Pour citer cet article :

Aurore CLAVIER, « Natalie Diaz, LeAnne Howe, Heid E. Erdich : écrire la ville autochtone ou la poétique de l'occupation », *Sociopoétiques* [En ligne], 11 | 2026
DOI : https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.2900

La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Les articles de la revue sont utilisables sous licences CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, extraits d'œuvres) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.

Sociopoétiques

NATALIE DIAZ, LEANNE HOWE, HEID E. ERDICH : ÉCRIRE LA VILLE AUTOCHTONE OU LA POÉTIQUE DE L'OCCUPATION

Aurore CLAVIER

ECHELLES UMR 8264, Université Paris Cité

Résumé : Les histoires politique et littéraire des États-Unis ont longtemps cantonné les populations autochtones aux espaces prétendument « naturels » de la *wilderness* ou de la réserve rurale, face à une ville représentée comme avant-poste colonial, lieu d'assimilation ou menace de perdition. Nombreux sont pourtant les auteurs contemporains à réinvestir la cité au prisme d'une urbanité redéfinie comme lieu de mobilité, de croisements et d'adaptations. Si la fiction autochtone a, depuis les années 1960, inspiré des travaux importants, le « grand poème urbain indien » (Kim Shuck) semble, lui, plus difficile à circonscrire. Tout en proposant de nourrir ce champ critique, cet article relie la relative marginalité de ces représentations à leur caractère volontairement intermittent, en explorant les effets politiques et sociaux d'une *poétique de l'occupation*, pensée dans ses harmoniques à la fois coloniales et contestataires. Le cas d'étude de New York, que traversent, en étrangères ou passagères, différentes œuvres textuelles et multimédias de Natalie Diaz (Mojave), LeAnne Howe (Chocktaw) et Heid E. Erdrich (Ojibwe), permet ainsi d'observer les phénomènes de recouvrement, d'effacement, de réappropriation ou de résurgence qui, par leur concomitance, font de la ville autochtone un réseau d'apparitions fluctuantes. Plus que d'avancer la seule revendication d'une présence, ces manifestations changeantes gardent ouverte la mémoire continue des occupations coloniales, tout en réaffirmant leur propre droit poétique et politique à un ancrage urbain, entre préoccupation et réoccupation.

Mots-clés : Poésie, ville, occupation, études autochtones, politique de la littérature, Diaz (Natalie), Howe (LeAnne), Erdrich (Heid E.)

Abstract: The political and literary histories of the United States have long assigned Indigenous populations to the supposedly 'natural' spaces of the wilderness or the rural reservation, while cities were represented as colonial outposts, assimilationist spaces, or threats of dissolution. Yet many contemporary authors have explored cities anew, redefining urbanity as a site of mobility, crossings, and adaptations. If Indigenous fiction has inspired important works since the 1960s, the 'great urban Indian poem' (Kim Shuck) seems more difficult to circumscribe. While proposing to add to this critical field, this article attributes the relative marginality of such representations to their intentionally intermittent nature, retracing the political and social effects of a poetics of occupation*, simultaneously understood as colonial heritage and protest force. Through the case study of New York City, where textual and multimedia works*

by Natalie Diaz (Mojave), LeAnne Howe (Choctaw) and Heid E. Erdrich (Ojibwe) intersect, this exploration traces the processes of (re)covery, erasure, reappropriation, or resurgence whose coincidence reshape the Indigenous city as a network of fluctuant apparitions. Rather than merely claim Indigenous presence, these changing phenomena keep the memory of ongoing settler occupation open, while reaffirming their own poetic and political right to urban rooting, between pre-occupation and reoccupation.

Keywords: Poetry, city, occupation, Indigenous studies, politics of literature, Diaz (Natalie), Howe (LeAnne), Erdrich (Heid E.)

Introduction: dans la « gueule du lion[1] »

« *Through the darkness in the sheer rise of clipped green grass and asphalt our ancestors appear together at the shoreline of the Potomac in their moccasins and pressed suits of discreet armor*[2] ». Ville dissoute. Ville hantée. Des constructions policées de Washington D. C. ou des rives anciennes du fleuve Potomac, on ne saurait dire lesquelles s'évanouissent ou affleurent sous les autres. Les silhouettes parées pour la bataille – qu'elle soit militaire ou légale – laissent deviner les fantômes des Nacotchtanks, Piscataways et Pamunkeys qui, les premiers, peuplèrent le site, ceux des émissaires tribaux, peut-être, venus du continent entier mener d'inlassables combats politiques, ou encore des ancêtres défunts, prisonniers de ces musées où reposent encore leurs ossements volés[3]. Le temps d'une visite dans la capitale états-unienne, « The Myth of Blackbirds », publié par Joy Harjo (Muskogee) en 1994 ouvre ainsi la promesse d'une résurrection ambigüe par et malgré la ville. La nuit s'y fait tour à tour menace et refuge, éveillant une mémoire apaisée par l'étreinte amoureuse, non sans rappeler le pouvoir mortifère de la « cité brutale » (« *brutal city* ») vers où convergent les luttes autochtones depuis plus de deux siècles. Au cœur de l'insomnie urbaine, la relation des corps se veut un antidote à une « relativité déréglée », voire un relativisme « dérangé », qui voudrait engloutir jusqu'aux noms des vivants et des morts : « *Washington did not ever sleep that night in the sequence of eternal nights. There were whirring calculators,*

1. La poète LeAnne Howe nomme ainsi Washington D. C., « lieu qui a dévoré les Autochtones durant des siècles ». LeAnne Howe, « An American in New York », entretien avec Kristin L. Squint (2019), in *Conversations with LeAnne Howe*, éd. Kristin L. Squint, Jackson, University Press of Mississippi, 2022, p. 97-114, p. 109.
2. « À travers l'obscurité, dans la montée abrupte d'asphalte et d'herbe verte et rase, nos ancêtres apparaissent ensemble sur la rive du Potomac parés de leurs mocassins et de la discrète armure de leurs costumes repassés. » Joy Harjo, « The Myth of Blackbirds », *The Woman Who Fell From the Sky*, New York, Norton, 1994, p. 28-29, p. 29. Sauf mention contraire, les traductions en français des passages cités sont les miennes. Les textes littéraires apparaissent en deux versions (voir parenthèses et notes). Les textes critiques sont cités directement en traduction.
3. Sur ce point, voir par exemple Louise Erdrich, *The Night Watchman* (2020), Londres, Corsair, 2021, p. 440.

computers stealing names, while spirits of the disappeared drank coffee at an all-night café in this city of disturbed relativity[4] ».

Quelques vingt-cinq années plus tard, les batailles juridiques s'étendent à de nouveaux terrains, les restes humains conservés à la Smithsonian Institution attendent encore par milliers leur rapatriement, et les machines vrombissent sans doute plus sourdement qu'alors, moins occupées peut-être à l'oubli des noms qu'à leur difficile restauration. Si la lutte n'a rien perdu de son acuité, son théâtre urbain apparaît, lui, toujours plus ambigu. C'est ainsi qu'au cœur de la même capitale fédérale, Joy Harjo est devenue, en 2019, la première femme autochtone à exercer la fonction de *poet laureate* des États-Unis. Durant les trois mandats successifs qu'elle y a occupés jusqu'en 2022, elle y a élaboré l'anthologie de poésie *Living Nations, Living Word: A Map of First Peoples' Poetry*, conçue comme une cartographie interactive et une archive sonore, et dont le pendant bibliographique est paru chez Norton en 2021[5]. Si la promotion du projet a pu faire de Washington le lieu d'une réparation nécessaire, comme en attestent les photographies officielles mises en avant par la Bibliothèque du Congrès qui l'héberge[6], la carte sur laquelle il repose brouille à l'inverse les repères nationaux habituels, effaçant les frontières étatiques pour ne laisser voir que la seule topographie, escamotant les centres urbains au profit d'une constellation d'épingles marquant la position de chacun des quarante-sept poètes inclus. Quoique les villes ne semblent ressortir nulle part sur la carte, elles sont pourtant partout ailleurs, dans les poèmes eux-mêmes, dans les paratextes qui signalent le lieu d'enregistrement de chaque lecture, dans les récits et commentaires accompagnant les textes. Nombre des points d'entrée vers l'anthologie dessinent une histoire urbaine faite de déplacements forcés ou volontaires, d'ancrages anciens ou plus récents, de retours fantasmés ou réels. À travers ces multiples parcours biographiques et poétiques s'esquissent à la fois la singularité des existences urbaines, attachées ou arrachées à des géographies distinctes, et la communauté des expériences coloniales que concentre la ville.

Sous les silences volontaires ou inconscients de la carte se déploie ainsi une autre histoire culturelle, sociale et politique de la ville, dont seul le texte littéraire permet de mesurer l'ampleur, la profondeur, les lignes de faille et de continuité. Entre la capitale parcourue par Harjo et les villes que recèle son anthologie, l'espace urbain apparaît tour à tour comme le site absent d'une éclipse criante et comme le lieu d'une présence autochtone ininterrompue. Il est, plus qu'aucun autre, le terrain de

---

4. « À aucun moment Washington ne dormait cette nuit-là, dans la suite de nuits éternelles. Des calculateurs bourdonnaient, des ordinateurs volaient des noms, tandis que les esprits des disparus buvaient du café dans un bistro ouvert en continu, au cœur de cette cité à la relativité déréglée. » Joy Harjo, « The Myth of Blackbirds », *The Woman Who Fell From the Sky*, *op. cit.*, p. 28-29.

5. Joy Harjo (éd.), *Living Nations, Living* Words*: A Map of First Peoples' Poetry*, Washington D. C., Library of Congress [En ligne] URL :https://www.loc.gov/ghe/cascade/index.html?appid=be31c5cfc7614d6680e6fa47be888dc3 ; et Joy Harjo (dir.), *Living Nations, Living Words: An Anthology of First People's Poetry*, New York, Norton, 2021. L'appareil des commentaires ne figure que dans l'anthologie en ligne.

6. Voir les photographies de Shawn Miller, sur la page de la Bibliothèque du Congrès dédiée à Joy Harjo [En ligne] URL : https://www.loc.gov/item/n81068743/joy-harjo/.

l'usurpation coloniale, tout comme il marque une appartenance qui n'a jamais cessé d'être. D'occupation, en (p)réoccupation, la ville telle que la décrit et l'informe la poésie autochtone contemporaine se réinvente ainsi entre effacement et réinscription, sans toutefois chercher à refermer les béances laissées par le colonialisme, faisant du *hiatus* même dans lequel elle se loge l'instrument de sa réappropriation politique.

« Quand perdons-nous les villes ?[7] » : la cité retrouvée ?

En combinant ainsi les plans et échelles de lectures, l'anthologie cartographique de Joy Harjo suggère peut-être avant tout le positionnement difficile de la ville au sein des études autochtones. Ainsi que le souligne Susan Lobo, l'expérience urbaine est longtemps demeurée un point aveugle de ce champ, sauf à venir nourrir des stéréotypes coloniaux insidieux et tenaces[8]. Comme elle le rappelle, rejointe en cela par Laura Furlan autour de la littérature états-unienne, ou par Evelyn Peters et Chris Andersen à une échelle mondiale, la construction de l'empire américain s'est en grande partie appuyée sur des dichotomies racistes renvoyant les populations autochtones à un état de nature immuable – « sauvagerie » païenne ou *wilderness* romantique –, pour justifier une « destinée manifeste » taillée à sa propre convenance[9]. La cité coloniale ne pouvait ainsi s'inventer en épitome de la civilisation, pieuse cité sur la colline, ou avant-poste de la modernité conquérante, qu'en occultant les nombreux centres d'échanges qui l'avaient précédée, et en rejetant « l'Indien » hors du périmètre de sa prétendue supériorité[10]. Dès les débuts de la République états-unienne, la ville en vint non plus seulement à cristalliser les fantasmes coloniaux, mais à produire les lois mêmes qui permettraient son expansion sur les terres autochtones. Aux traités trompeurs et aux déportations du XIX^e^ siècle qui, dans le sillage de multiples « chemins de larmes », ouvrirent des régions entières à la saisie foncière, s'ajouta la parcellisation des terres communes permise par le *Dawes Act* de 1887, accélérant la poussée urbaine par l'usurpation de millions d'hectares de terres tribales.

Quand le phagocytage géographique n'y suffirait plus, la culture urbaine deviendrait le cœur même des « politiques indiennes », l'assimilation plus ou moins forcée relayant l'exclusion physique qu'avait pu représenter la ville jusqu'alors. Après la

---

7. Margaret Noodin, Mamaangaashkaa Michigaming (Whitecaps on Lake Michigan », cité dans Margaret Noodin, « *Wanitoon ani Mikan Odenang: Anishinaabe*: Urban Loss and Reclamation », *Urban History Review/Revue d'histoire urbaine*, vol. 48, n° 2, 2021, p. 16-31, p. 23 [En ligne]URL : https://muse.jhu.edu/article/791418..

8. Susan Lobo, « Introduction », in *American Indians and the Urban Experience*, Susan Lobo and Kurt Peters (dir.), Walnut Creek, Altamira Press, 2001.

9. Laura Furlan, *Indigenous Cities: Urban Indian Fiction and the Histories of Relocation*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2017. Evelyn Peters et Chris Andersen (dir.), *Indigenous in the City: Contemporary Identities and Cultural Innovation*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2014.

10. Laura Furlan, *Indigenous Cities*, *op. cit.*, p. 13. Ce motif fait aussi l'objet de l'article de Margaret Noodin, cité en note 7.

Seconde Guerre mondiale, durant laquelle de nombreux engagés autochtones avaient rejoint les centres urbains, fut ainsi votée la *House Concurrent Resolution 108* (1953) par laquelle le gouvernement cessait de reconnaître ses obligations envers plusieurs dizaines de tribus, et entendait mettre fin à leur statut légal, sinon à leur existence même. Présentée comme remède nécessaire à la précarité des populations, et complément officieux à *l'Indian Termination Policy*, la politique de relocalisation du *Bureau of Indian Affairs* proposait quant à elle diverses mesures incitatives ou prescriptives, entraînant entre 1941 et 1971, l'exode de plus de cent mille personnes vers des centres tels que Chicago, Oakland, San Francisco ou encore Minneapolis. Si cette migration sans précédent constitua bel et bien un seuil critique dans les vies et les représentations urbaines, elle fut loin d'entraîner la dissolution culturelle escomptée par les gouvernants, nourrissant à l'inverse de puissants mouvements de contestation et d'occupation durant les luttes pour les droits civiques.

Malgré la résonnance de ces combats, les récits dominants firent toutefois longtemps de la ville l'ultime point de fuite du *vanishing Indian*. Au réalisme documentaire qui dans la presse insistait sur la déchéance que rencontraient des « exilés[11] » confrontés à la précarité et tous ses maux, répondait fréquemment la fiction, dont l'un des motifs dominants serait bientôt cristallisé dans l'intrigue du « retour au foyer » (« *homing in* ») de William Bevis, selon laquelle le personnage ne pouvait trouver de salut que par un retour vers la culture tribale, implicitement assignée à la réserve rurale[12]. Le pouvoir destructeur de la ville sur des générations entières ne saurait être minimisé, pas plus que la place des terres ancestrales dans les revendications culturelles et politiques des Premières Nations. Mais en renforçant la dichotomie entre ville et réserve – construction coloniale dont les frontières n'ont elles-mêmes rien de « naturel » –, ces discours couraient le risque de figer les identités autochtones, en conditionnant leur authenticité à un ancrage territorial pensé contre la ville.

À l'instar d'*Indigenous in the City*, nombre de travaux ont entrepris de nuancer, si ce n'est d'invalider, une telle vision depuis le tournant du siècle, notamment aux États-Unis. Ainsi, la population autochtone des villes s'y révèle-t-elle désormais largement majoritaire – deux tiers des personnes affiliées à une tribu fédéralement reconnue y vivant désormais –, mais elle se démarque en outre par la fluidité des identités dont elle se revendique. Contre le critère restrictif, voire réducteur, d'un enracinement territorial centré sur la ruralité, ou encore la quête d'introuvables quartiers regroupant les membres d'une même nation, l'appartenance tribale est redéfinie comme « expérience » dynamique concentrée en des « nœuds » relationnels[13]. À rebours des

---

11. Le terme d'« exilés », qui titre le film néo-réaliste de Kent MacKenzie *The Exiles* (2008), est interrogé par Laura Furlan dans son introduction à *Indigenous Cities*.

12. William Bevis, « Native American Novels: Homing In », in *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*, Brian Swann et Arnold Krupat (dir.), Berkeley, University of California Press, 1987, p. 580-620.

13. Voir Susan Lobo, « Is Urban a Person or a Place? Characteristics of Urban Indian Country », in *American Indians and the Urban Experience*, *op. cit.*, p. 73-84, p. 74-75.

binarismes traditionnels, ce mode d'existence s'y lit comme un « continuum » formé au gré d'allées et venues entre espaces culturellement partagés, de métissages intertribaux ou interraciaux, de mobilités et mixités sociales[14]. À des lieues de la survie précaire qu'elle pouvait signifier, la ville autochtone s'affirme comme lieu de « survivance[15] », d'adaptabilité, et d'invention, comme le cristallisent les mouvements politiques nés d'affiliations trans-autochtones, ou la vitalité de la création aux mains d'artistes ayant grandi, étudié ou migré vers les centres urbains. Contre toute idée d'authenticité préconçue, ces lieux redessinent l'appartenance au prisme d'une nouvelle urbanité. Quand William Bevis en trouvait l'expression, hors de toute cité, dans les relations humaines et plus qu'humaines tissées par les cultures traditionnelles[16], le romancier Tommy Orange la resitue aujourd'hui au cœur même de la métropole contemporaine : « *An Urban Indian belongs to the city, and cities belong to the earth. […] Being Indian has never been about returning to the land. The land is everywhere or nowhere*[17] ». Roman choral où des identités autochtones contrastées convergent vers le pow-wow d'Oakland, *There There* inaugure, selon certaines lectures, une seconde « Renaissance amérindienne[18] », en infléchissant sensiblement les représentations urbaines du premier mouvement, telles que les décrivaient par exemple Leslie Marmon Silko dans *Ceremony*, ou Scott Momaday dans *House Made of Dawn* dans les années 1960 et 1970.

Si les fictions nées de ces filiations ont naturellement nourri de nombreuses études, la poésie de la ville autochtone n'a quant à elle fait l'objet que de réflexions ponctuelles[19], sans encore trouver d'équivalent à la monographie de Laura Furlan ou aux travaux de Caroll Miller sur la fiction en prose[20]. Les formes héritées des traditions autochtones, à la croisée entre récit, chant et prière, permettent certes en

14. Voir Joy Harjo, « Horses, Poetry, and Music : Interview with Carol H. Grimes », in *Spiral of Memory*, Laura Coltelli (éd.), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, p. 88-98, p. 94-95 ; et Nancy Lang, « Twin Gods Bending Over : Joy Harjo and Poetic Memory », *Melus*, vol. 18, n° 3, 1993, p. 41-42 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.2307/468065.

15. Gerald Vizenor, *Manifest Manners: Narratives of Post-Indian Survivance*, Lincoln, Bison Books, 1999.

16. William Bevis, « Native American Novels: Homing In », in *Recovering the Word*, *op. cit.*, p. 601.

17. « Un Indien urbain appartient à la ville, et les villes appartiennent à la terre. […] Pour être Indien, il n'a jamais été question de revenir à la terre. La terre est partout et nulle part. » Tommy Orange, *There There*, Londres, Vintage, 2019, p. 11.

18. Kenneth Lincoln, *Native American Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1983.

19. Parmi les rares exemples, voir Jeremy M. Carnes, « Reinventing the Enemy's Intentions: Native Identity and the City in the Poetry of Joy Harjo », *Studies in the Humanities*, vol. 42, n° 1-2, 2015, p. 36-60 [En ligne@] URL : https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.cofc.edu/dist/6/907/files/2020/11/Reinventing_the_enemys_intenti.pdf ; Mishuana Goeman, « From the Stomp Grounds on Up : Indigenous Movement and the Politics of Globalization », in *Mark My Words: Native Women Mapping Our Nation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 119-156 ; ou encore Susan Bernardin, « "There's a river to consider": Heid E. Erdrich's "Pre-Occupied" », *Studies in American Indian Literatures*, vol. 29, n°1, 2017, p. 38-55 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.5250/studamerindilite.29.1.0038.

20. Voir Laura Furlan, *Indigenous Cities*, *op. cit.* ; et Carol Miller, « Indigenous Writers and the Urban Indian Experience », in *The Routledge Companion to Native American Literature*, Deborah L. Madsen (dir.), Londres, Routledge, 2015, p. 74–83.

partie de dépasser ces limites génériques, et de reconnaître dans les formes diverses d'une « tribalographie[21] » urbaine une traduction autochtone de la sociopoétique de la ville. Toutefois, le moindre nombre des études dédiées à la poésie tient aussi en partie à la façon même dont certains textes contemporains s'emploient à cartographier ces rapports. Les formes qu'elle adopte et les réseaux qu'elle tisse entre texte, image animée et format numérique donnent à voir, plus qu'aucun autre genre, les manifestations *intermittentes* de la ville. Entre les limites imposées d'une « langue occupée[22] » et les espaces ouverts par sa réappropriation, le poème urbain autochtone dévoile une grille de lecture instable, où affleurent tour à tour les couches conflictuelles de leur histoire, sans qu'aucune stratification n'en fige le mode ou l'ordre d'apparition. Au prisme des textes qui l'investissent, l'habitent, l'informent, la ville autochtone fonde ainsi sa potentialité politique dans la multiplicité de ses modes de dis- ou d'apparition, dans la simultanéité ou succession de ses réappropriations. C'est à ce parcours changeant qu'invitent les textes de Natalie Diaz (Mojave), LeAnne Howe (Choctaw Nation of Oklahoma) et Heid E. Erdrich (Turtle Mountain Ojibwe) qui seront lus ici. Érotisation politique d'une colonie devenue béance chez Natalie Diaz, subversion de la sémiotique marchande dont est envahie la ville chez LeAnne Howe, démultiplication contestataire du mouvement Occupy chez Heid Erdrich : en croisant différents poèmes autour d'un même centre urbain, il s'agira d'analyser comment la poétique de l'occupation qu'ils mettent en place résiste aux téléologies coloniales de la destinée manifeste ou du fantasme d'une virginité originelle, logeant les enjeux politiques de la visibilité et de la souveraineté autochtones dans un espace urbain pensé comme lieu d'apparitions volontairement fluctuantes.

« *Manhattan is a Lenape Word* » (Natalie Diaz) : la colonie vacante ou l'érotique du vide

Si le travail anthologique de Joy Harjo a fait de la capitale fédérale un point d'entrée possible de ce parcours, une autre métropole matérialise sans doute plus encore la poétique de l'occupation dont il est question. Avant même Washington D. C., la construction de la Maison-Blanche y fut d'ailleurs envisagée, non loin de Bowling Green, centre tribal devenu aujourd'hui le site de l'actuel National Museum of the American Indian. Absente de la carte de *Living Nations Living Words*, elle est par excellence le lieu d'une « submersion cartographique[23] », portant la trace des cessions territoriales abusives, de violences physiques, et de déplacements forcés subis par les

21. LeAnne Howe, « Tribalography: The Power of Native Stories », *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 14, n° 1, 1999, p. 117–126 [En ligne] URL : https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3325.

22. Voir Natalie Diaz, « An Occupied Language », *The New York Times*, 6 août 2017, p. 20.

23. James Folt, « Westward Migration of the Munsee Indians in the Eighteenth Century », cité par Evan T. Pritchard, *Native New Yorkers: The Legacy of the Algonquin People of New York* (2002), Chicago, Council Oak Book, 2007, p. 8.

Munsees, peuple de langue algonquine et membre de la Confédération lenape, qui habitait les lieux depuis un millénaire au moins[24]. New York, New Amsterdam, Lenape Hoking: sa toponymie est aussi densément feuilletée que les traditions artistiques construites autour du lieu, de redécouvertes colonialistes en amnésies volontaires. Dans « Mannahatta », Whitman célébrait déjà le « surgissement du nom aborigène » (« *upsprang the aboriginal name* »), dont le fantasme primitiviste offrait un socle paradoxal à l'élévation moderne de la ville, entre mats dressés dans le port de New York et gratte-ciels en construction[25]. Le XX^e^ siècle achèverait de voir dans l'accrétion urbaine la manifestation d'une modernité indigène autant que le symptôme d'une disparition annoncée, la présence autochtone ne tenant plus qu'à quelques figures suspendues dans le vide de la « ville verticale[26] », « Indiens sur les branches de châtaigners » (« *Indians on chestnut branches* ») chez William Carlos Williams[27], « totems d'acier » (« *totems in steel* ») dans les images tirées du film Manhatta par Charles Sheeler et Paul Strand[28], ou encore « Iroquois posté sur les poutres[29] » (« *the Iroquois on the girders* ») ressucité par Frank O'Hara[30].

En se réemparant à son tour de la dénomination originelle, « *Manhattan Is a Lenape Word* » de l'autrice mojave Natalie Diaz, et première entrée vers la poétique de l'occupation, oppose une réponse politique à l'appropriation coloniale autant qu'aux actes de langage – toponymiques et poétiques – qui l'ont perpétuée. Publié dans *Postcolonial Love Poem*, second recueil de l'autrice paru en 2020, le texte est le fruit d'une courte résidence littéraire durant laquelle la poète avait été invitée à venir composer un texte, au cours d'une nuit passée à l'Ace Hotel à New York. Tout autant que la note qui en explicite le contexte, le poème fait de la chambre d'hôtel, lieu de l'occupation passagère, le cœur paradoxal d'une *reprise* urbaine. Là où l'image primitiviste célébrait la poussée citadine, en réduisant l'« Indien » à une apparition spectrale perdue dans les hauteurs, le poème de Diaz nous invite au contraire à observer un paysage nocturne, étrangement dense et dépeuplé, depuis le point de vue surplombant d'une Autochtone :

---

24. Voir Evan T. Pritchard, *Native New Yorkers*, *op. cit.*, p. 1-12, 31-43.
25. Walt Whitman, « Mannahatta » [1881], in *Leaves of Grass and Other Writings*, éd. Michael Moon, New York, Norton, 2002, p. 397.
26. Sophie Lévy, « Manhatta : la ville verticale », in *La Ville magique*, Sophie Lévy, Jeanne-Bathilde Lacourt, Marie-Amélie Senot (dir.), Paris/Lille, Gallimard/LAM, 2012, p. 18-27.
27. William Carlos Williams, « New England » [1923], in *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. I, 1909–1939*, A. Walton Litz et Christopher MacGowan (dir.), New York, New Directions, 1991, p. 249.
28. Charles Sheeler et Paul Strand, *Manhatta*, New York, production indépendante, 1921. Charles Sheeler, *Totems in Steel*, Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1935.
29. Frank O'Hara, « Naphtha » [1959], in *The Collected Poems of Frank O'Hara*, éd. Donald Allen, Berkeley, University Press of California, 1995, p. 337-338.
30. Ces références sont étudiées collectivement à partir du motif moderniste de l'ouvrier « indien » dans l'article de Fiona Green, « The Iroquois on the Girders : Poetry, Modernity, and the Indian Ironworker », *The Critical Quarterly*, vol. 55, n° 2, 2013, p. 2-25 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.1111/criq.12048.

It is December and we must be brave

The ambulance's rose of light

Blooming against the window.

Its single siren-cry: Help me[31].

Malgré l'assurance du titre et l'injonction lancée en ouverture, le poème ne tarde pas à pointer l'équilibre fragile sur lequel il repose. Face à la menace indistincte qu'esquisse le pentamètre iambique, citation déformée d'un poème d'Anne Sexton[32], la chambre offre un refuge précaire quand sa fenêtre répercute la violence des impressions urbaines, dont le foisonnement n'est jamais qu'une autre forme de béance, impossible à combler. Amplifiés par l'efflorescence du gyrophare et les cris alarmés de la sirène, blessure, désir, manque, faim ou vide se confondent dans une même urgence nocturne (« *At 2 a.m. everyone in New York City/is empty and asking for someone*[33] »). Si elle unit ainsi le dedans au dehors, la chambre révèle aussi l'isolement du corps lyrique, dont la présence physique rend d'autant plus manifeste l'effacement qui la précède :

The things I know aren't easy:

I'm the only Native American

on the 8th floor of this hotel or any,

looking out any window

of a turn-of-the-century building

in Manhattan.

Manhattan is a Lenape word.

Even a watch must be wound.

How can a century or a heart turn

if nobody asks, Where have all

the Natives gone?

If you are where you are, then where

Are those who are not here? Not here[34].

---

31. « Décembre est là et nous devons être braves. //La rose de lumière de l'ambulance/Fleurissant contre la fenêtre. //Son cri de sirène seul : *Aidez-moi*. » Natalie Diaz, « Manhattan is a Lenape word », in *Postcolonial Love Poem*, Londres, Faber & Faber, 2020, p. 15.
32. Voir Anne Sexton, « The Truth the Dead Know », cité dans Natalie Diaz, *Postcolonial Love Poem*, note p. 303.
33. « À 2 heures du matin, tout le monde à New York/est vide ou veut quelqu'un ». Natalie Diaz, « Manhattan is a Lenape word », *op. cit.*, p. 16.
34. « Les choses que je sais ne sont pas faciles : / Je suis la seule Amérindienne/ au 8e étage de cet hôtel ou de tout autre, / à regarder par une fenêtre / d'un immeuble du tournant du siècle / à Manhattan. // Manhattan est un mot lenape. / Même une montre doit être remontée. / Comment un siècle ou un cœur peuvent-ils tourner / si personne ne demande : *Où sont partis* / *tous les natifs ?* // Si vous êtes où vous êtes, alors où / sont ceux qui n'y sont pas ? Pas ici. » *Ibid.*, p. 15 (soulignement de la poète).

L'occupation passagère fait ici de l'hôtel un lieu paradoxalement vacant, une topique dont tout concourt à rehausser le vide. Regard, fenêtre, chambre, immeuble apparaissent comme les métonymies enchâssées et infiniment transférables d'un habitat déserté (« *on the 8th floor of this hotel* or any, / *looking out* any *window* » ; je souligne). Le séjour ne saurait signifier un retour, quand la *persona* lyrique, voire la personne autobiographique, s'y montre, à plus d'un titre, en déplacement : autrice en résidence, Mojave en terre lenape, mais aussi et surtout Autochtone dans une métropole dont les « natifs » mêmes ont oublié l'origine. Incarnation d'une absence, la visiteuse se fait pourtant la porteuse d'un savoir, dont la profondeur temporelle rend le dévoilement d'autant plus urgent. De paronomase en rime visuelle, le « mot » lenape (« *word* ») amorce un « tour » d'horloge (« *wound* »), qui tient aussi de la « blessure » (« *wound* »). Si revenir est impossible, il importe de savoir remonter le temps, de retourner à l'occupant la question de sa présence, pour qu'un « tournant » devienne possible (du « retournement » des cœurs au « tournant du siècle », passés et à venir). Chaque tour vient ainsi subrepticement dérégler la mécanique bien réglée du cycle colonial : derrière l'apparente tautologie du raisonnement, les adverbes font glisser les assises de l'occupation, au gré des répétitions et des enjambements. La conscience de ces déplacements est rendue plus aigüe par l'instabilité des pronoms, quand « *I* » cède aux formes indéfinies et négatives « *any* » ou « *nobody* », avant la sourde opposition entre « *all the natives* » et un « *you* », simultanément inclusif et accusatoire.

Loin de se réduire à une stricte partition coloniale, ces glissements laissent entrevoir des relations d'occupation plus troubles, quand l'érotique s'immisce au cœur de la réflexion politique. Chambre d'écho de la frénésie urbaine, la pièce est aussi le théâtre plus intime des ébats amoureux entre une première personne et un « *she* », à la fois autre et semblable. Les amantes donnent ainsi chair à l'histoire coloniale, pour mieux en déstabiliser les positions. Si le corps autochtone pointe la violence de l'invasion, c'est d'abord celui de la maîtresse qui en porte la marque lorsque de la « rose » de l'ambulance reflétée sur sa peau s'ouvre en « éclair » (« *lightning* ») d'un rouge liquide, signant à la fois la jouissance et la blessure, avant que la voix poétique n'en prenne possession : « *She is mine, colony*[35] ». Rappelant les convergences pointées par James Thomas Stevens entre imaginaires amoureux et coloniaux[36], le corps désiré ressuscite les projections d'une Amérique féminisée, vierge, abondante, n'attendant que d'être saisie, face à la *persona* poétique, devenue ici *occupante*. Quelques strophes plus loin, Diaz subvertit, comme ailleurs dans son œuvre, la confrontation racialiste entre obscurité et clarté[37]. L'image de l'éclair investit l'amante d'un excès de blancheur, l'irradiant tel un cliché radiographique, jusqu'à en révéler le squelette, rappel à peine subliminal des corps colonisés, assassinés ou pillés. Les ossements attisent tout autant

35. « *Elle est mienne, colonie* ». *Ibid.*, p. 15 (soulignement de la poète).

36. James Thomas Stevens, « Poetry and Sexuality: Running Twin Rails », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies,* vol. 16, n° 1-2, 2010, p. 183-189, p. 186 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.1215/10642684-2009-018.

37. Natalie Diaz, « Manhattan is a Lenape Word », *op. cit.*, p. 15.

le désir, lorsque les doigts pénètrent le corps aimé, et le livrent aux influences d'une lune montante, entre flot de plaisir et flux menstruel. Coyote hurlant à la lune, bête à cornes mythique, abeilles et bourdons enivrés se mêlent à l'étreinte, déjouant les limites entre les corps animaux et humains, et brouillant les rapports de consommation. La dernière strophe laisse ainsi libre cours à toutes les hybridations : du son lancinant qu'elle était, la sirène se mue en un chant fabuleux, passant de l'ambulance à la voix poétique, puis à la gorge de l'amante.

> The siren song returns in me,
>
> I sing it across her throat: *Am I*
>
> *what I love? Is this the glittering world*
>
> *I've been begging for*[38]*?*

Territoire occupé, le corps se fait ainsi lieu d'identification : en y reconnaissant un « monde brillant », l'ultime vers laisse affleurer, sous les lumières de la cité nocturne, le monde originel, humide et luisant, du récit de création mojave. Du manque au désir, de la blessure à la jouissance, le poème se déploie ainsi comme une érotique de la réparation (« *All my loves/are reparations loves*[39] »), déclinaison urbaine du « Poème d'amour postcolonial » (« *Postcolonial Love Poem* ») qui ouvre – et titre – le recueil. La reconnaissance langagière du territoire devient un acte physique, investissant les bouches, envahissant les corps. Si tout retour définitif semble compromis, le séjour passager dans la cité dépeuplée ouvre à sa réoccupation charnelle, non sans troubler les lignes de son histoire coloniale.

« *Noble Savage Learns to Tweet* » (LeAnne Howe) : entre invasion des signes et reprise figurale

De corps, il est encore question dans l'œuvre de LeAnne Howe (Choctaw), quoique la poétique de l'occupation y prenne une forme plus ironique. De la scène de théâtre au recueil de poèmes, l'histoire coloniale s'y incarne notamment dans la figure de l'« Indien Sauvage ». Celui-ci se manifeste par exemple dans la pièce *Savage Conversations* (2019) sous les traits d'un spectre hantant Mary Todd Lincoln, dont l'époux président avait autorisé la pendaison de masse de trente-huit Dakotas, en représailles contre la Révolte des Sioux de 1862. Le stéréotype raciste apparaît encore sous la forme idéalisée et plus urbanisée du « Noble Sauvage » (« *Noble Savage* ») ou de la « Mascotte de Sport indienne » (« *Indian Sports Mascot* »), dans différents poèmes composés depuis une vingtaine d'années, de « *My Name is Noble Savage* » à « *Noble*

38. « Le chant de la sirène revient en moi,/Je le chante à travers sa gorge : *Suis-je ce que j'aime ? /Est-ce ici le monde brillant/que j'ai quêté ?* », *Ibid.*, p. 17 (soulignement de la poète).

39. « Toutes mes amours/sont de réparation ». *Ibid.*, p. 16.

Savage Sees a Therapist », en passant par « *The Indian Sports Mascot Meets Noble Savage* » et « *Noble Savage Confronts Indian Mascot*[40] ». Dans sa version la plus tragique, le personnage donne chair au paradoxe de la tragédie coloniale, l'invention fantasmée de l'« Indien » se nourrissant de son effacement physique (« *My name is Noble Savage. /America's redeemer, / Alone with my murderer, / iconographer*[41] »). Toutefois, fidèle aux traditions de subversion décrites par Philip Deloria dans *Indians in Unexpected Places*, ou par Monika Siebert dans *Indians Playing Indian*[42], LeAnne Howe en fait aussi l'instrument d'une réappropriation comique et créative, visant à réinvestir les clichés coloniaux pour mieux traduire la complexité des existences autochtones. C'est donc naturellement le même personnage qui sert de fil conducteur, dans « *Noble Savage Learns to Tweet* ». Initialement composé pour l'anthologie *99 Poems for the 99 Percent,* éditée par Dean Rader à partir d'un blog de soutien au mouvement Occupy Wall Street de 2011, il fut ensuite repris sous forme d'un clip animé, composé par R. Vincent Moniz (NuEta et Oglala) et par Jonathan Thunder (Chippewa)[43]. Loin de nuancer l'ancrage urbain et la portée politique de l'ouvrage collectif, l'adaptation multimédia en amplifie au contraire les potentialités, en reliant texte poétique, modes de publication propres aux réseaux sociaux, sémiotique visuelle développée par imagerie numérique, et publication de la vidéo sur internet.

Le film d'animation s'ouvre ainsi par le cliquetis d'un clavier, sur lequel on voit bientôt s'activer « Noble Sauvage », figure plate, vue de profil ou de face, et mêlant les attributs associés au cliché de l'« Indien » (coiffe de plume, carnation rouge, air impassible) à un costume d'homme d'affaires rompant avec l'imagerie coloniale. En trouvant peu à peu la formulation type du *tweet* (« *I walk alone* » ; « *I walk alone @ ai.com* » ; « *Please RT AI@AI.com* »[44]), les premiers mots initient une série de messages, affichés en surimpression de certaines images ou au sein même d'une pérégrination urbaine. Les *posts* sont simultanément énoncés par une voix *off* solennelle, censée émaner du personnage, elle-même doublée par des effets d'échos qui s'entremêlent à une association de musiques traditionnelles et électroniques. La facture expérimentale

---

40. Ces différents poèmes sont regroupés dans LeAnne Howe, « My Name is Noble Savage », « Noble Savage Sees a Therapist », *Evidence of Red: Poems and Prose,* Cambridge, Salt Publishing, 2005, p. 76, 78, 79, 80.

41. « Mon nom est Noble Sauvage. /Rédempteur de l'Amérique,/Seul avec mon meurtrier,/iconographe ». LeAnne Howe, « My Name is Noble Savage », *op. cit.*, p. 76.

42. Monika Siebert, *Indians Playing Indian: Multiculturalism and Contemporary Indigenous Art in North America*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2015. Philip Deloria, *Indians in Unexpected Places*, Lawrence, University Press of Kansas, 2004.

43. LeAnne Howe, « Noble Savage Learns to Tweet », in *99 Poems for the 99 Percent : The Blog*, éd. Dean Rader, 2011 [En ligne] URL : https://99poemsfor99percent.blogspot.com ; LeAnne Howe, « Noble Savage Learns to Tweet », in *99 Poems for the 99 Percent: An Anthology of Poetry*, Dean Rader (éd.), Lowell, 99 the Press, 2013, p. 172-73 ; LeAnne Howe, « Noble Savage Learns to Tweet », R. Vincent Moniz Jr. (real.), 2015 [En ligne] URL : https://filmfreeway.com/134410324. Les références citées sont tirées de cette dernière version.

44. « Je marche seul » ; « Je marche seul@ai.com » ; « RT SVP AI@IA.com ». LeAnne Howe, « Noble Savage Leans to Tweet » (2015), *op. cit.*, 0:00-0:40.

du film rappelle en cela les caractéristiques propres au domaine émergent de l'animation autochtone, telles que les analyse Channette Romero. Comme elle l'explique, en privilégiant la platitude de l'image, le collage visuel, l'utilisation des arts et artisanats traditionnels, les relations spatiales, la dimension connective de l'oralité ou encore l'hybridité entre texte et cinéma, ces productions contemporaines se veulent une réponse politique aux films d'animation états-uniens qui, à l'instar du *Pocahontas* de Disney, cherchent à naturaliser la fabrique coloniale de l'Amérique[45].

À travers la forme combinatoire de la vidéo, son, image et texte interrogent la position sociopolitique de « Noble Sauvage », en jouant sur une série d'écarts apparents et de rapprochements implicites entre appropriations passées et capitalisme contemporain, que matérialise la ville où il évolue. « Contact Indian Agent @AI.com » apparie par exemple l'agent d'artistes et l'administrateur fédéral du *Bureau of Indian Affairs*, comme le précise une note de l'autrice. Rappelant l'utilisation ancestrale du tabac en Amérique, « *Tobacco clients welcome on Wall Street* @#AI.com » fait aussi référence à la marque « Indian Red », associée aux cigarettes « Marlbro », déformation de Marlboro dont le logo s'affiche alors. À son tour, la une d'un journal mentionnant le « nettoyage des Red Skins » (« *Red Skins Clean-up* »), à travers un montage photographique de poubelles et de footballeurs américains fait à la fois allusion à la bataille juridique et médiatique contre l'équipe de Washington (rebaptisée depuis Commanders) et au génocide physique et culturel perpétré contre les « Peaux Rouges » durant des siècles[46]. Pour Channette Romero, ces effets de l'animation – aplatissement et collage en particulier – visent avant tout à rehausser l'inconsistance des nombreux stéréotypes qu'elle examine, de l'Indien de bois publicitaire à l'antagoniste de western évoqué par la citation filmique de *The Searchers*, jusqu'à sa version idéalisée et digitale dans le film *Avatar*, auquel la vidéo fait encore allusion (« *Auteur theory and me from John Ford to Cameron on Wall Street* @#AI.com[47] »). « *Noble Savage Learns to Tweet* » interroge ainsi la fabrique politique des identités autochtones en pointant « la dissonance entre représentation et réalité matérielle, objectification et agentivité, passé et présent engagé[48] ».

Ce travail de déconstruction des figures s'avère indissociable de la mégalopole où ces représentations prennent forme et qu'elles façonnent réciproquement. Dans le texte publié en ligne, puis dans l'anthologie, cet ancrage citadin ne se révèle qu'à l'aune du paratexte ou de références ponctuelles. Le film d'animation le rend lui plus visible, en déroulant le fil des *tweets* sur fond de pérégrination urbaine, dont chaque étape suit ou produit un message. À l'image de « Noble Sauvage » dont la silhouette

---

45. Channette Romero, « Toward an Indigenous Feminine Animation Aesthetic », *Studies in American Indian Literature*, vol. 29, n° 1, 2017, p. 56-87, p. 56, 64-65 *et passim* [En ligne] DOI : https://doi.org/10.5250/studamerindilite.29.1.0056.

46. « Contacter Agent Indien @AI.com » ; « Clients du tabac bienvenus à Wall Street @#AI.com ». LeAnne Howe, « Noble Savage Leans to Tweet », *op. cit.*, 0:40-0:50, 2:48-3:00, 2:09-2:19.

47. « Théorie de l'auteur et moi de John Ford à Cameron à Wall Street @#AI.com ». *Ibid.*, 1:53-2:09.

48. Channette Romero, « Toward an Indigenous Feminine Animation Aesthetic », art. cit.., p. 64.

est volontairement aplatie et figée, la ville à travers laquelle il évolue apparaît étrangement désincarnée : le personnage s'y trouve le plus souvent seul, perdu au milieu de foules blanches sans visages, ou parmi les silhouettes pendues des *Dakotas thirty-eight* qui hantent certaines scènes, rappelant tout à la fois les crimes coloniaux et la violence néo-libérale contemporaine. La ville dépeuplée se caractérise en outre par son architecture générique, scènes d'intérieur, vues aériennes, ou plans de rue ne montrant, comme les fenêtres chez Natalie Diaz, que des espaces types, reproductibles à l'identique. Accentuant la standardisation des bâtiments, les tonalités sombres de ce décor évoquent simultanément une cité nocturne et un fond d'écran noir, où ressortent d'autant mieux les multiples images médiatiques qui s'y affichent. À l'effacement physique né de l'occupation coloniale répond ainsi un excès sémiotique qui voudrait remplacer les corps autochtones par des images réduites à quelques signifiants simplistes, propices à toutes les appropriations, et prêtes à consommer. Par son refus explicite du réalisme, la reconstitution rudimentaire de la ville n'est pas sans évoquer non plus les débuts du graphisme numérique. Channette Romero reconnaît ainsi dans sa géométrie sombre une citation visuelle du film *Tron*, produit par Disney en 1982, et dans lequel un programmateur se voyait transformé en donnée informatique, absorbé par le système informatique et voué à lutter sur le mode du jeu vidéo[49]. Quelque trente ans plus tard, « Noble Sauvage » explore des ramifications plus insidieuses encore à travers les méandres des réseaux sociaux et des algorithmes, ainsi que le rappellent les signes qui ponctuent chaque *tweet* « @AI.com » ou « @#AI.com », référence à la dénomination aujourd'hui débattue d'*American Indian*, mais aussi à l'intelligence artificielle. Aussi omniprésente qu'impalpable, l'occupation se fait ici iconographique, médiatique, numérique.

La surabondance sémiotique est pourtant plus subversive qu'il n'y paraît d'abord, ouvrant la voie à une réoccupation autochtone des lieux. Si la ville est pensée comme *template* ou gabarit, quelques signes distinctifs ne manquent pas d'attirer l'attention du lecteur ou du spectateur. Le contexte de publication du poème nous le rappelle : titre de l'anthologie de Dean Rader, *99 Poems for the 99 Percent* reprend l'un des célèbres slogans du mouvement Occupy (« *We are the 99%* »), né à la suite de la crise financière des *subprimes*, qui avait dépossédé des milliers d'Américains de leur logement. Épicentre des protestations de l'automne 2011, le quartier de Wall Street y était devenu des mois durant un lieu d'occupation contestataire, tout en se creusant d'une remise en question autochtone, comme nous le verrons par la suite. Non sans ironie, le poème de LeAnne Howe ne semble ainsi privilégier la culture capitaliste dénoncée par le mouvement que pour mieux en détourner les codes. Le nom de Wall Street y est cité à six reprises, apparaissant au mitan du parcours, pour devenir le refrain obsessionnel des messages qui suivent, orchestrant les mouvements du personnage tout comme l'apparition des contenus publicitaires. D'une destination initiale, le quartier financier devient le lieu de production et de circulation des slogans,

49. *Ibid.*, p. 66.

images, produits qui donnent forme à la ville néolibérale. À travers les colonnes du Stock Exchange et le taureau en bronze d'Arturo di Modica, le montage ne tarde pas à rappeler le commerce obscur entre appropriation capitaliste des richesses et occupation coloniale des terres et des corps autochtones. Surgissant au premier plan de la foule amassée devant la bourse, le panneau signalétique « Wall Street », dont une note rappelle l'expropriation première dont dérive le nom, guide vers l'exécution publique des *Dakotas thirty-eight* tenue à Mankato, avant qu'un nouveau panneau mêlant cartographie et publicité n'incite à l'acquisition des terres, anticipant au passage la dérégulation des marchés et les mécanismes d'inflation aux origines de la crise de 2007-2008[50].

Loin de demeurer prisonnier d'une telle construction historique, la figure plate de « Noble Sauvage » se révèle éminemment mobile. Si ses pérégrinations urbaines évoquent le parcours aléatoire du flâneur, elles n'en esquissent pas moins une trame narrative, suggérant à la fois l'incongruité de sa présence et son ascension sociale. Isolé, le personnage est aussi celui qui se démarque de la masse, se meut à contrecourant, jusqu'à s'afficher en une du *Wall Street Journal* en *self-made man* cher à l'idéologie libérale. Le CEO prêt à penser « en dehors des cadres[51] » (« *outside the box* ») y rivalise avec la mascotte sportive[52], pour céder le pas à la sensualité trouble d'un corps désormais dénudé, tout à la fois sujet érotique et objet de fantasmes publicitaires. Un ultime plan le montre vêtu d'un simple linge, marchant sous les clichés aguicheurs de femmes blanches en coiffe de plume et autres réclames dignes de Time Square, avant que sa sortie littérale du cadre n'interroge une dernière fois la place qu'il occupe dans cette scène urbaine.

Sous les dehors tragiques d'une ville désincarnée, dématérialisée, où la prolifération de la sémiotique marchande donne à voir l'ultime stade de l'invasion coloniale, le poème de LeAnne Howe fait donc du « Noble Sauvage » la figure d'une agentivité trouble. Image plate, invitant à toutes les projections, le stéréotype demeure pourtant toujours en mouvement, circulant entre des pans d'histoire que le montage des plans refuse de refouler. Sans partager le pouvoir physique que donne Natalie Diaz aux corps colonisés, le stéréotype masculin n'en devient pas moins l'instrument d'une reprise figurale, le vecteur d'une réoccupation des lieux par la sémiotique même dont ils sont envahis.

« *Pre-Occupied* » (Heid E. Erdrich) : de la ((p)re-))occupation à la liaison, la cité démultipliée

Entre la ville coloniale et la figure autochtone qui y transite sans jamais tout à fait l'habiter, la poétique de l'occupation s'est jusqu'ici conjuguée au singulier. Plus mul-

---

50. LeAnne Howe, « *Noble Savage Learns to Tweet* », 1:00-1:35.
51. *Ibid.*, 2:10-2:21.
52. *Ibid.*, 2:10-2:21.

tiple apparaît au contraire la constellation urbaine qu'explore Heid E. Erdrich (Turtle Mountain Ojibwe) dans « *Pre-Occupied* », où la mégalopole new-yorkaise devient l'un des points d'entrée d'une expérience collective de la « pré-occupation ». Tout comme « *Noble Savage Learns to Tweet* », le texte d'Erdrich fut d'abord publié dans l'anthologie de Dean Rader, *99 Poems for the 99 Percent* (2013), avant d'être adapté sous la forme d'un « poème-vidéo » ou « poéméo »[53], réalisé en collaboration avec R. Vincent Ortiz et Jonathan Thunder en 2013, deux ans avant leur contribution à l'œuvre de Howe. Réimprimé dans *Curator of Ephemera at the New Museum for Archaic Media* (2017), dans lequel l'obsolescence des médias trouble la linéarité du temps colonial, le texte réaffirme son lien étroit avec le format animé, comme l'indique un QR code placé à la suite du poème[54].

Montage filmique, collage visuel et notes textuelles composent la texture dense du « film-poème », et rendent la référence au mouvement Occupy plus explicite encore que chez Howe. Au quartier financier de Wall Street qu'évoquent à la fois le texte (« *Banks of marble stock still* ») et la vidéo (iconographie tragique de 9/11 sur la page animée d'un journal)[55], répondent les slogans et emblèmes contestataires disséminés dans l'œuvre (« *Make soup for the 99%* » ou « *Occupy* » s'entremêlant aux images de campements urbains)[56]. D'emblée pourtant, le titre désaxe la puissance critique du mouvement, préfixe et participe passé déplaçant le mode d'action vers un état de « pré(-)occupation », dont la polysémie est savamment déployée. Dès le deuxième vers, l'apparition d'un « je » – que des portraits détournés de la poète tirent vers le jeu autobiographique –, laisse d'abord entendre le sens figuré d'un trouble intérieur. Entre distraction et digression, la structure fragmentée du poème mime la saturation mentale et apparie ironiquement espaces publics et domestiques, quand les sollicitations consuméristes se mêlent aux slogans protestataires :

> Excuse my digression my mind tends…
>
> In reality my screen is lit with invitations
> *Bake a casserole—send pizza—make soup for the 99%*[57]

---

53. Voir Susan Bernardin, « "There's a River to Consider" : Heid E. Erdrich's "Pre-Occupied" », art. cit., p. 38-55, p. 42.
54. Heid Erdrich, « Pre-Occupied », Jonathan Thunder et Vincent Moniz Jr. (réal.), 2013 [En ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=FntPbLGH3IY ; et *Curator of Ephemera at the New Museum for Archaic Media*, East Lansing, Michigan University Press, 2017, p. 22-25. Les références citées proviennent du poème-vidéo.
55. « Banques de marbre figées dans l'action ». Heid. Erdrich, « Pre-Occupied » (2013), 0:44-0:50. L'anglais joue en outre sur la géographie et la géologie des lieux.
56. « Faites de la soupe pour les 99 % » ; « Occupez ». *Ibid.*, 1:10 ; 3:11.
57. « Excusez ma digression mon esprit tend à…/En réalité mon écran est éclairé d'invitations/*Mijotez un plat – envoyez une pizza – faites de la soupe pour les 99 %* ». *Ibid.*, 0:58-1:11.

De la confluence entre rhétoriques publicitaire et politique surgit précisément tout l'impensé de l'occupation, fût-elle contestataire. Comme le souligne Susan Bernardin, les ménagères aux fourneaux qui s'affichent à l'écran dans le style années 1950 pointent la dimension genrée des préoccupations nourricières, tandis qu'un portrait d'Erdrich en icône indienne de la marque Land O' Lakes, boîtes de maïs en conserve entre les mains et flanquée de deux dindes de Thanksgiving, rappelle ironiquement les liens entre appropriations territoriale, marchande et culturelle[58]. Loin de perpétuer une telle logique promotionnelle cependant, le dispositif multimédia en pointe au contraire les contradictions, quand l'assertion du slogan cède à sa négation, insérée au cœur ou autour même des images :

> *No time no hours no decades no millenia.*
> *No I cannot dump cans of creamed corn*
> *and turkey on noodles and offer forth*
> *sustenance again*[59]

La contestation n'est pas là où on l'attend. Une occupation peut en cacher une autre, ainsi que l'explicite Erdrich dans une interview : « Il y a une ironie profonde dans l'idée que les Autochtones américains, qui pourraient percevoir leurs territoires comme occupés, s'associent à un mouvement nommé "Occupy"[60] ». Prolongeant l'ironie sémantique du titre, ou celle, plus visuelle des wigwams montrés en échos aux tentes d'Occupy, Erdrich fait ainsi du célèbre slogan de 2011, « Nous sommes les 99 % », le fondement d'une arithmétique alternative (« *A bit pre-occupied, we original 100%/who are also 1%, more or less* »), calcul décolonial que se charge d'expliciter une abondante « digression » n'ayant rien de la « note » infrapaginale qu'elle prétend être : « *Descendants of the indigenous population of the United States remain just a tad less than 1% of the population. So, we are, more or less, the original 1% as well as the original 100%*[61] ». Détournant l'opposition de classes, l'équation révèle une opération plus subversive encore, dont le résultat tient moins de l'inconnue que de l'invisible, lorsque la première personne du pluriel bifurque en deux « nous » bien distincts. Si, comme le rappelle Judith Butler à la suite d'Hannah Arendt, « la politique ne requiert

---

58. Susan Bernardin, « "There's a River to Consider": Heid E. Erdrich's "Pre-Occupied" », art. cit., p. 46-48.

59. « Aucun temps aucune heure aucune décennie aucun millénaire/Non je ne peux pas verser de crème de maïs/et de dinde en conserve sur des nouilles pour offrir/encore pitance ». Heid Erdrich, « Pre-Occupied », *op. cit.*, 1:25-1:37.

60. Marianne Combs, « Poet Heid Erdrich Finds Herself "pre-occupied" », *MPR News* (29 mars 2013) [En ligne] URL : https://www.mprnews.org/story/2013/03/29/poet-heid-erdrich-finds-herself-pre-occupied.

61. « Quelque peu pré-occupés, nous les premiers 100 %/qui sommes aussi plus ou moins 1 % » ; « Les descendants de la population autochtone des États-Unis demeurent à peine moins d'1 % des habitants. Ainsi, nous sommes, plus ou moins, les premiers 1 % comme les premiers 100 % ». Heid Erdrich, « Pre-Occupied », *op. cit.*, 1:38-1:46 ; 3:55-4:09.

pas seulement un espace d'apparition, mais aussi des corps qui apparaissent[62] », ce avant même qu'un acte de parole ne formalise – de façon légitime ou suspecte – la constitution d'un « nous » (assemblée, peuple), le « poème-vidéo » d'Erdrich met en lumière l'effacement continu de la population autochtone face aux corps politiques constitués au sein de la cité américaine, de la naissance républicaine à sa critique protestataire. Convoquant implicitement les critiques BIPOC (*Black Indigenous and People of Color*), et notamment autochtones, adressées au mouvement altermondialiste[63], le texte d'Erdrich rappelle, à travers « la longue histoire occupée de Wall Street[64] », combien la ville fonde le pouvoir des populations à apparaître ou non, en deçà ou au-delà des lignes qui la structurent, mais souvent aussi au sein d'un seul et même espace.

La réponse semble dès lors pointer ailleurs. En feignant de se cantonner au périmètre mental, domestique ou virtuel de la simple contrariété, le poème ne travaille pas tant à réaffirmer une présence autochtone dans la ville que métonymise Wall Street, qu'à faire disparaître l'épicentre capitaliste au profit d'une géographie plus vaste et d'une temporalité plus profonde. Certes, le contexte historique de sa composition, tout comme les éditions de Rader où il paraît d'abord, semblent renvoyer le poème aux origines new-yorkaises d'Occupy, référence que cultive ponctuellement le poème lui-même. Annoncée par l'ouverture qui en pastiche le générique, une citation du film d'animation de Max Fleisher *Electric Earthquake* (1942), montre le célèbre héros Superman aux prises avec un savant fou autochtone, décidé à détruire Manhattan depuis un laboratoire caché sous les eaux fluviales. Si la voix poétique souligne l'absence des « signifiants » (« *signifiers* ») typiquement attribués à l'« Indien télévisuel » (« *TV Indian* »), elle n'en explicite pas moins le stéréotype de l'« ignoble sauvage » (« *ignoble savage* ») qu'il continue d'incarner selon l'inconscient colonial, en soutenant aux journalistes du *Daily Planet* que « Manhattan appartient de droit à [son] peuple » (« *Manhattan rightfully belongs to my people* »). « Possiblement, mais qu'attendez-vous au juste que nous y fassions ? » (« *Possibly, but just what do you expect us to do about it?* ») : dans le dessin animé de 1942, la question de Clark Kent trouve sa résolution attendue dans le retour à l'ordre colonial, permettant au héros de conclure que « cette bonne vieille île semble aussi belle que jamais » (« *The old*

62. Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 155.

63. Voir entre autres Joanne Barker, « Manna-hata », *Tequila Sovereign,* 12-10-2011 [En ligne] URL : http://tequilasovereign.blogspot.ca/2011/10/manna-hata.html ; Elisabeth (Bettina) Martinez, « Where Was the Color in Seattle? Looking for Reasons the Great Battle Was So White », *Monthly Review*, vol.52, nº3, 2000, p. 141-148 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.14452/MR-052-03-2000-07_10 ; Mishuana Goeman, *Mark My Words. Native Women Mapping Our Nations*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 203-208.

64. Rebecca Manski, « Wall Street's Long, Occupied History», *Waging Nonviolence*, 17-09-2013 [En ligne] URL : https://wagingnonviolence.org/2013/09/wall-streets-long-occupied-history/.

island looks just as good as ever »). Le montage alternatif d'Erdrich offre une tout autre réponse : « *Occupy Occupy Worked for the 99/Occupy Reoccupy*[65] ».

Ainsi réitéré, le slogan n'évoque plus seulement l'essaimage du mouvement new-yorkais à d'autres métropoles, mais le réinscrit dans une généalogie résistante qui le précède et le dépasse à la fois, déplaçant l'ancrage urbain vers d'autres fronts de lutte. New York ne devient plus qu'un point sur la carte parmi d'autres, quand le poème ressuscite l'occupation d'Alcatraz par les United Indians of All Tribes (1969-1971), ou laisse affleurer la topographie des Twin Cities, Saint Paul et Minneapolis, convoquées par le texte (« Fleuve du milieu Mississippi/non l'Hudson de la Côte Est où tout ceci a commencé ») et par l'image (plan animé des Saint Anthony's Falls, carte de la confluence des fleuves Mississippi et Missouri). Plus largement, le poème déporte l'attention des grands centres urbains vers les industries extractivistes qui fondent leur puissance, convoquant les oppositions autochtones au *pipeline* de Keystone au Canada, aux mines de cuivre dans le Minnesota et le Wisconsin, ou aux divers sites de fracturation hydraulique – autant de mouvements que l'historien Nick Estes situe dans le double sillage historique de Wounded Knee également évoqué par le texte[66]. Cette filiation se ramifie à son tour, quand la jonction du Mississippi et du Missouri, site des Twin Cities, se fait le lieu de multiples confluences : pratique traditionnelle du « portage » de canoës, qui pour Susan Bernardin métaphorise la mise en réseau tribale d'une « forme multimédia riveraine [*riverine*] » ; sédiments d'histoire transatlantique et africaine-américaine exhumés par le poème de Langston Hughes, « *The Negro Speaks of Rivers* » ; temps long et plus qu'humain où la géographie terrestre porte la trace d'origines cosmiques[67]. Si les « notes » d'Erdrich déplorent que les « activistes ne puissent être partout », à l'inverse de Superman, le poème n'en parvient pas moins à déployer un vaste lacis d'interventions, dissolvant la présence centrale de la ville au profit d'une réoccupation en réseau.

Conclusion

Occupante transitoire d'un New York vacant, où la jouissance des corps vient combler les béances de l'histoire coloniale, chez Natalie Diaz. Stéréotype marchandisé du « Noble Sauvage » arpentant ses rues dépeuplées, mais saturées de signes chez LeAnne Howe. Bifurcation d'un « nous » contestataire déportant le centre de gravité des luttes vers une géographie plus vaste, chez Heid E. Erdrich. La mise en résonnance de ces poèmes new-yorkais a permis de révéler une sociopoétique de l'occupation où

---

65. « Occupez Occupez Probant pour les 99 / Occupez Ré-occupez ». Heid Erdrich, « Pre-Occupied », *op. cit.*, 2:31-3:10.

66. Nick Estes, *Our History is the Future: Standing Rock versus the Dakota Access Pipeline, and the Long Tradition of Indigenous Resistance*, Londres, Verso, 2013. Voir aussi Mishuana Goeman, *Mark My Words*, *op. cit.*, p. 137.

67. Susan Bernardin, « "There's a river to consider": Heid E. Erdrich's "Pre-Occupied" », art. cit., p. 51-53.

la ville autochtone n'apparaît ni effacée ni pleinement visible, mais se veut le lieu de manifestations intermittentes, seules à même de maintenir ouverte la mémoire de l'appropriation coloniale, comme de manifester la « survivance » des populations au gré des migrations et des croisements urbains. Aux mains d'autrices mojave, choctaw ou ojibwe, passagères ou distantes des terres lenapes, ces œuvres pourraient sembler acter leur absorption dans l'épicentre de l'état colonial, si ce n'est dans une mégalopole mondialisée, dont les réseaux de transit, de commerce et d'échanges en voie de virtualisation signeraient l'ultime stade de l'assimilation. Loin de confirmer cette dissolution fantasmée, ou de proposer le retour à la terre rurale comme seule réponse, l'ancrage citadin de ces œuvres ne permet pas tant d'« effacer la dichotomie entre local et global[68] » en naviguant de l'un à l'autre, à la manière des poèmes urbains de Joy Harjo, que de réinventer les conditions d'apparition d'un lieu autochtone au sein même de la ville coloniale et globalisée. Occupation, réoccupation, préoccupation dessinent le parcours intermittent d'une ville se voulant moins présente que perpétuellement apparaissante, rappelant les effacements manqués et les résurgences à venir, définissant jusqu'aux contours, invisibles, évidents, de leur propre manifestation poétique : « *The great urban poem will be found/When you least expect it*[69] ».

68. Mishuana Goeman, *Mark My Words*, *op. cit.*, p. 137.

69. « Vous trouverez le grand poème indien urbain/Quand vous l'attendrez le moins ». Kim Shuck, « The Great Urban Indian Poem », *Sidewalk Indian*, Kanona, Foothills Publishing, 2014 [En ligne] URL : https://portside.org/2017-12-29/great-urban-indian-poem.