne, nous font néanmoins quitter notre point de vue, extérieur à sa culture « maternelle » (au sens de l'expression « langue maternelle »). Ce déplacement de point de vue ouvre immédiatement d'autres possibilités de compréhension. Car il me semble que, malgré la constante accumulation de preuves, ce n'est pas la quantité qui nous convainc et nous oblige à dépasser les contraintes de la pensée qui nous est habituelle; non, c'est simplement ce mouvement imprimé à notre position de départ, de lecteur non autochtone.

L'une des caractéristiques de la forme, surtout, me semble bien illustrer ce point : sur la page, les paragraphes sont séparés par des blancs à double interligne, et ce choix de présentation, constant au cours du roman, frappe par sa cohérence, sans qu'on comprenne au début à quelle signification cette forme nous renvoie. On s'aperçoit bientôt que celle-ci obéit en premier lieu à un souci de clarté : chaque fois qu'un personnage s'exprime, ses paroles sont distinctement différenciées de celles des autres. Je devrais plutôt dire « de l'autre » car en réalité, l'immense majorité des conversations se tient entre deux personnages seulement.

Certainement, la présence de tous ces espaces évoque avant tout une distance : entre les personnages qui conversent, on ressent qu'il existe un espace, marque de respect sans doute, d'indépendance reconnue à chaque être humain, qui a droit à une identité propre, mais également, et plus immédiatement,

temps écoulé entre les paroles de l'un et celles de l'autre. Les personnages fictifs, dont les référents existent bien dans le monde réel, ne parlent jamais en même temps, ne se coupent pas la parole : ils s'écoutent, ils attendent. Ainsi, l'œil nous permet d'entendre ce silence fait de respect et de modestie. Ce rythme d'échanges de questions et de réponses est complètement différent de celui qui nous est habituel, et les blancs sur la page donnent l'impression d'un temps plus grand entre les interlocuteurs. On voit cela sous une autre forme, par exemple lorsque Penny décide de faire comprendre à sa sœur qu'il lui faut changer de conduite ; elle commence à lui parler, puis s'interrompt. Pourtant : « Il y a quelque chose dans la façon qu'a Lena de rester là, sans bouger, assise, sans un geste, à l'écouter, qui fait qu'elle poursuit. » (p. 273)

Dans d'autres cas, les espaces sur la page peuvent servir à traduire une distance entre les pensées et les paroles : c'est la distance qu'il faut mettre pour vivre en société, car on ne peut tout dire, tout se permettre, sans quoi le tissu serait déchiré, la violence s'y engouffrerait. Mais en plus, cette disposition permet de faire part (en italiques) des pensées des personnages, créant parfois des chocs, cocasses ou violents, entre les paroles prononcées et les sentiments véritables, tus et dissimulés. En voici un exemple : Penny, en route pour une conférence à Los Angeles, arrive à la frontière entre Canada et États-Unis, et le fonctionnaire américain lui pose une multitude de questions. Au milieu de leur échange :

L'employé des Services de l'immigration examine attentivement son passeport pendant plusieurs secondes encore.

— Êtes-vous indienne ?

— Oui. On peut dire que selon vos critères je suis indienne. Je suis okanagan.

— Combien de sang indien avez-vous ?

— Je ne sais pas. Est-ce que j'ai besoin de savoir ça pour pouvoir me rendre aux États-Unis ?

— J'ai besoin de savoir combien vous en avez.

*Du sang, j'en suis remplie. Tu n'as qu'à me faire une entaille et tu verras. Je me viderai de mon sang, là, par terre. Peut-être même que ça t'éclaboussera ton sale sourire forcé ! Je suis pleine du sang qui vient de la terre même sur laquelle tu marches. Même les minéraux de la roche sur laquelle est bâtie ta maison circulent dans mes veines et ils continueront à courir dans les veines de toute ma parenté pendant des dizaines de générations !* (p. 194, les italiques indiquent un changement de caractères dans l'original)

Mais la narration à la troisième personne ne nous rend pas la protagoniste proche. Au contraire de Thomas Kelasket, Penny nous reste étrangère. La forme éclatée de l'œuvre est peut-être une tentative de rendre compte d'une époque d'individualisme désespérant ; alors que les luttes dans *Slash* étaient toujours des luttes en commun et pour le groupe (même celles qui étaient détournées de leur but d'origine, même celles qui tourment en soûleries, car on ne se soûle jamais seul, mais toujours ensemble), celles de *Whispering in Shadows* sont sans illusions, assorties d'un accablant plus grand.

Les formes respectives des deux romans rendent sans doute compte de deux époques très différentes. À l'élan politique plein d'espoirs des révoltes des années 1970 correspond un récit continu, à la chronologie limpide, aux démonstrations fines mais structurées de façon très cohérente, un récit dont le

narrateur décide de se nommer lui-même, signant ainsi symboliquement sa re-possession de lui-même ; à l'opposé, l'éclatement de la forme, l'absence de marques temporelles précises ni relatives, l'absence de conscience centrale sont une image d'une période où plus rien ne semble avoir de sens, où les individus ressentent un isolement infini, sans qu'on puisse entrevoir un avenir rédempteur qui guérirait les dégâts de l'histoire, dépossession matérielle et culturelle. Terrible ironie, le nom de la protagoniste signifie « cuivre » dans sa langue maternelle et « pièce de monnaie » dans la langue du dominant.

## UNE RHÉTORIQUE LIMPIDE

Il y a malgré tout un trait formel commun aux deux œuvres : dans *Whispering in Shadows* comme dans *Slash*, l'auteur développe une intrigue chronologiquement linéaire, assidûment dépourvue de surprise. Simple prétexte, dirait-on, à exprimer une vision du monde doublée d'un appel pressant à la réflexion.

Et pourtant, les critiques ne sont pas tous de cet avis. J'en veux pour preuve les quelques exemples suivants :

Jeannette Armstrong est une femme de tempérament passionné, qui exprime ses sympathies avec une grande vigueur. Sa poésie est directe, sans ambiguïté, pleine d'assurance, voire combative. On peut lui faire confiance pour ne jamais hésiter à s'attaquer aux réalités les plus sinistres de la vie des autochtones du Canada d'aujourd'hui. Personne d'autre n'a peint le dilemme dans lequel ils sont enfermés avec plus de force, plus d'intensité émotive. (Penny Petrone)<sup>6</sup>

Ce qui intéresse Jeannette Armstrong, ce n'est pas la « Vérité », [...] mais de bien raconter une histoire qui mette en avant la complexité de l'engagement politique des femmes autochtones sur plusieurs fronts. (Barbara Godard, Dept. of English, York University)

*Slash* est dans l'ensemble un récit traditionnel, mais avec une différence de première importance. [...] C'est à mon avis l'un des romans féministes les plus courageux que j'ai lus. (Betsy Warland, Vancouver, B.C.)

*Slash* est un roman écrit avec mesure, qui traite d'un sujet violent. (George Ryga)<sup>7</sup>

Comme on l'aura compris, je ne partage pas l'opinion des critiques citées ci-dessus. Il ne me semble pas que la qualité première de Jeannette Armstrong soit d'ordre affectif, et encore moins que son point de vue relève à quelque moment que ce soit d'une prise de position « seulement » féministe. Je crois que là n'est pas son souci, que ces définitions lui font du tort en insistant sur l'aspect « sensible » et « passionnel », qu'elles l'enferment dans une image très réductrice. Jeannette Armstrong est avant tout, même si on tient compte de sa poésie, un esprit clair et remarquablement politique, dans le sens premier de ce terme, c'est-à-dire un esprit profondément soucieux de « la chose publique ». Les citations ci-dessus me paraissent en dire davantage sur son lectorat que sur elle-même : en soulignant qu'elle est passionnée, on sous-entend que c'est une affective, uniquement, alors que si elle se passionne, c'est pour la justice et pour la rigueur du raisonnement ; en qualifiant son roman *Slash* de « féministe », on l'associe à un courant qui veut que les femmes écrivains soient des féministes. C'est une appellation peut-être plus acceptable pour quelques membres de certains groupes à l'idéologie fermée et à la langue de bois, mais qui entraîne un glissement de sens ; et celui-ci aboutit à un

contresens car Jeannette Armstrong se situe résolument aux antipodes de façons de penser aussi univoques.

On peut toutefois aisément comprendre la genèse de ces lectures rapides. En effet, Jeannette Armstrong n'hésite jamais à exprimer une profonde affection pour son peuple, ceux qu'elle appelle « my cherished Okanagan community » (Harjo et Bird 1997 : 498) (« Mon très cher peuple, les Okanagans »). D'autre part, il est vrai qu'elle est un remarquable orateur, si l'on en juge d'après le texte de la Conférence de 1990 des écrivains de Saskatchewan, notamment lorsqu'elle prend à partie les écrivains de la culture dominante, tâchant de leur faire comprendre ce que c'est que d'être un peuple dominé et quelles sont les obligations qui incombent aux écrivains de ces groupes dominés (Moses et Goldie 1998 : 239-242) ; mais il n'est pas une étape de son raisonnement où la rigueur de la démonstration ne soit irréprochable. On voit clairement la puissance d'une pensée très structurée, à l'œuvre dans un discours aux périodes amples, qui use de l'anaphore avec aisance :

Vous, les écrivains de la culture dominante, vous avez le droit d'imaginer en toute liberté. [...]  
Imaginez donc à quel prix... [...]  
Imaginez que vous découvrez... [...]  
Imaginez-vous... [...]  
Imaginez comment... [...]  
Imaginez ces réalités... [...]

(Moses et Goldie 1998 : 240-241)

Pourtant, ce feu de l'oratrice est au service raisonné d'une logique, et elle me paraît avant tout une étonnante rhétoricienne, mais avec cet effacement personnel typique des valeurs qu'elle défend. Par exemple, lorsqu'elle écrit : « Les Okanagans considèrent que la connaissance ne nous appartient pas en propre ; nous ne faisons que la transmettre. » (Cardinal et Armstrong 1991 : 66)

On comprend bien le propos de Jeannette Armstrong, dans la filiation de *Crashing Thunder*<sup>8</sup>. Lui disait :

Je me suis dit que j'allais mettre tout cela par écrit et vous le raconter, de manière à ce qu'on ne puisse tromper ceux des générations à venir. (Krupat 1985 : v)

Et elle :

Ma raison d'écrire a toujours été que je voulais parler de nous mieux que les autres ne le font. C'est ce que je veux donner aux autochtones et aux générations futures. (Harjo et Bird 1997 : 498)

Et c'est sur ce sujet-là qu'elle se révèle véritablement passionnée :

Je suis un passeur : je porte la langue qui est la voix de la terre même, qui dit la bravoure de notre peuple ; jamais la langue de la tyrannie ne me fera taire. (Harjo et Bird 1997 : 498-499)

C'est que le vol ne concerne pas, bien entendu, que les biens matériels : terre, bois, eau ou air. Il attaque la vie des hommes de multiples façons. Ses victimes, la pauvreté les étirent, les plonge dans l'alcool ou la drogue ; elles perdent alors leur dignité, même à leurs propres yeux. Elles perdent aussi leurs enfants, soit qu'on les livre en pâture à l'école, soit que les services sociaux les leur retirent pour les placer dans des familles « blanches ». Les enfants de ces victimes sont privés de leurs racines, les aînés de leur descendance, ce qui revient à dire de leur avenir, et dès lors de la possibilité de survie de leur culture.

Donc, au vol des terres dans le registre de l'espace correspond le vol du temps, présent et futur, mais aussi du temps

passé puisque les traditions et la culture sont dénigrées et dévalorisées. L'ensemble s'accompagne évidemment d'une perte de toutes les raisons de vivre. Ce n'est pas seulement la mort, accidentelle, due à la maladie, à la malnutrition, c'est la mort, rapide ou lente, parce qu'il n'y a plus de raison de vivre.

À ce dépouillement polymorphe, brutal ou sournois, l'écriture de Jeannette Armstrong oppose une résistance efficace de mille et une manières : gardienne de la mémoire, elle transmet les traditions ; témoin rigoureux, elle rectifie la fausseté des interprétations et fait pièce aux mensonges ; et en exposant l'autre version de l'histoire, elle redonne toute leur dignité aux hommes et aux femmes, les fait reconnaître comme des êtres humains par les autres lecteurs, rend aux traditions leur légitimité et leur dignité, rassemble les forces et ouvre sur l'avenir.

Dans cette tactique d'écriture, le caractère exhaustif de la recension des faits, comme si aucun détail ne devait être omis, d'un caractère presque obsessionnel, relève bien sûr de la volonté de « dire l'histoire à notre manière », donc de dire *toute* l'histoire. Ne rien omettre, c'est se prémunir contre l'histoire telle que l'ennemi la raconte, une histoire qui prive celui qui est raconté à la fois de son identité et de son image de lui-même.

Et puis ce renoncement à l'ellipse me paraît participer du problème de la dépossession à un autre niveau encore. Car celui qui vient voler les terres, donc le temps et l'identité, vient aussi voler la connaissance et la parole ; il les remplace par le vide. Se battre contre ce vide ne peut se faire dans une économie de la matière verbale. Laisser un espace libre, c'est courir le risque de voir le dominant s'en emparer ; pour se protéger de cet immense danger, il faut donc saturer l'espace et le temps de la narration. L'œuvre d'écriture doit compenser le vide créé par le vol. La littérature didactique et militante, ne pouvant se permettre le luxe de l'ellipse, devient donc ici une écriture de la saturation.

## AVOIR ET ÊTRE

Il me semble que nous avons là la preuve ultime du sentiment de dépossession. Avoir sa terre, sa culture, sa dignité, c'est exister pleinement ; avoir le plus de mots possibles, c'est renforcer les protections contre le vol, en écarter l'avènement, le guérir, l'anéantir.

Tout frémissants d'une sourde rage à comprendre le monde, les protagonistes de *Slash*, de *Whispering in Shadows* et leur auteur, Jeannette Armstrong, forcent le respect tout au long de ces pages où ils invitent le lecteur à une réflexion différente sur le cours des choses dans notre xx<sup>e</sup> siècle. La question, lancinante, est : comment survivre dans un monde de mort ? La réponse, conquise de haute lutte, est plus simple à énoncer qu'à mettre en œuvre. Ne nous laissons pas priver de ce qui est à nous, disent-ils, à nous tous, êtres humains : la terre, les arbres, l'eau, l'air, les enfants, les liens privilégiés qui nous attachent à notre famille, nos souvenirs, nos traditions. Nous mourrons, bien sûr, mais pas avant d'avoir transmis le flambeau qui d'une génération à l'autre construit les identités et la capacité à vivre dignement. De ce que nous possédons, même l'insaisissable, même le rêve, et puis les mots (qu'ils soient nombreux !), nous tirerons notre existence : avoir, c'est être.

## Notes

1. *Whispering in Shadows* : 195. (« C'est mon pays ici, et pourquoi c'est moi qu'on traite comme l'étrangère ? »)
2. Le terme « indien » est évidemment erroné. J'utiliserai donc le terme le plus exact, sinon parfait, « amérindien », ainsi

- qu'« autochtone ». Mais notons tout de même en passant qu'aux États-Unis le mot *Indian* est redevenu courant dans la langue et les textes (littéraires ou non) écrits sur ce domaine d'étude, même sous la plume des auteurs autochtones. Au-delà de la justification, quantitative, par la fréquence de l'emploi, il me semble important de souligner que ce choix s'explique par la nécessité d'un terme générique pour des raisons identitaires et politiques. La dénomination *Indian* a été ainsi réappropriée dans un mouvement plus large d'affirmation d'identité. De même *blood*, abréviation de *full-blood*, « (Indien de pur-)sang », ou *skin*, abréviation de *redskin*, « peau-rouge » (à la manière de *nigger*, terme hautement insultant, qu'adoptèrent délibérément certains militants noirs, dont Malcolm X, pour désigner les Noirs des États-Unis; ce terme reste d'ailleurs utilisé dans un but identique de nos jours, dans certains contextes). En outre, beaucoup de militants autochtones aux États-Unis perçoivent le recours systématique aux noms individuels de nations, bandes, tribus, etc. à l'exclusion d'une appellation plus englobante, comme une source de fragmentation et, partant, de divisions.
3. On pourrait d'ailleurs voir le succès de librairie de *Slash* comme un phénomène similaire à celui de *Ceremony* de l'écrivain Leslie Marmon Silko, autochtone laguna (Nouveau-Mexique) née en 1948, soit la même année que Jeannette Armstrong. Son héros, Tayo, rentre dans son village après la Seconde Guerre mondiale, psychologiquement meurtri, presque détruit. Au cours du récit, il retrouvera les repères qui lui permettront de guérir. Le style du roman, la grande subtilité de son architecture, auraient pu en faire une œuvre d'accès difficile, réservée à quelques initiés; mais c'est tout le contraire : cet extrême raffinement formel n'est pas un obstacle puisque c'est là le roman amérindien le plus lu aux États-Unis et le plus souvent réimprimé. Art et popularité ne sont donc pas incompatibles.
  4. Sur les caractéristiques de l'autobiographie, voir Lejeune 1971 : 12-13, 14, 23-30, 33, 36, 234-235, et *passim*; en particulier le texte de Georges Gusdorf, « Conditions et limites de l'autobiographie », qui figure dans la section « Anthologie » du livre, pages 217-236 : « ... il ne semble pas que l'autobiographie se soit jamais manifestée en dehors de notre aire culturelle; on dirait qu'elle traduit un souci particulier à l'homme d'Occident, souci qu'il a pu apporter avec lui dans sa conquête méthodique de l'univers, et communiquer à des hommes de civilisation différente; mais ces hommes se sont trouvés du même coup annexés par une sorte de colonisation intellectuelle à une mentalité qui n'était pas la leur. » (Lejeune 1971 : 217) Dans le domaine nord-américain, le sujet est traité dans Wiget 1994 : 3-18, 175-192, et plus complètement dans Brumble 1998 : « Introduction » et premier chapitre, « Preliterate traditions of American Indian Autobiography », 1-47.
  5. On comprend bien le souci de définir des critères. Cependant, l'affirmation que l'écriture alphabétique est une condition préalable à la naissance du genre autobiographique laisse perplexe. Sans doute est-il possible de le constater historiquement (et géographiquement); mais si les raisons culturelles données ici, c'est-à-dire l'émergence d'un sens de l'individu (« ... le propre de l'autobiographie, écrit Philippe Lejeune [1971 : 13], est d'arriver à manifester la personne comme valeur »), semblent tout à fait pertinentes, on ne voit pas très bien en quoi le maniement d'une écriture alphabétique plutôt que des idéogrammes, un syllabaire, etc., serait l'une des deux conditions *sine qua non* de la naissance du genre autobiographique.
  6. Petrone, « 1980-1989 », in Petrone, dir., 1990 (également cité dans Bruchac 1995 : 39).
  7. Ces quatre citations figurent sur la quatrième de couverture de l'édition de 2000 de *Slash*.
  8. « *Crashing Thunder* » est le surnom de Sam Blowsnake, dont l'autobiographie a été écrite en collaboration avec l'anthropologue Paul Radin en deux ouvrages : *Autobiography of a Winnebago Indian* (1920) et *Crashing Thunder* (1926).
- , 1996 : « Image, music, text: an interview with Jeannette Armstrong ». *Studies in Canadian Literature* 21(2) : 143-154.
- , 1997 : « I Study Rocks », in Joy Harjo et Gloria Bird (dir.) : *Reinventing the Enemy's Language: Contemporary Native Women's Writings of North America* : 498-502. W.W. Norton & Company, New York.
- , 1998 : « History Lesson », « For Tony », « Sketches », « Indian Woman », « Threads of Memory », « Fire Madness », « Wind Woman », « Keepers Words » (poèmes), « Blue Against White » (fiction) « The Disempowerment of First North American Native Peoples and Empowerment Through Their Writing » (Communication présentée aux journées annuelles de la Saskatchewan Writers Guild, 1990), in Daniel David Moses et Terry Goldie (dir.) : *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, deuxième édition : 226-242. Oxford University Press, Toronto.
- , 2000 : *Whispering in Shadows*. Theytus Books Ltd., Penticton, Colombie-Britannique.
- BRUCHAC, Joseph (dir.), 1995 : *Smoke Rising: The Native North American Literary Companion* : 35-51. Visible Ink Press, Detroit.
- BRUMBLE, H. David, III, 1988 : *American Indian Autobiography*. University of California Press, Berkeley.
- CARDINAL, Douglas, et Jeannette ARMSTRONG, 1991 : *The Native Creative Process. A Collaborative Discourse between Douglas Cardinal and Jeannette Armstrong, with Photographs by Greg Young-Ing*. Theytus Books, Penticton, Colombie-Britannique.
- ERDRICH, Louise, 1984 : *Love Medicine*. Holt, Rinehart and Winston, New York. (Nouvelle édition revue et corrigée : 1993, Henry Holt and Company, New York.
- , 1986 : *The Beet Queen*. Henry Holt and Company, New York.
- , 1988 : *Tracks*. Henry Holt and Company, New York.
- , 1994 : *The Bingo Palace*. Harper Collins Publishers, New York.
- HARJO, Joy, et Gloria BIRD (dir.), 1997 : *Reinventing the Enemy's Language: Contemporary Native Women's Writings of North America*. W.W. Norton & Company, New York.
- KRUPAT, Arnold, 1985 : *For Those Who Come After: A Study of Native American Autobiography*. University of California Press, Berkeley.
- LEJEUNE, Philippe, 1971 : *L'Autobiographie en France*. Armand Colin, Paris.
- MATHEWS, John Joseph, 1945 : *Talking to the Moon: Wildlife adventures on the plains and prairies of Osage Country*. University of Chicago Press, Chicago.
- MOMADAY, N. Scott, 1968 : *House Made of Dawn*. Harper, New York.
- , 1969 : *The Way to Rainy Mountain*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- MOSES, Daniel David, et Terry GOLDIE (dir.), 1998 : *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. Oxford University Press, Toronto.
- O'BRIEN, Lynne Woods, 1973 : *Plains Indian Autobiographies*. Boise State College Press, Boise.
- PETRONE, Penny (dir.), 1990 : *Native Literature in Canada. From the Oral Tradition to the Present*: 140-142 et 162-163. Oxford University Press, Toronto.
- RADIN, Paul [1920], 1963 : *The Autobiography of a Winnebago Indian*. Dover, New York.
- , [1926], 1983 : *Crashing Thunder*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- SILKO, Leslie Marmon, 1977 : *Ceremony*. Viking, New York.
- WALTERS, Anna Lee, 1992 : *Talking Indian: Reflections on Survival and Writing*. Firebrand Books, Ithaca, New York.
- WIGET, Andrew (dir.), 1994 : *Dictionary of Native American Literature*. Garland Reference Library of the Humanities (vol. 1815). Garland Publishing, Inc., New York.

## Ouvrages cités

ARMSTRONG, Jeannette C., 1985 : *Slash*. Theytus Books Ltd., Penticton, Colombie-Britannique.