HAL
open science

Le totem réinventé : exploration de l'identité et redéfinition de soi dans la fiction amérindienne contemporaine

Caroline Durand-Rous

▶ **To cite this version:**

Caroline Durand-Rous. Le totem réinventé : exploration de l'identité et redéfinition de soi dans la fiction amérindienne contemporaine. Littératures. Université de Perpignan, 2017. Français. NNT : 2017PERP0043 . tel-01708468

HAL Id: tel-01708468

https://theses.hal.science/tel-01708468

Submitted on 13 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collège Doctoral du Languedoc-Roussillon

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur

Délivré par

UNIVERSITE DE PERPIGNAN VIA DOMITIA
UNIVERSITE BORDEAUX MONTAIGNE

Préparée au sein de l'école doctorale **Inter-Méd E544**
Et de l'unité de recherche **CRESEM**

Spécialité : **Langues et Littératures Américaines**

Présentée par **Mme Caroline Durand-Rous**

Le totem réinventé

Exploration de l'identité et redéfinition de soi dans la fiction amérindienne contemporaine

Soutenue le 2 décembre 2017 devant le jury composé de

Mme la Professeure Françoise BESSON, Université Toulouse Le Mirail	Rapporteuse
M. le Professeur Lionel LARRÉ, Université Bordeaux Montaigne	Rapporteur
M. le Professeur Jonathan POLLOCK, Université de Perpignan Via Domitia	Examinateur
M. le Professeur Lee SCHWENINGER, University of North Carolina Wilmington	Examinateur
Mme la Professeure Pascale AMIOT, Université de Perpignan Via Domitia	Directrice
Mme la Professeure Bernadette RIGAL-CELLARD, Université Bordeaux Montaigne	Directrice
Mme Bénédicte MEILLON, MCF, Université de Perpignan Via Domitia	Co-encadrante

UNIVERSITÉ PERPIGNAN VIA DOMITIA

CC BY NC ND

Résumé :

La quête de l'identité est au cœur des ouvrages de fiction écrits par les auteurs indiens d'Amérique du Nord au cours du XXe et du XXIe siècle. Les héros, voire anti-héros, de ces romans et de ces nouvelles tentent de reconquérir une dignité perdue et se trouvent confrontés à des épreuves, parfois absurdes, qu'ils surmontent tant bien que mal. Dans les descriptions souvent très crues du quotidien de la vie dans les réserves indiennes ou les réserves urbaines, surgit une part de magie qui s'immisce dans les situations les plus banales, habite les objets les plus inattendus, et transcende la fatalité des destins. Cette magie suscite des esprits tutélaires hybrides, entre monde occidental et traditions autochtones, qui déguisent leur présence pour fédérer les protagonistes en une sorte de clan moderne et revisité. Ce faisant, ils redonnent du sens aux errances existentielles des personnages. Ce procédé littéraire n'est pas sans rappeler le totémisme rituel, pratique animiste ancestrale que l'on croyait oubliée et qui a été largement documentée par les anthropologues dans le courant du XIXe siècle. Notre corpus se réduit à Louise Erdrich, David Treuer, Eden Robinson et Joseph Boyden qui imaginent de nouvelles figures totémiques pour aborder différemment la question identitaire. La présente thèse étudie comment cette réappropriation du totémisme par le biais de la réinvention littéraire engage un mouvement en trois temps qui permet de perpétuer, de régénérer et de (re)créer une certaine identité amérindienne.

Title :

Reinvented Totems: Exploring Identities and Rewriting Oneself in Contemporary Native American Fictions

Abstract :

The quest for identity is a central topic of North American contemporary Native fiction which recurrently dwells on the ontological confusion experienced by Native and bicultural protagonists and the subsequent urge to come to terms with their distinctiveness. Indeed, in many novels and short-stories the heroes, or anti-heroes, attempt to recover their lost dignity for better or worse while overcoming obstacles and enduring ordeals that sometimes prove absurd. Meanwhile, an unexpected magic pervades the crude descriptions of modern day life on Canadian reserves and American reservations and intrudes in the most trivial situations eventually transcending fate and

destiny. The hybrid tutelar spirits thus staged, symbolically referring as much to the Western world as to secular indigenous traditions, disguise their presence with the aim to bring together the estranged protagonists in a reshaped modern clan. By so doing, these supernatural forces endow the characters' physical and spiritual journeys with renewed meanings. Such a process directly alludes to ritualized totemism, an array of ancient animistic practices and beliefs thoroughly documented by 19th century anthropologists and since then thought to have fallen into disuse. Interestingly, many contemporary Native authors, among whom Louise Erdrich, David Treuer, Eden Robinson et Joseph Boyden, contrive new totems in order to address otherwise the identity issue. This thesis aims to demonstrate how their literary reinvention of totemism engages a threefold movement, to perpetuate, rejuvenate and (re)create a specific form of Native identity.

Mots clés :

Totémisme, Amérindiens, hybridité, animalité, écopoétique, identité, métamorphose, sacrifice, littérature postcoloniale

Keywords :

Totemism, Native American, hybridity, animal studies, ecopoetics, identity, metamorphosis, sacrifice, postcolonial literature

Al meu ós Geoff i a les meves cadelles Adèle i Louise

que mai m'han negat la seva benevola presencia

CC BY NC ND

Avant-propos

Alors que nous finissons de rédiger la présente thèse, une controverse centrée sur la personne de Joseph Boyden agite les esprits qui rappelle la controverse qui, dans les années 90, a concerné l'artiste Jimmie Durham[1]. Un certain nombre de personnes mettent ainsi en doute les origines amérindiennes revendiquées par l'auteur canadien. Les personnalités autochtones (écrivains, journalistes, artistes) sont elles-mêmes divisées sur la question, certaines demandent que Joseph Boyden cesse de se réclamer de la communauté amérindienne ; d'autres, telle la romancière salish Lee Maracle[2], lui apportent leur soutien en dénonçant une manœuvre de déstabilisation qui, en recentrant les débats autour de la nécessité de la preuve, risque de condamner, à terme, les nations indiennes en les privant de certains de leurs membres. Nous ne sommes pas en mesure de nous prononcer sur cette épineuse question qui recoupe la problématique plus générale d'une définition partagée de l'indigénéité[3] et jugeons qu'il appartient aux communautés amérindiennes concernées (et plus particulièrement la communauté métis[4]) de trancher de façon officielle. En l'état actuel des débats, nous avons donc fait le choix de conserver au sein de notre corpus les trois romans écrits par l'auteur, *Three Day Road*, *Through Black Spruce* et *The Orenda* que nous

[1] Jimmie Durham est un poète et un sculpteur impliqué dès 1973 dans les actions politiques de l'« American Indian Movement » (Mouvement des Indiens d'Amérique) au nom de son héritage cherokee. Cependant, la nation cherokee a réfuté officiellement : « Durham is neither enrolled nor eligible for citizenship in any of the three federally-recognized and historical Cherokee Tribes: the Eastern Band of Cherokee Indians, the United Keetoowah Band of Cherokee Indians of Oklahoma, and the Cherokee Nation. ». L'éditorial « Dear Unsuspecting Public, Jimmie Durham is a Trickster » revient sur les tenants et aboutissants de cette affaire (https://indiancountrymedianetwork.com/news/opinions/dear-unsuspecting-public-jimmie-durham-trickster/).

Citons également le cas de Michael Dorris décédé en 1997. L'origine modoc dont il se réclamait demeure à ce jour incertaine car elle n'apparaît dans aucun document légal. Cependant, il n'est pas exclu, comme l'assurait Michael Dorris, que sous la pression sociale de l'époque, une jeune fille blanche, en l'occurrence sa grand-mère, étant enceinte d'un Amérindien soit poussée à épouser un jeune homme blanc pour sauver les apparences. Les critiques émises à l'encontre de la véracité de ses origines ethniques avaient fortement ébranlé l'écrivain qui avait alors plongé dans la dépression.

[2] Interrogée sur la question, la romancière explique la difficulté d'obtenir une preuve incontestable d'une descendance directe : « We are still discovering who we are. We don't actually know because Canada has completely set us in disarray through […] residential schools, through dislocation and relocation. ». Nous renvoyons à ce sujet à l'article « Indigenous Identity and the case of Joseph Boyden » publié le 5 janvier 2017 par le site CBC (http://www.cbc.ca/radio/thecurrent/the-current-for-january-5-2017-1.3921340/indigenous-identity-and-the-case-of-joseph-boyden-1.3922327).

[3] Nous renvoyons notamment à l'article de Robert Jago, membre de la tribu Nooksack, intitulé « The Boyden Controversy is not about Bloodline » et publié le 10 janvier 2017 sur le site du Walrus (https://thewalrus.ca/the-boyden-controversy-is-not-about-bloodline/). Robert Jago dénonce la vision restrictive d'un indigénéité prouvée par le « sang » à la manière des quartiers de noblesse du Moyen-Age européen (critère établi sur le territoire nord-américain par les politiques coloniales) et rappelle dans le même temps que la reconnaissance de l'appartenance à une nation autochtone s'acquiert par un engagement actif auprès des membres de la communauté. Il se montre cependant très critique des revendications identitaires de Joseph Boyden, dont il sous-entend un positionnement opportuniste.

[4] Le terme métis ne s'entend pas ici dans le sens d'un métissage (le fruit d'un mariage biracial) mais désigne un peuple autochtone du Canada. Nous revenons plus longuement sur l'histoire de ce peuple en note de la page 16 lorsque nous présentons Joseph Boyden.

CC BY NC ND

analyserons en tant que romans amérindiens.

Par ailleurs, en février 2017, une suspicion de plagiat a été évoquée par Chuck Bourgeois concernant une nouvelle écrite en 1997 par Joseph Boyden et publiée en 2001 dans le recueil *Born with a Tooth* sous le titre « Bearwalker ». L'universitaire a ainsi recensé sous forme de tableau comparatif[5] les similitudes observées entre cette nouvelle et la légende rapportée par Ron Geyshick et publiée sous le titre « Inside my Heart ». L'avocat de Joseph Boyden a répondu par communiqué de presse qu'il s'agissait d'une coïncidence et a argué du fait que la légende en question faisait partie d'un fond culturel commun aux territoires ojibwe et cri auquel l'auteur avait eu accès lors de ses travaux préparatoires. Nous voulons préciser ici que la nouvelle en question ne fait pas partie de notre matériau d'étude : nous ne la citons à aucun moment dans notre thèse puisque celle-ci n'est pas directement liée au cycle romanesque qui nous intéresse.

[5] Le tableau est disponible pour consultation sur la page : https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://aptnnews.ca/wp-content/uploads/2017/02/boydengeyshickchart.pdf&hl.

Remerciements

Au terme d'un parcours de recherche et d'écriture qui a tenu lieu pour moi de parcours totémique, il me reste à accomplir l'agréable tâche des remerciements en espérant n'oublier personne.

Je tiens tout d'abord à remercier les trois personnes exceptionnelles qui ont accepté de composer le triumvirat qui m'a guidée contre vents et marées pendant ces quelques années et sans qui rien n'aurait été possible.

Un énorme merci, donc, à Pascale Amiot pour sa relecture attentive et la justesse de ses remarques. Son écoute bienveillante ne m'a jamais fait défaut et la richesse de nos échanges a éclairé ma rédaction en m'apportant à la fois le recul nécessaire et l'envie de pousser plus loin l'analyse.

Un énorme merci également à Bénédicte Meillon pour son regard critique et son accompagnement sans faille depuis les premières ébauches du mémoire de master II jusqu'aux dernières lignes de la thèse. Elle m'a transmis l'énergie et la curiosité intellectuelle indispensables à tout travail de recherche.

Un énorme merci enfin à Bernadette Rigal-Cellard pour ses chaleureux encouragements. Source d'inspiration, son livre *Le mythe et la plume* est une des raisons qui m'ont donné envie de me lancer dans ce projet. C'est un grand honneur que d'avoir pu travailler sur cette thèse sous son égide.

Je souhaite ajouter que je suis également touchée de l'intérêt porté par les membres du jury à mon travail au point de faire la route jusqu'à Perpignan et, même, de traverser un océan : merci donc à Jonathan Pollock, Françoise Besson, Lionel Larré et Lee Schweninger.

Au point de départ de cette thèse, et même bien avant qu'elle ne soit au stade de projet, se trouve une boutade que m'avait adressée Didier Girard. Alors que je lui exprimais mon souhait de me spécialiser dans la littérature amérindienne mais avouais ne pas savoir sous quel angle l'aborder, il s'était lancé dans un brainstorming impromptu : « Des Indiens, des Indiens..., des plumes..., des totems... Et pourquoi pas étudier les totems ? ». L'idée était là et elle ne devait plus me quitter. Merci à lui, donc, pour cette surprenante fulgurance !

Je voudrais remercier aussi le personnel de l'UPVD et plus spécialement l'École Doctorale 544 et le CRESEM : Suzanne Gilardot et Stéphanie Fernandez, en particulier, m'ont apporté une aide précieuse lors de mes démarches administratives. Ce soutien a rendu possible ma participation à des

colloques et des journées d'étude qui sont venus enrichir la réflexion en cours.

Je tiens à citer tous les membres de la formidable équipe pédagogique et les membres de la non moins formidable équipe administrative de l'IUT GEA de Perpignan qui m'ont accueillie au sein de leur département pendant les deux années de rédaction de cette thèse et auprès de qui je me suis immédiatement sentie en confiance. Ils sont trop nombreux pour que je donne tous leurs noms mais je pense ici à chacun d'entre eux. Votre gentillesse et votre professionnalisme ont été une réelle source de motivation. Cette thèse n'aurait pas été celle qu'elle est aujourd'hui sans vos nombreux encouragements.

Dans mon autre vie professionnelle, c'est le soutien de mon équipe, et surtout celui des conseillers de l'équipe entreprise du site de Polygone, qui m'a donné le courage de remettre en jeu ma carrière pour enfin faire ce qui me paraissait vraiment important. Parce qu'ils m'ont laissé partir sans me reprocher de les abandonner, c'est apaisée que j'ai entrepris ce tournant de mon existence.

Une thèse c'est aussi un gros travail de relecture dans lequel ma maman, Nicole, s'est engagée sans rechigner. Pour ces étés passés à traquer les coquilles, les lourdeurs de style et les incohérences, merci ! C'est l'occasion pour moi de remercier tout mon clan (amis, frères, sœurs, neveux et nièces) et plus particulièrement Hélène et Dorothée, dont les témoignages d'amitié m'ont portée à travers les moments de doute. Un clin d'œil également à Margot qui m'a fait profiter de son expérience de thésarde et ne s'est jamais départie de sa bonne humeur. Et puis une caresse à Flapacha, présence animale réconfortante, qui est entré dans ma vie et dans mon clan au tout début de la rédaction et est resté patiemment à mes pieds chaque fois que je me suis attelée à la tâche : certaines parties portent sa « patte ».

Enfin trouverai-je les mots pour exprimer mon immense gratitude à Jean-François, mon mari, qui m'a soutenue sans sourciller dans ce projet un peu fou de mettre entre parenthèses ma carrière professionnelle pour tenter l'aventure de l'enseignement et de la recherche ? Et comment dire à Adèle et Louise, mes filles, toute ma reconnaissance pour m'avoir donné l'envie de me lancer dans ce périple parce qu'elles-même ne reculent jamais devant un défi et restent toujours confiantes en l'avenir ? Je vous dédie toutes ces pages qui m'ont tenue un peu à l'écart de vos vies ces dernières années.

Table des matières

Avant-propos....5
Remerciements....7
Table des matières....9
Introduction....12
La littérature amérindienne ou la réinvention identitaire....12
La critique de la littérature amérindienne....16
Le choix du corpus étudié....19
Le totémisme : une tentative de définition....23
Totémisme clanique....27
Totémisme individuel....28
Une notion au centre du débat anthropologique....30
Les travaux précurseurs des évolutionnistes....32
Les apports de l'école sociologique française....35
La théorie culturaliste américaine....37
Le courant fonctionnaliste britannique et la critique de celui-ci par Claude Lévi-Strauss....43
Vers la définition d'un « totémisme littéraire »....46
Six indices du totémisme littéraire....51
Première partie : Perpétuer la tradition....57
Chapitre 1 : Réécrire les légendes indiennes....64
Révéler la magie du monde : créatures mythiques et réalisme magique....70
Imprimer sa marque dans la trace de ceux qui ont précédé....81
Réinterpréter son rôle dans l'histoire nationale....94
Conclusion....102
Chapitre 2 : Réinvestir l'animalité....103
L'ours, vecteur du totémisme....106
Le culte de l'ours....106
Une créature intermédiaire entre animal et humain....110
Ours et narrativité....114
L'ours-totem....119
Les autres animaux totems....126
Les corneilles : un totem vengeur....127
Les biches : un totem rédempteur....134
De la pieuvre à la baleine : un totem protéiforme....142
Les hommes-animaux : les racines du totémisme....148
Le loup : un totem combatif....153
Du loup au rat : la machine de guerre....159
Conclusion....162
Deuxième partie : Régénérer l'imaginaire....165
Chapitre 1 : Trickster et Windigo....171
Réinstaurer le chaos....172
Synchronicité et Sermo Mythicus....179
L'ennemi intime....186
Conclusion....195

Chapitre 2 : Sacrilège et sacrifice....197
Le sens du sacré....199
Les pratiques rituelles....203
Les transgressions....211
Petite mécanique du totémisme littéraire....221
Du sacrifice social... 223
… Au don de soi....228
Conclusion....235
Chapitre 3 : L'eau totémique : un espace-substance....237
Les eaux de déplacement : les eaux vives....242
Les eaux de transformation : les eaux pures....250
Les eaux de réconciliation : les eaux denses et malléables....258
Conclusion....263
Troisième partie : (Re)créer....264
Chapitre 1 : La ré-individuation de la transe....270
Le parcours initiatique....273
Franchir le « passage paradoxal »....275
Divinations et états de conscience altérée....281
Extase et transe mystique....288
Une dualité mouvante....298
« Shapeshifting » ou la métamorphose ontologique....303
L'anamorphose totémique....308
La plasticité des corps....313
La Translittération du réel....317
Conclusion....327
Chapitre 2 : La « transmotion » ou le totémisme en mouvement....329
La réinvention du codex....335
Enchevêtrement des chronotopes....340
Le temps des aventures....345
Le temps des mœurs....348
Vers un métissage totémique....354
La figure hybride du « bois-brûlé »....358
Le métissage à l'objet....361
L'homme recomposé....365
Conclusion....370
Conclusion....372
Bibliographie alphabétique....382
Bibliographie thématique....413
Sources primaires....413
Corpus étudié....413
Autres auteurs de fiction cités....413
Littérature amérindienne....413
Littérature autre....417
Sources secondaires....420
Ouvrages....420
Animalité....420
Écocritique....420
Études postcoloniales....422
Imaginaire....426

Orature....427
Rapport au sacré....428
Sociocritique....430
Théorie romanesque....432
Sections et chapitres d'ouvrages....433
Écocritique....433
Études postcoloniales....433
Imaginaire....435
Rapport au sacré....435
Sociocritique....436
Théorie romanesque....436
Articles et interviews....436
Animalité....437
Écocritique....437
Études postcoloniales....437
Imaginaire....439
Orature....440
Rapport au sacré....440
Sociocritique....441
Thèses....442
Webographie et DVD....444
Projets artistiques....446
Annexe 1 : Tracks, Louise Erdrich....447
Complexe totémique : Fleur....449
Annexe 2 : The Painted Drum, Louise Erdrich....450
Complexe totémique : le totem sacré....452
Complexe totémique : le loup....453
Annexe 3 : Little, David Treuer....454
Complexe totémique : Little....456
Annexe 4 : The Hiawatha, David Treuer....457
Complexe totémique : la biche....459
Complexe totémique : le Hiawatha....460
Annexe 5 : The Translation of Dr. Apelles, David Treuer....461
Complexe totémique : le manuscrit....463
Complexe totémique : l'élan/le loup....464
Annexe 6 : Monkey Beach, Eden Robinson....465
Complexe totémique : la corneille....467
Annexe 7 : Three Day Road, Joseph Boyden....468
Complexe totémique : le Mauser....470
Annexe 8 : Through Black Spruce, Joseph Boyden....471
Complexe totémique : le Mauser....473
Complexe totémique : l'ours....474
Annexe 9 : The Orenda, Joseph Boyden....475
Complexe totémique : le corbeau....477
Index des auteurs....478

CC BY NC ND

Introduction

I have no state but my visionary portrayals in art, no Native nation but a sensual, totemic landscape of memories, and the unreserved resistance to dominance and nostalgia.
Gerald Vizenor (Shrouds of White Earth)

La littérature amérindienne ou la réinvention identitaire

En 2003, le critique littéraire et professeur de littérature amérindienne Robert Dale Parker publie une série d'études sous le titre provocateur *The Invention of Native American Literature* démarrant son propos avec l'affirmation hésitante : « Native American literature has arrived—or has it? » (Parker vii). Relevant l'engouement relativement récent pour ce genre nouvellement « découvert » par le public occidental (comme l'Amérique et sa mosaïque de peuples avait pu être « découverts » à partir de 1492), le critique insiste sur la préexistence d'une longue tradition narrative orale puis écrite qui n'a pas attendu d'être catégorisée sous l'appellation « littérature amérindienne » pour exister. Puis il souligne le renouvellement perpétuel dont cette littérature fait l'objet, s'extirpant de ce fait du carcan d'une définition officielle aussitôt celle-ci établie. S'il est effectivement hasardeux de penser que la littérature amérindienne a pu être « inventée » de toutes pièces à partir des années 1970[6], celle-ci fait par contre l'objet de réinventions successives grâce au travail d'écriture mené par les auteurs contemporains. Robert Dale Parker cite en particulier

[6] Nous faisons ici référence à la publication de l'ouvrage de Kenneth Lincoln, *Native American Renaissance*, qui avait marqué la reconnaissance d'un genre spécifique au sein des études de la littérature américaine.

CC BY NC ND

l'apport des œuvres écrites par les romancières et poétesses qui ont opéré un changement de perspectives sur le thème de la masculinité et contribué à interroger et déconstruire le stéréotype du guerrier indien :

> The rapid increase in numbers and prominence of Indian women writers over recent years is altering the shape of Indian literature and can help critics see patterns in the history of Indian literature that may not have stood so sharply before, including preoccupations with the uneasy position of restless young Indian men. This preoccupation is a legacy that some Indian women writers, most notably Leslie Marmon Silko, hold onto even as they reshape Indian literary history. Before writers such as Joy Harjo, Paula Gunn Allen, Louise Erdrich, Wendy Rose, Linda Hogan, Beth Brant, Lucy Tapahonso, Betty Louise Bell, and many others, and before the reinvention of reading set off by feminist critics, it was possible for readers to see the preoccupation with uneasy masculinity in such novels as John Joseph Mathews's *Sundown* (1934), D'Arcy Mc Nickle's *The Surrounded* (1936), or N. Scott Momaday's *House Made of Dawn* (1968) as simply natural, the way things are. That is, it was possible *not* to see the preoccupation with uneasy masculinity at all. Now, for better and worse, Indian literature has arrived on the landscape of American literature, and is being reinvented by women writers and the male writers they influence. (Parker ix)

Le processus de réinvention ainsi engagé amorce un dialogue constructif avec la tradition afin d'explorer les méandres de la problématique identitaire tant individuelle que collective. Robert Dale Parker conclut ainsi sa préface :

> If [Indian literature] has not definitively arrived, it at least has reached the point where such a notion of arrival calls for contemplation and skeptical review and sets out Indian literature as a tradition that both new and established Indian writers can revise and reinvent. Indian writers of course are indeed remaking the old and forging the new, which puts a special value on the task of characterizing the tradition that they are building on, reshaping, and sometimes even leaving behind. (Parker x)

La réinvention littéraire à l'œuvre dans la littérature amérindienne s'empare des légendes et des coutumes, pose un regard critique sur les structures et fonctionnements de celles-ci, et renouvelle leur expression pour les faire interagir avec le temps présent. Les œuvres de fiction contemporaines, en particulier, proposent d'inscrire les existences des personnages dans un parcours rituel qui emprunte autant aux gestes de la tradition ancestrale qu'aux codes de l'immédiate contemporanéité. Ce faisant, les récits concourent à vaincre l'absurdité qui présidait aux destinées : l'errance devient quête et le voyage physique autant que spirituel ainsi accompli construit les personnalités. Ainsi, dans les romans de David Treuer, au sentiment de décalage ressenti par des protagonistes marginalisés au sein de la société américaine répond l'appel d'une réalisation de soi qui inscrit les accidents de la vie dans la logique d'épreuves à franchir. Dans *The Hiawatha*, Simon qui a purgé sa peine pour meurtre commence par vagabonder comme une âme en peine dans les rues de la réserve urbaine où sa famille a élu domicile avant de se confronter à l'épreuve de sa propre survie dans un univers qui ne lui est pas familier. Par le biais de cette douloureuse initiation, il se révèle enfin à lui-même, décuple ses forces et parvient à se projeter dans l'avenir. De même, dans *Monkey Beach* d'Eden Robinson, la jeune Lisamarie ne se résume

CC BY NC ND

pas à un personnage en deuil qui porte le poids d'une histoire familiale marquée par la violence. Elle se mue en figure héroïque qui franchit la porte du monde des morts pour obtenir des réponses à ses questions et rétablir l'ordre dans le monde des vivants. Cette scénarisation des destins se trouve directement alimentée par le fait sociologique. En effet, la fiction absorbe et transforme ce que Claude Duchet appelle le « cotexte » et que Pierre Popovic définit en ces termes dans l'article qu'il consacre à la définition de la sociocritique :

> Le cotexte est composé de ces informations référentielles déjà sémiotisées par des discours et traduites en « indices » par cette première sémiotisation. La textualisation ou mise en texte consiste à la fois dans cette reprise indicielle et dans sa transformation par l'écriture de ces « indices » en « valeurs », c'est-à-dire en unités qui, via le travail d'écriture ou d'esthétisation, prennent une charge sémantique discrète (elles se différencient les unes des autres), pleine (c'est-à-dire dotée d'une polysémie potentielle au gré du développement du texte) et systémique (le système sémiotique de l'œuvre considérée active cette charge et le modèle. (Popovic 18-19)

Au sein de nombreux romans amérindiens contemporains s'exprime la difficulté de tisser un lien spatio-temporel pérenne à l'histoire et au territoire, du fait d'un déficit mémoriel, d'une généalogie interrompue, et d'un espace dégradé et aliénant. Afin de contrer la dilution et le morcellement de l'identité, l'écriture fictionnelle entreprend alors une réinvention dynamique des dimensions spatio-temporelles ainsi altérées. Elle permet aux personnages, placés initialement en position de marginalité, de renouer avec le « paysage » tel qu'entendu par Michel Collot dans *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature* :

> Le paysage n'est pas seulement un milieu naturel, mais un bien culturel, auquel sont attachés de multiples valeurs et significations, qui concernent aussi bien l'individu que la collectivité. Ses enjeux sont économiques et sociologiques, tout autant qu'affectifs : écologiques au sens large d'une écologie symbolique. (Collot 9)

Afin de réinvestir pleinement ce paysage vécu qui porte la trace symbolique d'une cosmologie bouleversée, les héros et anti-héros romanesques se laissent guider dans certains romans par des esprits tutélaires, souvent inattendus, qui les entraînent à la limite de la résistance physique et mentale afin que les personnages puissent renaître à eux-mêmes. Sous la plume des auteurs amérindiens, les formes de totémisme ainsi mises en scène offrent la possibilité de mettre un terme aux malédictions héritées et aux erreurs qui se répètent génération après génération : elles rompent ainsi le cercle vicieux de l'inéluctabilité et libèrent les personnages en réintroduisant les notions de relativité de la vérité et des représentations tout en révélant la perméabilité des systèmes de références. Cette réinvention littéraire du totémisme témoigne d'une mise en tension salutaire, une interaction dynamique entre humain et non-humain qui participe à régénérer l'imaginaire social des premières nations.

CC BY NC ND

Dans « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », Pierre Popovic insiste sur le rôle prégnant que joue la littérature dans la modulation et la régénération de l'imaginaire social des peuples, précisant que celle-ci « n'est nullement autonome par rapport au monde ni tel qu'il va ni tel qu'il est dit », et poursuit :

> L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, voient, lisent et entendent et qui leur sert d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre la réalité dans laquelle ils vivent. […] L'imaginaire social est composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes (des fictions au sens propre, avec des héros, des traîtres, des aventures, des débuts, des fins, des recommencements, etc.), sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art. (Popovic 29)

Les aventures et mésaventures fictionnelles puisent dans l'imaginaire social et, dans le même temps, l'actualisent en encodant le réel à partir d'archétypes largement partagés. Dans la présente thèse, nous souhaitons montrer comment, en inventant et donnant à lire de nouvelles formes de totémisme, les romanciers amérindiens participent à une démarche de réappropriation identitaire plus globale. En effet, nous voulons mettre en lumière comment leurs fictions donnent aux nations amérindiennes la potentialité de se rendre maître des conditions d'auto-représentation dont elles se sont trouvées dépossédées. Aussi, proposons-nous d'aborder les textes étudiés en faisant appel autant à la théorie littéraire qu'à la théorie sociologique du totémisme pour déchiffrer les symboles signifiants émanant de cet imaginaire social en pleine effervescence et qui portent les récits romanesques vers la redéfinition d'une certaine « Indianité » qui se joue des clichés. Pour distinguer les œuvres qui procèdent à un travail de réinvention du totémisme des autres productions littéraires amérindiennes, nous emploierons régulièrement la dénomination de « romans totémiques » : la présence d'un ou de plusieurs esprits tutélaires, l'accomplissement de rites et le franchissement d'épreuves sont en effet des éléments indissociables du déroulement l'intrigue de ces romans même s'ils n'en sont que rarement le thème principal.

CC BY NC ND

La critique de la littérature amérindienne

L'étude la littérature amérindienne a adopté différentes approches des textes que le critique littéraire Arnold Krupat regroupe en trois grandes perspectives : la perspective nationaliste, la perspective indigéniste et la perspective développée par un comparatisme cosmopolite. Ces trois positions face au texte démontrent une volonté commune de s'opposer au discours colonial. Malgré une apparente séparation méthodologique, les visions que chacune défend peuvent souvent s'appuyer sur les arguments déployés par les deux autres perspectives critiques.

La perspective nationaliste a été largement défendue par Vine Deloria, Jr., auteur, historien et activiste de la nation sioux. Reposant sur le concept de peuple-nation, la perspective nationaliste revendique une souveraineté tribale fondée notamment sur le droit du sol et les spécificités légales octroyées par les traités conclus lors de la conquête. D'un point de vue politique, le nationalisme amérindien prend la forme d'un combat anti-impérialiste visant à obtenir un droit d'auto-détermination sur un territoire donné. D'un point de vue littéraire, il s'agit d'affirmer l'existence de canons distincts qui ne s'inscrivent pas dans une catégorie subalterne de la littérature américaine mais constituent des catégories distinctes d'égale importance (telle que la littérature cherokee, la littérature lakota etc...) et qui, ensemble, forment un corpus littéraire dit amérindien. Ainsi Craig Womack, membre de la nation Creek, a consacré son travail de recherche à la détermination des critères de la littérature creek en dégageant les principes organisationnels et les motifs récurrents des textes étudiés. Par ailleurs, les auteurs et les critiques appartenant à la perspective nationaliste réclament le droit de choisir quels éléments culturels tribaux peuvent être dévoilés au regard occidental et refusent que la production littéraire amérindienne demeure soumise aux méthodes d'analyse dominantes qui, n'intégrant pas dans leurs grilles de lecture les spécificités historiques et culturelles des nations autochtones, se livrent à une sorte de colonisation des textes. Elizabeth Cook-Lynn est une grande figure de cette perspective critique. Dans *Why I Can't Read Wallace Stegner and Other Essays: A Tribal Voice*, elle insiste sur la nécessité pour le Amérindiens de reprendre la main sur la critique de leur propre production littéraire :

> Reference to the body of nationalistic myths, legends, metaphors, symbols, historical persons and events must form the basis of the critical discourse that functions in the name of the people; the presence of the Indian nation as cultural force a matter of principle. (Cook-Lynn 84-5)

La critique nationaliste a permis de mettre en exergue les particularités des différentes cultures amérindiennes et d'attirer l'attention sur la richesse symbolique de cette diversité.

CC BY NC ND

En parallèle de ce courant, la perspective indigéniste a offert une nouvelle interprétation des œuvres amérindiennes en postulant la pré-éminence d'un attachement spirituel à la terre commun à l'ensemble des nations amérindiennes. Puisant dans les savoirs locaux et les valeurs traditionnelles, les critiques relevant de cette perspective ont abordé les textes sous le jour d'une épistémologie pan-indienne qui resurgit dans l'écriture d'invention en affirmant un système de valeurs et une conscience aiguë du faisceau de relations entre les humains et le reste du monde naturel. Ainsi la perspective indigéniste souligne dans les textes l'existence d'une vision du monde largement partagée par l'ensemble des peuples autochtones d'Amérique, vison du monde qui transcende les différences de mode de vie et les spécificités tribales. Dans *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*, citant les travaux de recherche de Michael Dorris, Louis Owens relève ce trait commun à l'ensemble de la littérature amérindienne :

> In spite of the fact that Indian authors write from very diverse tribal and cultural backgrounds, there is to a remarkable degree a shared consciousness and identifiable worldview reflected in novels by American Indian authors. (Owens 1992, 20)

Les courants de pensée écopoétique et écoféministe s'inscrivent dans la perspective indigéniste lorsqu'ils étudient comment la fiction et la non-fiction investissent les schèmes de la cosmogonie amérindienne pour remettre en question les inégalités et les oppressions vécues dans la société contemporaine. Paula Gunn Allen a ainsi mis en lumière puis dénoncé le système patriarcal imposé par l'occupant aux Premières Nations qui a résulté en une exploitation irrévérencieuse des sols tout en sapant l'autorité des aînées auparavant au centre de certaines organisations claniques traditionnelles. Dans « 'Ethnic' Assimilates 'Indigenous': A Study in Intellectual Neocolonialism », Winona Stevenson, quant à elle, choisit de réinvestir un savoir ancestral transmis par sa mère pour contrer une approche critique qualifiée de « néocolonialisme ». Il s'agit alors d'insister sur une souveraineté ethnique qui découle directement de la connaissance et du respect de la terre dans laquelle reposent les ancêtres.

Le comparatisme cosmopolite est une perspective critique qui se nourrit des apports de la recherche menée par les deux autres perspectives, ainsi qu'Arnold Krupat le précise en introduction de *Red Matters* : « The cosmopolitan takes very seriously nationalist and indigenist insights, although her own position is that it is unwise to be bound too rigorously by either the nation or traditional knowledge » (Krupat 2002, ix). Les analyses menées dans ce cadre procèdent d'un travail de traduction et de mises en relations des épistémès. La compréhension du texte est enrichie par le biais de comparaisons avec d'autres traditions et d'autres territoires. Gerald Vizenor et Louis Owens, en mettant en avant le métissage culturel à l'œuvre dans nombre de romans

CC BY NC ND

contemporains, ont participé au développement de ce courant de pensée. Chadwick Allen, lorsqu'il développe une méthodologie transindigène et ouvre l'analyse textuelle à des productions non académiques, se situe également dans la mouvance comparatiste cosmopolite :

> If we are to approach a fuller understanding of contemporary indigenous minority literatures and their development under conditions of ongoing and evolving colonialism, scholars must move beyond studies of the same handful of popular novelists and undertake the more difficult task of analyzing a much larger body of on-fiction and mixed-genre texts, whose oppositional strategies may be less subtle but also less recognized by scholars working exclusively with the analytical frameworks provided by orthodox postcolonial theory. (Allen 2002, 34)

Notre étude du totémisme réinventé par la littérature amérindienne contemporaine s'inscrit directement dans une volonté d'opérer un comparatisme cosmopolite afin de révéler les points d'intersection entre les différents paradigmes. Ne rejetant ni les apports de la perspective nationaliste ni ceux de la perspective indigéniste, nous nous donnons pour objectif de mettre en correspondance différentes approches pour enrichir la lecture et la compréhension du texte. En choisissant comme clef d'entrée le totémisme, concept anthropologique peu utilisé par la critique littéraire, nous voulons réconcilier deux cadres de référence (l'étude anthropologique et l'étude littéraire) parce qu'ils nous apparaissent mutuellement éclairants ainsi qu'Arnold Krupat l'explique :

> Cosmpolitans, although fully aware of the animus against anthropology still expressed by any number of Native writers today, can nonetheless support the teaching of Native American literatures in departments of anthropology (at least in some departments of anthropology) in courses like “Representation and Self-Representation,” “Ethnography and Literature,” or “Postcolonial Literatures.” (Krupat 2002, 22-3)

Ainsi, nous souhaitons proposer dans la présente thèse une nouvelle approche transversale des textes qui se veut complémentaire des autres cadres critiques afin de révéler au sein de romans déjà largement étudiés une structure symbolique particulière qui rend signifiants les parcours et les interactions des protagonistes en réaménageant les schèmes d'une pratique rituelle traditionnelle.

CC BY NC ND

Le choix du corpus étudié

Pour mener à bien cette étude, nous avons fait le choix de deux auteurs étatsuniens, les écrivains ojibwes Louise Erdrich et David Treuer, et deux auteurs canadiens, l'écrivain haisla Eden Robinson et l'écrivain d'origine métis et crie Joseph Boyden. Il s'agit de deux romanciers et deux romancières dont le point commun réside dans un usage littéraire inédit des pratiques totémiques. Il était important pour nous au départ de préserver une certaine parité objective afin de déterminer si le genre ou la nationalité des auteurs pouvaient caractériser des réinventions totémiques distinctes. Au cours de nos recherches, cet aspect ne nous est pas apparu comme étant significatif. Nous avons essentiellement axé notre étude sur la présence d'une hybridité assumée dans l'élaboration des parcours totémiques hybrides accomplis par les personnages principaux, ce qui nous a fait délaisser des œuvres antérieures, dites de la Renaissance Amérindienne, qui faisaient usage d'un totémisme plus traditionnel. Nous nous permettrons néanmoins de citer les romans de Leslie Marmon Silko, N. Scott Momaday ou encore James Welch en tant que points de comparaison avec les fictions incluses dans notre corpus, ces lectures croisées demeurant importantes pour souligner les apports de cette génération antérieure. Les auteurs que nous avons retenus ont, en effet, tous lu, voire étudié[7] ces premiers romans et cette inspiration thématique aussi bien que poétique est palpable dans leurs propres œuvres. Par ailleurs, il nous faut préciser que, au-delà de ces considérations, notre choix a essentiellement été guidé par la qualité esthétique et poétique des œuvres retenues, et, de façon forcément subjective lorsqu'il a fallu mettre de côté certains romans au profit d'autres, par notre goût personnel.

Ce faisceau de conjonctions nous a amenée à déterminer un corpus qui se trouve géographiquement caractérisé, les origines familiales et ethniques des romanciers et romancières que nous avons décidé d'inclure correspondant finalement à deux aires culturelles spécifiques, toutes deux historiquement liées à la pratique totémique. En effet, parmi ces auteurs, trois appartiennent à un même bassin culturel et linguistique, celui des nations algonquines. Louise Erdrich et David Treuer, écrivains américains, revendiquent tous les deux leurs racines ojibwees[8].

[7] Il est à noter que deux auteurs (David Treuer et Joseph Boyden) sont professeurs de littérature et critiques littéraires. Les deux autres auteures, Louise Erdrich et Eden Robinson, interrogées sur leurs sources d'inspiration, citent fréquemment ces influences antérieures. Ainsi, lors d'un entretien avec le *New York Times* en avril 2016, à la question « What are your favorite books by Native American authors? », Louise Erdrich répond : « “Winter in the Blood,” by James Welch. “Everything You Know About Indians Is Wrong,” by Paul Chaat Smith. “War Dances,” by Sherman Alexie. “Three Day Road,” by Joseph Boyden. “Ceremony,” by Leslie Marmon Silko. Joy Harjo’s and Gerald Vizenor’s work. And the book I am reading now — “Curator of Ephemera at the New Museum for Archaic Media,” by my own sister Heid Erdrich. » (Erdrich 2016).

[8] Le peuple ojibwe, aussi appelé les Chippewas ou les Anishnaabeg (au singulier Anishnaabe), vit sur un large territoire qui s'étend de part et d'autre de la frontière américano-canadienne autour de la région géographique des

CC BY NC ND

Traditionnellement les Ojibwes pratiquaient un totémisme individuel (ou totémisme de révélation) mêlé à un totémisme clanique[9]. Les évolutions issues des influences réciproques qu'exerçaient les deux systèmes l'un sur l'autre ont engendré une multitude de versions du totémisme nord-américain autour de la région élargie des Grands Lacs. Les romanciers puisent dans ces innombrables possibilités pour inventer, à leur tour, de nouvelles combinaisons du complexe totémique. Nous utiliserons principalement l'étude de deux romans de Louise Erdrich, *Tracks* et *The Painted Drum*[10], tout en faisant référence à *Love Medicine*, son premier roman publié en 1984 et qui, déjà, recourt à un totémisme identitaire hybride. De David Treuer nous retenons les trois premiers romans, *Little*, *The Hiawatha* et *The Translation of Dr. Apelles* qui font chacun un usage très différent du totémisme, d'une retranscription très proche de la tradition dans *The Hiawatha* à la dématérialisation et le transfert des symboles dans *The Translation of Dr. Apelles*. *Little* se situe à mi-chemin entre ces ré-interprétations littéraires du phénomène totémique.

Le troisième écrivain, Joseph Boyden, est un romancier canadien qui compte parmi ses ancêtres des membres de la nation métis et de la nation crie[11]. Ces deux peuples ont un grand nombre de caractéristiques communes avec les tribus et bandes ojibwes dont ils sont les voisins. Ainsi, leurs pratiques totémiques présentent, malgré leur diversité, beaucoup de similarités avec les rites et croyances des Ojibwes, et les récits fondateurs des deux mythologies présentent des similarités. Nous analyserons les totémismes imbriqués dans les trois romans de Joseph Boyden écrits à ce jour, *Three Day Road*, *Through Black Spruce* et *The Orenda*. Nous ferons également mention de la nouvelle « Kikakweek » qui trouve sa place dans la généalogie du cycle romanesque entre *Three Day Road* et *Through Black Spruce*. L'ensemble de ces œuvres utilise en effet le ressort de la transmission familiale de totems ambigus acquis de manière individuelle, réinventant ainsi à chaque génération de personnages la fonction et le rôle de l'« Ancêtre ».

Grands Lacs qui correspond également à une grande partie de la région géologique appelée le Bouclier Canadien. Ce peuple de chasseurs appartient au bassin linguistique des nations algonquines.

[9] Nous définissons plus précisément ces notions peu après.

[10] Le synopsis des romans constituant le corpus se trouve en annexe de la thèse.

[11] Les Cris appartiennent au bassin linguistique et culturel des peuples algonquins. Leur mode de vie présente de nombreuses similarités avec celui des Ojibwes.

La nation métis est l'une des trois nations autochtones reconnues par la constitution canadienne (les deux autres sont les Inuit et les Amérindiens). Il s'agit d'un peuple issu des unions établies entre les premiers coureurs des bois français et des femmes ojibwees et cries. Ces mariages étaient encouragés par la couronne française qui voyait dans cette pratique l'assurance de tisser des liens commerciaux durables dans le domaine du commerce de la fourrure avec les tribus du Nouveau Monde. Les enfants « sang-mêlés » qui en résultaient étaient appelés des « bois-brûlés » à cause de la couleur de leur peau et étaient investis du rôle de médiateur. À la fois éclaireurs pour l'armée et les compagnies commerciales et négociateurs des contrats, ils ont développé une langue propre, le métchif ou michif, un créole mêlant le français et le cri, qui leur permettait de communiquer avec les deux parties sur un large territoire allant du Québec aux territoires du Nord-Ouest. La nation métis a développé une culture propre à partir d'un syncrétisme des coutumes amérindiennes et françaises. Nous renvoyons à ce sujet le lecteur au site officiel de la nation métis : http://www.metisnation.ca/index.php/who-are-the-metis.

CC BY NC ND

Eden Robinson, romancière canadienne, appartient à la nation haisla[12]. Cette nation établie en Colombie Britannique est affiliée au groupe linguistique des Kwakiutls. Ce bassin culturel servit de base d'étude à Franz Boas puis à Alexander Goldenweiser pour le développement de la théorie culturaliste. À l'instar des tribus algonquines, les nations amérindiennes de la côte nord-ouest pratiquaient un totémisme double : un totémisme individuel acquis par le biais de rites initiatiques et un totémisme clanique matérialisé par l'érection de mâts gravés de figures animales anamorphiques. Eden Robinson a publié deux romans et un recueil de nouvelles. *Monkey Beach*, le roman que nous avons retenu, met en scène un voyage initiatique aux portes de la mort, engagé grâce à une relation totémique qui emprunte la voie d'une transmission matrilinéaire pour évoluer vers une forme réinventée du totémisme d'épreuves[13]. Cette démarche emprunte la voie d'un rite de passage qui amène de ce fait la protagoniste à expérimenter une phase intermédiaire dite « liminale » que Victor Turner définit comme l'expérience d'un entre-deux :

> The attributes of liminality or of liminal personae ("threshold people") are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here or there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. (Turner 1995, 95)

Bénédicte Meillon a étudié la prégnance de la phase liminale dans un autre roman amérindien que nous citerons également dans le courant de notre étude. Dans *People of the Whale* de Linda Hogan, le parcours physique des personnages fait écho au cheminent intérieur qui les porte vers une renaissance : « Hogan's writing explores threshold states challenging the boundaries between the sensate and the subliminal evoking in that sense the concept of threshold in psychology, as the "limit below which a certain sensation ceases to be perceptible" » (Ashcroft in Meillon 2017, 2).

Cette liminalité qui floute les frontières entre nature et surnature[14] représente un point commun entre les parcours totémiques des différents romans que nous avons réunis dans notre

[12] La nation haisla réunit deux peuples précédemment appelés les Kitlopes (peuple des rochers) et les Kitamaat (peuple de la neige). Nation côtière, les Haislas vivaient traditionnellement de la pêche. Des ressources naturelles ayant été découvertes sur leur territoire, ils bénéficient désormais de retombées économiques liées au transport de pétrole et de gaz. Cependant, le gouvernement tribal veille à ce que cette exploitation des sols ne bouleverse pas l'équilibre écologique du territoire (de nombreux autres projets de forage et de pipelines sont actuellement soumis à l'étude du conseil tribal).

[13] Par totémisme d'épreuves nous entendons un totémisme qui s'inscrit dans le cadre d'un parcours initiatique à l'issu duquel l'initié, ayant vécu une mort symbolique, se trouve métamorphosé et acquiert une nouvelle identité. Traditionnellement, il s'agissait pour un jeune garçon ou une jeune fille de surmonter la souffrance physique et morale imposée par un isolement dans la nature dans l'attente de recevoir une vision envoyée par l'esprit tutélaire. Cette vision pouvait également engager l'initié sur une quête jalonnée d'autres épreuves physiques qui rappelaient les exploits des héros mythiques. Par l'accomplissement du totémisme d'épreuves, l'individu entrait officiellement dans l'âge adulte, et dans de nombreux cas, changeait de nom.

[14] Nous empruntons le terme à l'anthropologue Roberte Hamayon qui le définit ainsi : « La surnature n'est « au-dessus » ou en amont de la nature qu'en ce qu'elle l'anime et détermine sa « vie » ; si elle est la composante symbolique de la nature, elle ne s'exprime qu'à travers elle : autrement dit, tout être surnaturel a une forme naturelle » (Hamayon 332).

CC BY NC ND

corpus. Néanmoins, chacune de ces œuvres met en œuvre une version du totémisme qui lui est propre : si dans certaines d'entre elles la relation totémique est affirmée et sert de trame au déroulement de l'intrigue, il en est d'autres où le complexe totémique se laisse seulement deviner à travers des métaphores, l'auteur ayant déconstruit le schème fonctionnel traditionnel pour le recomposer par le biais d'une écriture post-moderne. Il nous faut cependant préciser que lorsqu'un totem prend corps dans un roman amérindien, il n'est pas toujours gage de réussite dans l'entreprise de construction ou de reconstruction de la personnalité d'un personnage. Alors que certains totems guérisseurs ou rédempteurs parviennent à faire aboutir leurs missions (*Through Black Spruce*), d'autres exemples prouvent que rien n'est acquis en ce domaine (*The Hiawatha*). Dans tous les cas, échec ou renaissance, les relations totémiques narrées dans les romans du corpus empruntent des chemins ardus qui malmènent les protagonistes, mettent à mal leurs convictions et les poussent dans leurs derniers retranchements. Pour apprécier le pouvoir de réinvention du totémisme à l'œuvre dans ces romans, il nous paraît pertinent de définir en premier lieu le cadre théorique établi par les études anthropologiques concernant le phénomène totémique.

CC BY NC ND

Le totémisme : une tentative de définition

Le terme général de « totémisme », utilisé par les anthropologues à des fins classificatoires des organisations humaines, se décline doublement. Il s'agit premièrement de qualifier un système de croyances complexes qui relie, par le biais d'une relation mystique, un individu ou un groupe à un esprit tutélaire. Cette relation se fonde sur un lien de parenté avec le totem qui dépasse la logique d'une simple généalogie par le sang. Deuxièmement, le totémisme désigne un ensemble d'attitudes et de gestes rituels qui entretiennent, dans la réalité du monde humain, une relation de mystère avec le monde des esprits et avec le monde non-humain. Les croyances et les pratiques totémiques influencent directement l'organisation sociale du groupe et la formation des personnalités individuelles. De ce fait, la singularité du totémisme observé chez tel ou tel peuple participe à la définition de son identité selon deux perspectives : d'une part, à travers le regard euro-centré de l'ethnographe qui va se servir de la typologie des rites pour classer la tribu sur une échelle de valeurs ; d'autre part à travers le regard que les indigènes posent sur leur propre lien à l'environnement et à leurs ancêtres via l'affirmation d'une relation privilégiée avec telle puissance plutôt qu'une autre. Cette spécificité les différencie des autres clans totémiques du même territoire.

Une telle définition demeure volontairement ouverte car, comme nous allons le voir, la difficulté de fixer une définition exhaustive du totémisme a divisé les écoles de sociologie. Or, la difficulté de circonscrire ce phénomène représente précisément un des intérêts principaux du totémisme qui apparaît comme un processus mental évolutif, adaptable à de nouvelles contingences contextuelles, processus dont l'étude révèle autant l'état d'esprit du peuple observé que celui de l'observateur qui cherche à trouver dans cette manifestation la preuve d'un stade de développement primitif : ainsi la phase totémique précéderait d'autres organisations sociétales plus complexes et plus abouties, dont celle qui a donné lieu au mode de vie occidental. Avant de rendre compte du débat sociologique qui a agité la fin du XIXe et le début du XXe siècles, nous pouvons affiner quelques critères relatifs aux manifestations culturelles du totémisme. Ainsi, celui-ci ne peut s'épanouir qu'au sein d'une « cosmovision[15] » qui reconnaît l'interconnectivité des êtres vivants quels qu'ils soient avec leur environnement, le monde végétal et le monde minéral. Cette

[15] Le terme est apparu pour la première fois sous sa forme espagnole de « cosmovisión » en 1969 (elle-même étant une adaptation du concept allemand de « Weltanschauung » développé par le philosophe Wilhelm Dilthey à partir de 1914) pour exprimer la conception qu'avaient les peuples mésoaméricains d'un univers où temps et lieu sont ritualisés et où les échanges entre êtres vivants obéissent à des règles précises afin de maintenir l'équilibre du monde : afin de garantir cet équilibre, tout excès et toute forme d'égoïsme sont donc bannis ; de même, les membre de ces communautés étant garants du fonctionnement général de l'univers, ils se chargent de relancer les cycles de vie grâce à des cérémonies de dons. Ainsi l'« imago mundi » de ces peuples influence directement leur système de croyances, leur organisation sociale et, de façon plus générale, leur appréhension du réel.

CC BY NC ND

vision affirme l'existence de forces spirituelles qui traversent les âges et animent le territoire. Comme la critique et romancière d'origine pueblo laguna[16] Paula Gunn Allen le rappelle, les Amérindiens considèrent le cosmos selon un principe d'unicité où l'humain et le non-humain interagissent par le biais de pactes. Les Amérindiens visualisent leur environnement comme une organisation d'énergies selon un cercle vertueux animé par les échanges et la réciprocité. Elle oppose cette vision à la conception occidentale de la place de l'homme dans le temps et l'espace dans son ouvrage *The Sacred Hoop* :

> Another difference between these two ways of perceiving reality lies in the tendency of the American Indian to view space as spherical and time as cyclical, whereas the non-Indian tends to view space as linear and time as sequential. The circular concept requires all "points" that make up the sphere of being to have a significant identity and function, while the linear model assumes that some "points" are more significant than others. (Gunn Allen 1992, 59)

Dans l'article « Whale as Cosmos: Multi-species Ethnography and Contemporary Indigenous Cosmopolitics », Joni Adamson souligne que cette cosmovision sous-tend le discours tant narratif que politique des nations indiennes dans la mesure où elle affirme un rapport au monde fondé sur un équilibre de forces qui participent toutes à la création et la re-création de l'univers. Ainsi, Joni Adamson note la présence du lien spirituel au monde naturel dans la Déclaration des Nations Unies des Droits des Peuples Indigènes et la Déclaration Universelle des Droits de la Terre Mère :

> [The] cosmopolitical movement […] is being articulated in "autoethnographic" legal instruments and documents such as the 2007 United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (UNDRIP) and the 2010 Universal Declaration on the Rights of Mother Earth (UDRME). UDRME, for example, claims for indigenous peoples " a cosmic spirituality linked to nature thousands of years in the making" (See Preamble). (Adamson 2012, 33)

Dans ce même article, Joni Adamson reprend les éléments de l'étude développée par Marisol De la Cadena qui montre comment cette conception d'une communauté du vivant non hiérarchisée nourrit l'action politique des peuples premiers visant à exiger la reconnaissance de la spécificité du lien qui unit leur culture à la nature qu'ils habitent :

> In her "ethnographically inspired" study of Latin American "indigenous cosmopolitics," anthropologist Marisol De la Cadena examines the interactions between humans and "earth-beings," defined as sacred mountains known to demand respect from humans and "other-than-humans" including animals, plants and "lesser beings" recognized as lakes, forests or smaller mountains. De la Cadena draws from Isabelle Stengers' work to explicate how earth-beings are taking the stage in a political arena coming to be known as "indigenous cosmopolitics." (Adamson 2012, 34-35)

[16] Les peuples pueblos (désignés ainsi par les premiers espagnols à cause de leur habitat en villages) sont originaires du Sud-Ouest des États-Unis (Arizona et surtout le Nouveau Mexique). Ce groupe linguistique comprend un grand nombre de tribus (dont les Lagunas) qui sont issues des premiers habitants de la région, les Anasazis et les Mogollons. Les Pueblos sont des peuples sédentaires vivant d'agriculture, que les conquistadors ont décrits comme étant particulièrement pacifiques. Ils partagent le territoire avec la nation navajo et la nation apache qui appartiennent au bassin linguistique atabascan venus des Grandes Plaines et qui ont immigré dans le Sud Ouest aux alentours de l'an 1500.

La cosmovision amérindienne, citée par Joni Adamson comme étant un élément réinvesti par la lutte politique des nations indigènes d'Amérique[17], constitue le cadre de référence du totémisme qui, au sein de l'interaction générale du vivant, scelle des relations d'alliance entre un individu ou un groupe et une classe d'objets ou une espèce.

Gerald Vizenor souligne quant à lui la rôle fondamental de cette cosmovision dans la création artistique et littéraire amérindienne et insiste sur l'action intrinsèque du totémisme sur le rétablissement de l'équilibre du monde. Pour désigner cette interaction, il invente la notion de cosmototémisme. L'art cosmototémique est l'expression sensuelle d'une intersection d'expériences totémiques qui révèle une présence indigène active : « Native American totems are personal, ancestral, and cultural associations, and the necessary metaphors to create a sense of presence » (Vizenor 2015, 28). La relation totémique développée avec un animal spécifique ou un objet naturel particulier est d'ordre idéologique, mystique mais aussi émotionnel puisqu'elle ne peut s'établir qu'à partir d'un investissement personnel. En ce sens, il ne s'agit pas à proprement parler d'un système religieux spécifique – point sur lequel la plupart des ethnologues s'accordent – mais plutôt d'une croyance profondément ancrée dans l'inconscient du groupe, qui s'accommode d'une cohabitation avec une pratique religieuse instituée. En effet, le totémisme ne concerne pas tant l'entité vénérée que la construction de la relation à cette entité. Le terme « totémisme » à proprement parler provient d'une adaptation du mot ojibwe *ototeman* utilisé pour signifier un lien de parentèle spirituelle : « il est de ma parenté », « il est de mon clan ». Si on se réfère à l'article « Totemism » de l'*Encyclopaedia Britannica*, le fondement du totémisme repose sur l'affirmation de la parenté et, de ce fait, dicte les unions :

> The first accurate report about totemism in North America was written by a Methodist missionary, Peter Jones, himself an Ojibwa, who died in 1856 and whose report was published posthumously. According to Jones, the Great Spirit had given *toodaims* ("totems") to the Ojibwa clans, and because of this act, it should never be forgotten that members of the group are related to one another and on this account may not marry among themselves.

Ainsi, lorsque l'Indien désigne l'ours comme étant son totem, il affirme un lien généalogique qui dépasse la logique familiale. Il reconnaît avoir un frère-ours ou une sœur-ours, esprit animal qui préside à sa destinée. De plus, par cette affirmation, il énonce que ce lien de parenté mystique le relie aux autres Indiens qui se réclament du clan de l'ours. Cependant la seule affirmation de la relation totémique exprimée de la sorte est insuffisante pour la rendre effective. Celle-ci est

[17] Il est à noter que l'attachement à la terre ait été développé à partir de la conquête pour affirmer la différence que représente la vision indigène. Il s'agissait auparavant d'une pensée qui allait de soi, le mode de vie des Amérindiens étant fondé sur la recherche d'un équilibre des forces naturelles. À partir de la colonisation des Amériques cet attachement à la terre est devenu un signe distinctif des nations autochtones par opposition à la pensée dominante occidentale.

CC BY NC ND

patiemment instaurée et ravivée par des actes de vénération, des attitudes respectueuses et des épreuves. En effet, la protection du totem n'est jamais totalement acquise et, en cela, elle se distingue de la conception chrétienne de l'ange gardien[18]. Les esprits tutélaires représentent des puissances magiques ambivalentes, difficilement contrôlables. Leurs colères sont susceptibles de plonger la communauté dans de grands tourments, tout comme leur bienveillance peut la sauver d'une mort certaine. Ainsi, les attributs du totem, son comportement et ses caractéristiques magiques, sont-ils en perpétuelle redéfinition, réévalués au fur et à mesure des événements traversés et des actions qui lui sont imputées. De même, l'individu qui se réclame de ce totem alimente la relation au gré de ses espoirs et de ses difficultés, et singularise par sa personnalité le lien établi.

[18] L'église catholique définit les anges gardiens comme étant des esprits purs créés par Dieu pour protéger du mal l'individu dont ils ont la charge. Leurs actions ne peuvent être que positives et réconfortantes.

CC BY NC ND

Totémisme clanique

Deux formes de totémisme ont été distinguées par les écoles anthropologiques, même si, à y regarder de plus près, elles sont rarement séparées totalement l'une de l'autre. On parle ainsi d'un « totémisme collectif », « social » ou « clanique » pour désigner une organisation clanique fondée sur l'appartenance commune à un seul totem. Ce totémisme est pratiqué par des groupes humains dont l'économie repose sur l'agriculture ou sur une activité mixte de chasse ou de pêche couplée à la récolte de fruits cultivés ou non. Le totémisme clanique est présent en Océanie (où son observation a servi de base à de nombreuses théories sociologiques), en Inde, en Afrique et en Amérique du Nord et du Sud. Cette forme de totémisme repose généralement sur des récits mythiques qui font état d'un lien étroit entre l'ancêtre premier du groupe et l'animal ou l'objet naturel. Dans certains cas, l'esprit animal s'est transformé en humain et a fondé le clan. Dans d'autres, l'ancêtre premier a vécu une aventure significative avec l'esprit animal, acte initial qui imprime l'appartenance de la descendance au totem. Claude Lévi-Strauss relève ce trait fondateur de la relation totémique qui dépasse un lien de ressemblance :

> Dans un grand nombre de tribus d'Amérique du Nord […] aucune ressemblance [entre les ancêtres et leurs totems] n'est implicitement ou explicitement postulée ; la connexion entre les ancêtres et les animaux est externe et historique : ils se sont connus, rencontrés, heurtés ou associés. (Lévi-Strauss 2002, 114).

Cette appartenance impose à l'ensemble des membres du clan de suivre les attitudes prescrites vis-à-vis du totem. Malgré des pratiques très diverses du totémisme social à travers le monde, il est possible de relever les caractéristiques récurrentes suivantes : premièrement, de l'association mystique avec certaines catégories d'objets naturels découle une organisation sociale établie qui régule les unions en fonctions des appartenances claniques ; deuxièmement, on remarque généralement un mode de transmission héréditaire du totem. Selon les peuples, celui-ci suit une logique patrilinéaire ou matrilinéaire ; troisièmement, le totem désigné donne son nom, de façon plus ou moins directe, au clan ; quatrièmement, la relation totémique du groupe s'appuie sur un certain nombre de symboles et de règles que chacun est tenu de respecter ; cinquièmement, la puissance magique du totem est accréditée par les mythes et les légendes qui le mettent en scène et que le clan partage régulièrement pour en assurer la transmission.

CC BY NC ND

Totémisme individuel

Par contraste, on parle d'un « totémisme individuel » dans le cadre d'une relation intime liant le totem à son gardien. Cette forme de totémisme est particulièrement représentative des pratiques indiennes d'Amérique du Nord, mais elle est également attestée en de nombreux autres lieux, comme en Australie. En ce sens, le totémisme individuel est une pratique mais surtout une expérience « trans-indigène », pour emprunter le terme à Chadwick Allen, une expérience qui trouve un écho dans le vécu d'individus appartenant à des communautés relevant de bassins culturels très différents séparés par les kilomètres voire même les océans. En prenant le totémisme individuel comme point de référence de notre étude littéraire nous l'utilisons pour faire un pont entre les situations particulières, car il est un lien qui met en correspondance les singularités. Pour expliquer la nécessité d'une approche « trans-indigène » de la production artistique et littéraire, le critique insiste sur l'intertextualité fortement présente dans les créations contemporaines : « [The artists'] multidimensional works in multiple genres evoke the transformative power of lived experience and imagined exploration across multiple categories of the local and global Indigenous » (Allen 2012, xxxii). La juxtaposition des parcours totémiques révèle des points de concordance. Le totémisme individuel démarre par une rencontre significative entre l'individu et son esprit titulaire. Cette rencontre peut prendre trois formes : il peut s'agir d'un rêve envoyé à la mère avant la naissance de l'enfant lui signifiant quelle force présidera à la destinée de celui-ci ; la rencontre peut avoir lieu le jour de la naissance à travers un événement significatif (la venue d'un animal près des lieux de l'accouchement ou l'occurrence d'un événement climatique particulier) ; dans le cadre du totémisme d'épreuve, l'esprit tutélaire se révèle par le biais d'une vision acquise lors d'un rite d'initiation destiné à faire entrer l'enfant dans l'âge adulte.

Nous avons souligné que les formes du totémisme collectif étaient variées, et particulières à chaque contexte. Dans le cas du totémisme individuel, nous avons affaire à *des* totémismes individuels, tous profondément singuliers du fait même du lien intime entre le gardien et le totem qui détermine ces totémismes. Dans cette démarche, même si l'individu est en recherche d'un esprit tutélaire qui saura le guider à travers l'existence, c'est le totem qui s'impose à son gardien. En effet, ce dernier ne choisit pas son totem, mais doit s'accommoder de celui qui lui est révélé, quel que soit son sentiment à l'égard de la classe d'objets que le totem représente. Il doit dès lors chercher les affinités sous-jacentes qui unissent son âme à l'esprit tutélaire. Le totémisme individuel implique, en effet, un rapport d'analogie entre deux univers, la réalité du monde humain et le

monde des esprits et des non-humains, rapport qui affirme une simultanéité des existences : le temps des mythes tout en ayant déjà eu lieu dans un passé lointain se déroule concomitamment au temps humain ; chacun de ces temps influence le déroulement de l'autre. De ce fait le rapport d'analogie établit une destinée mutuelle qui fait coïncider les vécus et rend l'une et l'autre partie solidaires des blessures et des maladies. Si l'intégrité du totem est attaquée, son gardien sera voué au même sort. La réciproque est également vraie. Un gardien affaibli risque de diminuer la puissance du totem. Il se doit de réagir pour lui-même et pour son totem. Il est à noter que le totémisme individuel repose sur un récit singulier et personnalisé du parcours initiatique qui concrétise la relation particulière des deux entités, récit dont des parties demeurent secrètes.

Enfin, il est important d'observer que cette forme de totémisme se trouve souvent imbriquée dans un système social de totémisme clanique. En d'autres occasions, elle est à l'origine d'un totémisme clanique lorsque, par hérédité, le premier individu transmet à ses descendants le totem qu'il a acquis par voie de révélation. Il faut ici préciser que le cas du totémisme individuel a divisé la communauté scientifique : pour certains courants de pensée, tel que le culturalisme américain et en particulier les théories développées par Charles Hill-Tout, il s'agit des origines du totémisme collectif ; pour d'autres, tel les évolutionnistes représentés par James George Frazer, il en représenterait au contraire une forme abâtardie et dégradée. Ainsi, au cours des XIXe et XXe siècles, les écoles sociologiques qui se sont intéressées au totémisme ont tantôt exclu cette pratique individuelle de leur champ d'étude, ou l'ont tantôt réincorporée, voire placée au centre de leur réflexion. Afin de mettre en lumière les enjeux liés à la définition du totémisme pour les sciences humaines d'alors, il nous faut revenir sur les théories les plus marquantes qui ont été élaborées et qui continuent d'influencer la pensée occidentale.

CC BY NC ND

Une notion au centre du débat anthropologique

Dans *Totem et tabou*, ouvrage qui a longtemps fait autorité sur la question, Sigmund Freud développe une étude psychanalytique du totémisme en reprenant non seulement les analyses de l'ethnologue écossais James George Frazer, grand initiateur du débat sur le totémisme et également premier théoricien de la notion, mais aussi quelques unes des conclusions du sociologue français Émile Durkheim. Freud met en avant sa propre compréhension d'un développement historique des peuples, qui passerait par une phase animiste au sein de laquelle se développerait le totémisme. Ainsi, selon lui, le totémisme représenterait une première étape d'articulation de la pensée primitive pour organiser le fonctionnement de la société, que le psychanalyste assimile au complexe d'Œdipe, complexe psychique universel qui permet au jeune enfant d'interroger sa place au sein de la cellule familiale et, par la suite, de construire sa personnalité. Pour Freud l'animal totémique dont se réclament les individus serait un substitut de la figure du père, une figure tyrannique mise à mort par la horde originaire. Ce sacrilège originel inspirerait rétrospectivement des remords au clan qui se traduiraient alors par la pratique de l'exogamie et le respect de tabous. Par ailleurs, Sigmund Freud pense reconnaître dans les rituels totémiques la trace d'une commémoration cyclique du triomphe sur le père. Pour élaborer cette lecture du fait totémique, le psychanalyste se fonde indistinctement des éléments issus des recherches menées par James George Frazer et notamment la pratique de l'exogamie, des extraits de la théorie développées par William Roberston Smith sur la préséance d'une religion du sang et le mythe du parricide commis dans les sociétés préhistoriques exposé par James Atkinson. À sa publication en 1913, *Totem et Tabou* paraît être un ouvrage anecdotique au sein de la communauté scientifique qui regrette l'obsolescence de certaines théories utilisées. Mais à partir des années vingt, il devient emblématique de ce que peut représenter la perspective psychanalytique mise en application pour comprendre le fait culturel.

En 1962, dans *Le totémisme aujourd'hui*, Claude Lévi-Strauss reprend également certaines des théories élaborées au cours du XIXe siècle pour illustrer son analyse structuraliste du phénomène totémique. Dans cette étude, il critique le point de vue de Freud qu'il trouve trop restrictif sur la question lorsque ce dernier limite le fait totémique à la seule relation symbolique masculine père/fils. Partant des travaux des ethnographes qui ont recensé les formes du nominalisme totémique australien, c'est-à-dire la retranscription de toutes les combinaisons de

totémismes claniques observées sur le terrain, Lévi-Strauss démontre l'impossibilité de restreindre l'ampleur du phénomène à une définition unique, stricte et exhaustive :

> La méthode comparative consiste, précisément, à intégrer un phénomène particulier dans un ensemble, que le progrès de la comparaison rend de plus en plus général. Pour finir, on est confronté au problème suivant : comment expliquer que les groupes sociaux, ou segments de la société, soient distingués les uns des autres par l'association de chacun avec une espèce naturelle particulière ? Ce problème, qui est celui même du totémisme, en recouvre deux autres : comment chaque société conçoit-elle le rapport entre les êtres humains et les autres espèces naturelle ? […] Et comment, d'autre part, des groupes sociaux viennent-ils à être identifiés au moyen d'emblèmes, de symboles, ou d'objets emblématiques ou symboliques ? (Lévi-Strauss 2002, 126-127)

Il part donc, à rebours, de la recherche des significations des symboles employés et reconnus par les individus car, nous dit-il : « Le totémisme est d'abord la projection hors de notre univers, et comme par un exorcisme, d'attitudes mentales incompatibles avec l'exigence d'une discontinuité entre l'homme et la nature, que la pensée chrétienne tenait pour essentielle » (Lévi-Strauss 2002, 8). En re-balayant les théories marquantes de différents courants de pensée, l'ouvrage de Claude Lévi-Strauss ajoute une contextualisation nécessaire pour comprendre le regard posé par l'Occident sur le totémisme des peuples « primitifs ». Il met en lumière l'illusion d'une volonté de contrôler des individus jugés inférieurs en les enfermant dans une définition qui résumerait à la fois leur stade d'évolution, leur organisation sociale et leur mode de pensée. L'entreprise n'aboutira pas, comme l'explique l'anthropologue, car si les scientifiques s'accordent sur la réalité d'un phénomène totémique, ce dernier demeure impossible à circonscrire, révélant son insondable complexité par autant d'exceptions surprenantes aux règles énoncées.

Pour mieux comprendre les différentes tentatives d'élaborer une théorie définitive du totémisme et les levées de bouclier que chacune entraîna, nous nous fonderons d'abord sur l'ouvrage de Frederico Rosa, *L'âge d'or du totémisme : histoire d'un débat anthropologique (1887-1929)*, puis sur l'ouvrage de Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*. Frederico Rosa organise son étude selon trois parcours comparatifs qui soulignent la querelle ayant opposé la tradition évolutionniste à chaque nouveau type de discours. Ces parcours sont issus de trois événements significatifs : l'étude par Émile Durkheim du totémisme des Aruntas d'Australie, la théorie dite « culturaliste » développée par l'ethnographe américain Franz Boas, et la révision par James George Frazer d'un des fondements de sa théorie, à savoir la relation de causalité entre totémisme et exogamie[19].

[19] Dans le cadre de ce tour d'horizon des analyses anthropologiques du phénomène totémique, nous passons en revue quelques étapes marquantes du débat idéologique parce qu'elles éclairent le sujet de la thèse. Pour une analyse plus détaillée et afin de prendre la mesure de la subtilité de la controverse scientifique qui a, en son temps, déchaîné les passions, nous invitons le lecteur à se plonger dans la très exhaustive étude de Frederico Rosa dans laquelle il reprend l'ensemble des théories conceptuelles développées par les différentes écoles sociologiques.

CC BY NC ND

Les travaux précurseurs des évolutionnistes

Ainsi que Frederico Rosa le rappelle au début de son livre, le débat totémique commence véritablement en 1887 avec les recherches menées par Frazer, que celui-ci rassemble dans le monumental ouvrage intitulé *Totemism*. Il n'est certes pas le premier à utiliser le mot « totémisme » qui apparaît en 1869 dans l'article de John Ferguson MacLennan intitulé « The Worship of Animals and Plants ». MacLennan y développe une théorie historiciste selon laquelle l'ensemble de l'humanité a connu un passé pré-historique commun dont certains éléments demeurent. Le stade du totémisme s'inscrit dans ce passé lointain où les tribus se sont formées à partir de matriclans exogamiques qui portaient, pour se distinguer, le nom de bêtes ou de plantes sacrées. MacLennan propose, par le biais de l'observation ethnologique des peuples primitifs, de reconstituer ce qui échappe aux travaux de recherche archéologique, à savoir les conditions sociales et psychologiques de l'humanité primitive. À sa suite, Edward Burnett Tylor insiste sur le point de départ de l'évolution de l'humanité : la notion d'âme, qui évolue au fil de la transformation de la société. Puis, John Lubbock et Herbert Spencer mettent en avant la persistance de certains éléments de la pensée totémique dans les civilisations plus évoluées pour affirmer que la foi animiste est à la base de toutes les mythologies du monde.

À partir de tous ces travaux antérieurs, Frazer élabore une réflexion qu'il veut définitive sur la question totémique :

> If now, reviewing all the facts, we attempt to frame a general definition of totemism, we may perhaps say that totemism is an intimate relation which is supposed to exist between a group of kindred people on the one side and a species of natural or artificial objects on the other side, which objects are called the totems of the human group. (Frazer 1935, 3-4)

Il distingue trois types de totémisme, un totémisme clanique, un totémisme sexuel et un totémisme individuel ; il écarte rapidement ce dernier de son étude au motif qu'il ne serait qu'une forme dégradée et tardive des autres formes, qualifiées de totémisme « pur ». Il relève ensuite deux caractéristiques essentielles pour la croyance totémique : d'une part les tabous qui entourent le totem, d'autre part la reconnaissance d'un lien de parenté qui unit l'homme à l'animal et qui se traduit par une révérence cultuelle. Comme nous le verrons, il est fait mention dans les romans amérindiens de telles croyances. Ainsi dans *Three Day Road* de Joseph Boyden, la narratrice se souvient de l'impossibilité, pour les descendants du clan de l'ours, de consommer la viande de cet animal car il est leur frère : « For the first time I realized why we were told the bear was our

CC BY NC ND

brother » (*Three* 36)[20]. Tabous et parenté à l'animal président à l'organisation du groupe et dictent la conduite de chacun.

Cependant, Frazer ne se hasarde pas à comprendre le système de pensée qui aboutit à ces deux caractéristiques car, d'après lui, les « primitifs » sont eux-mêmes incapables d'articuler clairement leurs croyances : « To define exactly the relation in which totemic people stand to their totems is hardly possible; for exact definitions imply exact thoughts, and the thoughts of savages in the totemic stage are essentially vague, confused, and contradictory » (Frazer 1935, 4). Pour James George Frazer, il ne saurait exister, en effet, de contradictions en ethnologie. Suivant une méthode comparatiste, il recense patiemment toutes les observations de terrain faites par ses collègues, lui-même ne quittant pas son bureau[21], puis écarte les rapports qui contrediraient sa théorie, en l'espèce tous les exemples qui infirmeraient que le totémisme soit un outil de régulation des unions et donc le garant de la survie matérielle du groupe. Si les observations ne concordent pas avec ce qu'il en attend, c'est que les observateurs se sont trompés ou que la caractéristique attendue avait précédemment existé et disparu depuis à cause d'une dégradation du totémisme originel. Il associe donc de façon étroite la croyance totémique à la notion d'exogamie et en déduit que l'ensemble des superstitions observées par les peuples primitifs renvoie toutes de façon détournée au tabou ultime, l'inceste : « I have shown elsewhere that superstition has often proved a most valuable auxiliary of morality and law, that men have very often done right from the most absurd motives. It may have been so in the case of exogamy and the prohibition of incest » (Frazer 1935, 160). Même s'il ne fait plus foi, le titanesque travail de Frazer, dont la version révisée en 1910 comprend quatre volumes d'analyse d'observations ethnographiques, a servi de base pour la plupart des théories élaborées ultérieurement grâce à la richesse du matériel cité.

Le débat est alors lancé. En 1889, William Robertson Smith rédige *Lectures on the Religion of the Semites*. Il reprend l'idée d'une phase totémique dans le développement des civilisations et explique que le lien de parenté totémique par un lien du sang, le sang de la mère. Il centre sa théorie autour de la notion de sacrifice qu'il perçoit comme un acte ambivalent qui permet de manger avec le dieu et en même temps de manger le dieu. Dans son analyse, il mélange les notions d'esprit et de dieu, et glisse sémantiquement vers l'affirmation d'une « religion totémique ». Émile Durkheim reprend à son tour cette idée d'un lien défini par le sang et

[20] L'étude de ce passage sera développée dans la première partie de la thèse dans le chapitre 2 « Réinvestir l'animalité ».

[21] Il faut savoir à ce propos, qu'il s'agissait là d'une pratique scientifique courante. On distinguait les ethnographes (scientifiques de terrain qui se bornaient à mettre par écrit leurs observations de la façon la plus exhaustive) des ethnologues (scientifiques restés en Europe et chargés d'élaborer des théories à partir des observations recueillies).

CC BY NC ND

s'interroge sur la portée psychologique de ce concept pour les peuples concernés. Il utilise la théorie d'Alfred Ernest Crawley concernant le sang menstruel et l'aversion qu'il provoque pour les hommes pour expliquer le respect des tabous totémiques. Il en déduit que la pratique totémique est le résultat d'une conscience collective. Il inverse ainsi le prédicat de Frazer qui voyait dans le totémisme la réponse à une nécessité sociale d'organisation par groupes. Pour Durkheim, la mise en place d'une organisation sociale découle d'une nécessité psychologique de nommer son origine. Andrew Lang, anthropologue écossais, fonde également sa théorie du totémisme sur le sang (lien de filiation avec l'ancêtre) mais énonce qu'il ne s'agit pas de la part des individus d'une croyance en un sang réel transmis aux membres du clan par le totem. Il reprend la valeur mystique du nom donné par l'appartenance clanique chez Frazer, et attribue à celle-ci l'origine du totémisme. S'il reconnaît avec Durkheim que le totémisme institue un lien au territoire du fait même que le groupe totémique initial s'est défini par rapport à une implantation locale, Lang est en désaccord avec le sociologue français sur le rapport temporel existant entre le totémisme et la solidarité collective. Alors que Durkheim voit dans les pratiques d'exogamiques et les notions de parenté les conséquences d'une pratique totémique, il considère, au contraire, que ces notions précédent le totémisme :

> Andrew Lang [...] expliquait le respect du totem au même titre que n'importe quelle composante du totémisme classique, sans lui accorder un rôle essentiel du point de vue de la cohésion sociale. La solidarité collective, l'exogamie, la parenté, tout précédait le totémisme et préparait son avènement, ce qui était l'inversion exacte de la théorie durkheimienne de 1898, laquelle utilisait les croyances totémiques pour expliquer, de façon nécessaire, le développement des traits structuraux de la vie sociale primitive. (Rosa 112)

CC BY NC ND

Les apports de l'école sociologique française

La première révolution dans les querelles des différentes écoles sociologiques découle des observations de Walter Baldwin Spencer et Francis James Gillen pratiquées auprès d'un peuple australien particulièrement protégé des influences extérieures, les Aruntas. Ces observations remettent en effet en cause les deux fondements de la théorie de Frazer. Chez les Aruntas, le tabou alimentaire entourant le totem n'est que partiellement respecté : il est possible de consommer l'animal de façon rituelle et en petites quantités. De plus, le totémisme clanique ne se transmet pas par hérédité mais par voie de réincarnation, cette clause faisant tomber toute logique de règle exogamique pour réguler l'organisation fonctionnelle du groupe. Frazer utilise le contre-exemple des Aruntas pour faire évoluer sa position théorique : il analyse le repas rituel du totem comme l'expression d'une magie coopérative qui assure une gestion économe de la ressource. Lang s'érige contre ce postulat et affirme que la relation qui unit le clan au totem est de nature mystique et non utilitaire. Alors que Durkheim postule que les Aruntas ne seraient pas le peuple le plus primitif au regard du totémisme mais au contraire pratiqueraient un totémisme très avancé, Lang réfute qu'on puisse établir un rapport de correspondance entre le niveau de progrès matériel d'une population et son degré de sophistication spirituelle. Ainsi, les observations ethnographiques des Aruntas déclenchent une âpre discussion scientifique menée par le biais d'articles qui ont le mérite de faire évoluer les perspectives scientifiques sur la question du totémisme.

Émile Durkheim élabore une nouvelle approche qui fera date en publiant en 1900 « Sur le totémisme », puis en 1912 *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Il s'oppose à la théorie de Frazer en remettant en question le concept de « magie sympathique » ou « magie coopérative ». Il préfère explorer la diffusion d'un sens du sacré au sein du groupe, sens qui intervient en amont de la ritualisation du culte. Frederico Rosa revient sur cette avancée théorique :

> [Durkheim] a construit des arguments qui semblent parfois projeter le lecteur dans le passé lointain des ancêtres préhistoriques des peuples totémiques contemporains, mais le soi-disant processus de constitution primitive du culte était, avant tout, le prototype intemporel d'un mécanisme social agissant au cours des âges de façon permanente, et particulièrement lors des occasions rituelles. Le rite était, pour Durkheim, le moment où se répétait la rencontre du groupe avec avec lui-même, à travers la même convergence de sentiments collectifs vers les choses sacrées. (Rosa 165)

Pour Durkheim, le totem « est » le groupe car il représente l'expression objectivée de toutes les consciences individuelles. En vénérant le totem, le clan, en réalité, se vénère lui-même. Il rend grâce à sa constitution et célèbre sa solidarité. Dans le même temps, il l'intègre à un environnement naturel, dont il est rendu indissociable par la relation instituée avec l'espèce naturelle totémique.

CC BY NC ND

En supposant une parenté entre le totem et ses membres, le clan représente symboliquement l'intégration de l'homme dans la sphère du sacré et, dans le même temps, dans la sphère du vivant. Le sociologue parle d'une contagiosité du principe totémique qui découle de la contagiosité du sacré. De ce fait, le totem accomplit auprès du clan une mission transcendantale : l'espèce naturelle, via une association d'ordre mythique avec les hommes, hisse ces derniers à un niveau supérieur à leur simple matérialité car les membres du clan peuvent penser leur existence selon une continuité spirituelle et se projeter dans une relation étroite avec les forces occultes qui créent la vie. Ainsi, par le biais du totémisme clanique, ils définissent une identité qui ne se résume pas à un nominalisme fonctionnel.

Pour illustrer son propos, Durkheim revient sur la projection mentale qui accompagne le totémisme et prend l'exemple d'un individu qui affirme que les hommes de son groupe sont des corbeaux :

> Il n'entend pas précisément que ce sont des corbeaux au sens vulgaire et empirique du mot, mais qu'en eux tous se trouve un principe, qui constitue ce qu'ils ont de plus essentiel, qui leur est commun avec les animaux du même nom, et qui est pensé sous la forme extérieure du corbeau. (Durkheim 1991, 270)

La réflexion de Faye Travers, narratrice du roman de *The Painted Drum* de Louise Erdrich, confirme cette continuité spirituelle avec l'ensemble du vivant : « Say they have eaten and are made of the insects and creatures that have lived off the dead in the raven's graveyard—then aren't they spirits of the people, the children, the girls who sacrificed themselves, buried here? » (*Painted* 276). Le corbeau dans lequel elle reconnaît, à la fin du roman, sa défunte sœur ne relève pas d'une association comparative entre cet animal précis et la petite fille. L'oiseau et son espèce transcendent la mort, et à travers eux, l'humain la transcende également et accède au sacré[22].

Dans son analyse, Émile Durkheim réfute l'affirmation de Frazer selon laquelle il est impossible aux sauvages de former une pensée claire de la signification du totem. Au contraire, il démontre que les peuples premiers énoncent, à travers le totémisme, une conceptualisation complexe du sacré et de la place de l'homme dans cette transcendance. De plus, tout en maintenant sa conviction qu'il existe bien une unité au phénomène totémique, il abandonne l'idée d'une phase totémique universelle traversée par l'ensemble de l'humanité et qui, de ce fait, permettrait de classer les peuples sur une échelle de valeur selon leur stade de développement. Grâce à toutes ces avancées, les travaux de Durkheim constituent un tournant dans l'approche scientifique du fait totémique.

[22] Nous reviendrons sur cette transcendance dans « Les corneilles : un totem vengeur ».

CC BY NC ND

La théorie culturaliste américaine

De l'autre côté de l'Atlantique, une autre révolution scientifique s'amorce, qui infirme également les prédicats de la théorie évolutionniste britannique. Il s'agit du culturalisme américain. Celui-ci ne s'appuie pas sur le cas des Aruntas d'Australie, mais investit l'étude du totémisme individuel pratiqué par les Amérindiens, champ dédaigné par James George Frazer et ses collègues européens. En 1902, John Wesley Powell publie « American View of Totemism », article dans lequel il met en avant la formidable diversité offerte par la pratique totémique sur le territoire nord-américain et formule la nécessité de percevoir les événements selon le point de vue des Indiens eux-mêmes afin de bien comprendre le fondement du totémisme. En réponse à la volonté de systématisation des théories européennes qui aboutissent à l'exclusion d'un grand nombre d'observations ethnographiques, il prône un nouveau point de départ : accepter dans un premier temps que le totémisme ne soit qu'une méthode d'appellation (« a method of naming »), puis prendre le temps d'étudier chaque occurrence dans sa singularité. Cependant, cette première tentative de changer de paradigmes méthodologiques demeure confuse et John Wesley Powell étaye maladroitement son propos. Il peine, en effet, à faire preuve de rigueur scientifique. Ne citant pas suffisamment les sources ethnographiques sur lesquelles il s'appuie, il prête le flanc à la critique de ses pairs.

Charles Hill-Tout, son collègue, reformule l'hypothèse de Powell à travers trois éléments qu'il juge identiques : le nom, l'objet à son origine et le symbole attribué à cet objet. Au centre de cette relation tripartite il propose de saisir le principe psychologique et ainsi d'en trouver la clé. Il met en avant le processus initiatique au cours duquel le jeune homme ou la jeune fille acquiert la protection d'un esprit tutélaire, processus qui assoit la valeur mystique du nom obtenu. Enfin, il relève de nombreux exemples de totémisme individuel qui se transforment en un totémisme de famille à partir du legs du totem à la descendance, démontant ainsi les arguments évolutionnistes d'une stricte limite établie entre totémisme social et totémisme individuel. Nous verrons par la suite que ce point se trouve notamment illustré dans *The Orenda* de Joseph Boyden. Dans le roman, la jeune Snow Falls acquiert un totem corbeau lors de son initiation individuelle. À cet esprit tutélaire premier se rajoutent progressivement des symboles complémentaires à mesure que la jeune fille interagit avec les autres membres de son groupe. L'identité complexe qui rassemble le clan nouvellement constitué se révèle alors autant dans la figure de l'oiseau noir empaillé par Snow Falls (« […] a bird that sits complete and watches me while I sleep, that holds my place in the

CC BY NC ND

longhouse when I'm away, that causes strangers to step back and stare. There's power in that » *Orenda* 193), que dans la métaphore qui décrit Christophe, le missionnaire français envoyé auprès des Hurons et devenu une des figures paternelles de la jeune fille : « As for the Crow, last I heard and last I saw, he walks among the dead and wounded like the bird that he is, pecking at those poor men's foreheads, trying to gain something for himself from their dying bodies » (*Orenda* 110)[23].

Tout au long de ses recherches, Hill-Tout ne cesse de plaider pour le respect de l'unité et de la diversité des totémismes pratiqués par les Amérindiens. L'apport principal de sa théorie réside dans l'abandon du lien du sang compris en tant que base de la parenté totémique, au profit d'une relation de mystère liant les individus au sacré et au non-humain. Cependant, Charles Hill-Tout commet un certain nombre d'erreurs dans ses analyses et peine, lui aussi, à circonscrire précisément les exemples qu'il utilise. Malgré ces lacunes, il contribue à faire évoluer le débat. Les échanges relativement cinglants de John Wesley Powell et Charles Hill-Tout aboutissent en 1910 à la reconnaissance par James George Frazer de l'existence d'une théorie américaine du totémisme.

La théorie culturaliste acquiert ses lettres de noblesse avec l'incommensurable travail de Franz Boas. Reconnu par ses pairs européens comme un scientifique de grande valeur, il développe une méthodologie d'observation et d'analyse qui entérine la spécificité culturelle et historique de chaque contexte. Ainsi, il se refuse à élaborer une définition transculturelle du totémisme, mais choisit d'utiliser le principe totémique en tant qu'outil conceptuel : chaque nouvelle recherche ethnographique prise en tant que pratique particulière distincte contribue à apporter un sens nouveau au concept. Boas élabore une théorie relativiste qui vise à rechercher sur un territoire donné un faisceau de concordances culturelles afin d'y discerner une intersection psychologique.

Il passe de nombreuses années à étudier les pratiques culturelles des nations de la côte Pacifique nord, notamment, celle des Kwakiutl pour qui le totem est l'esprit gardien de l'ancêtre fondateur du clan. Il s'agit de l'ancêtre mythique, héros des légendes des origines du peuple, qui s'est procuré l'aide surnaturelle d'êtres fabuleux pour vaincre une épreuve surhumaine. Profondément convaincu de la nécessité de comprendre le phénomène totémique à travers le regard que les Amérindiens portent sur celui-ci, Boas aura à cœur de mener lui-même la phase d'observations ethnographiques en partageant la vie des tribus. Dans « La question des

[23] Les totémismes à œuvre dans *The Orenda* seront analysés plus en profondeur dans le chapitre portant sur « La ré-individuation de la transe », en troisième partie de thèse.

imbrications culturelles chez Franz Boas », Michel Espagne revient sur l'importance de ce vécu partagé :

> L'anthropologue ne s'informe pas sur les populations en interrogeant des Européens qui vivent à leur contact, mais tente de participer à leur mode de vie – Boas a participé par exemple à la chasse au phoque, prend en compte le savoir des Indiens et dans le cas des habitants de la terre de Baffin leur cartographie ou leur manière de désigner les sites. L'enquête sur le terrain est une forme imprévue de diffusion culturelle puisqu'elle doit conduire l'ethnologue à penser avec les concepts de la tribu qu'il étudie, avec sa langue, à se laisser imprégner de son mode de représentation. (Espagne 157)

La théorie boasienne promeut l'apprentissage de la langue indigène afin de comprendre comment la structure grammaticale influence la symbolisation de l'expérience totémique, mais aussi d'apprécier le degré d'hybridation des langues sur le territoire et de révéler le métissage culturel qui a enrichi la pensée de la communauté et témoigne de ses racines multiples :

> […] alors que la linguistique structuraliste et générative met en avant la dimension individuelle du langage, en fait le signe philosophique d'une nature humaine, la linguistique descriptive et anthropologique de Boas insiste sur les phénomènes de communauté de groupe. La langue n'est pas la propriété d'individus représentants d'une nature humaine, mais bien de peuples dans une histoire. (Espagne 152-153)

Ainsi, Boas ne pense pas le totémisme en tant que degré de développement ou lien de causalité (en posant la question d'un totémisme individuel antérieur ou postérieur à un totémisme clanique) mais en tant que construction mentale issue d'un métissage de peuples sur un territoire particulier. Dans *L'âge d'or du totémisme : histoire d'un débat anthropologique (1887-1929)*, Frederico Rosa revient sur un malentendu quant à l'interprétation qu'a donnée Franz Boas du totémisme. Parce que ce dernier a affirmé qu'il n'existait pas de totémisme au sens général, s'opposant ainsi à l'axiome de base des évolutionnistes, de nombreux détracteurs ont voulu voir dans le fruit de cette réflexion la négation du concept même du totémisme. Or Boas a toujours reconnu l'existence d'une multiplicité de totémismes :

> En fait, les phénomènes subjectivement considérés comme totémiques traduisaient une pluralité énorme de traits culturels distincts et d'association de traits culturels, ce qui rendait stérile la prétention d'y chercher une seule signification psychologique et une seule base historique. (Rosa 205)

Pour Boas, les phénomènes totémiques sont la résurgence d'une dynamique d'échanges, la tribu recevant de nouveaux apports par le contact, voire l'union, avec d'autres groupes humains. Ainsi, elle se trouve en régulière reconfiguration. De même, son identité se doit d'être redéfinie, processus auquel prend part un totémisme lui aussi reconfiguré au fil des évolutions du groupe, des différents écosystèmes qu'il habite au gré de ses possibles migrations, de ses co-habitants non-humains et de ses représentations psychologiques. Ainsi, dans de nombreux romans, le totémisme qui se dessine adopte le contour d'objets issus de la société de consommation qui témoignent du

métissage culturel à l'œuvre depuis la colonisation des terres d'Amérique. Dans *Reservation Blues* de Sherman Alexie, le clan se constitue autour d'une guitare. Dans *The Translation of Dr. Apelles* de David Treuer, c'est un livre qui appelle le protagoniste éponyme à s'engager sur une parcours initiatique totémique : « It must have begun that night when, after having gone to bed in his queen-sized bed, he thought he heard paper rustling in the next room » (*Translation* 256). Les pages prennent vie et bouleversent la routine du personnage au point de l'amener à redéfinir son rapport au monde[24].

En 1910, Alexander Goldenweiser marque à son tour l'histoire de l'ethnologie en publiant la thèse qu'il a rédigée sous la direction de Franz Boas, *Totemism, an Analytical Study*. Sur les traces du maître, il rejette la vision enfermante que James George Frazer avait diffusée, et privilégie l'approche culturaliste dont il sera l'un des principaux théoriciens. Dans sa thèse, il s'emploie à mener une comparaison équitable entre les totémismes observés dans deux régions emblématiques du globe : l'Australie qui a servi de pierre angulaire au développement des différentes théories européennes et l'Amérique du Nord, plus particulièrement la Colombie Britannique, qui a fondé le courant divergent du culturalisme. Il choisit pour cela cinq éléments qu'il emprunte au discours prononcé en 1902 par Alfred Cort Haddon, disciple de Frazer, devant l'école d'anthropologie de British Association for the Advancement of Science et qu'il nomme les cinq symptômes du totémisme :

> The main features thus believed to be symptomatic of totemism may be summarized as follows:
>
> 1. An exogamous clan
> 2. A clan name derived from the totem
> 3. A religious attitude towards the totem; as a "friend," "brother," "protector," etc.
> 4. Taboos, or restrictions against the killing, eating (sometimes touching and seeing), of the totem
> 5. A belief in descent from the totem (Goldenweiser 1910, 182-183)

La comparaison ainsi menée prouve le caractère aléatoire qui prévaut dans la répartition des symptômes totémiques : de rares exemples australiens où ils sont tous présents et vérifiés, mais un nombre bien plus important de cas de figure où certains éléments sont absents, les autres étant observés avec une intensité variable. Néanmoins, et contrairement aux interprétations de ses opposants, Alexander Goldenweiser ne remet pas en question la pertinence anthropologique du totémisme. Il insiste au contraire sur l'influence qu'exerce le contexte social sur le phénomène d'adaptation *des* totémismes. À travers sa démonstration, il rejette la théorie antérieure développée

[24] La relation du personnage au livre-totem sera étudiée dans le chapitre intitulé « La « *transmotion* » ou le totémisme en mouvement ».

par Charles Hill-Tout concernant les trois éléments correspondant à l'expression d'une seule et même réalité, et démolit les arguments des évolutionnistes concernant la théorie historiciste du développement des peuples : le totémisme australien n'est ni plus pur que le totémisme amérindien, ni antérieur à celui-ci.

Goldenweiser déduit de sa comparaison scientifique que le totémisme demeure une notion indéfinissable. Cependant, pour surmonter cette impasse théorique, il propose de cesser d'être obnubilé par le contenu des phénomènes observés et d'axer la recherche sur la forme de ces phénomènes. Ainsi, il conclut sa thèse en affirmant la prépondérance de la relation qu'il met au centre de sa compréhension du phénomène totémique :

> We saw that the one common factor in the various ethnic complexes generally termed "totemism" is an association which occurs between certain religious phenomena, on the one hand, and certain social phenomena, on the other. If, in defining "totemism," we agree to restrict the meaning of the term to that association,—in other words, if "totemism" is to mean a relation of a certain kind, and not the sum of certain concrete factors,—we may expect to reach a concept of sufficient definiteness to be serviceable, and yet general enough to embrace a vast number of variations in concrete content. Totemism, then, must express a *relation*. (Goldenweiser 1910, 274)

Goldenweiser met à la disposition de ses collègues ethnologues une méthodologie fondée sur l'analyse d'un complexe totémique, en d'autres termes sur l'étude d'une conjonction des cinq symptômes totémiques en fonction d'un contexte géographique et ethnographique particuliers. L'utilisation de cette méthodologie met en lumière le processus dynamique à la base du totémisme, un mouvement transformationnel qui utilise la valeur émotionnelle des symboles communs utilisés par les individus pour structurer le lien social : « *Totemism is the specific socialization of emotional values* » (Goldenweiser 1910, 275). Ce même mouvement transformationnel anime le récit de *Monkey Beach*, roman d'Eden Robinson. En effet, le personnage principal, la jeune Lisamarie, apprend à redéfinir sa place au sein d'un réseau familial complexe dont certains liens ont été rompus, guidée par le totem matrilinéaire que sont les corneilles. En entamant un parcours totémique individuel elle rend signifiants les nombreux points de rupture des existences des autres membres du clan et, explicitant les non-dits, réorganise les bribes d'histoires familiales en un récit communautaire : « I can understand the words even though they are in Haisla and it's a farewell song, they are singing about leaving and meeting again […] *Aux'gwalas*, the others are singing. Take care of her yourself, wherever you're going » (*Monkey* 374). À travers son initiation, tout le clan se régénère[25].

[25] Nous reviendrons plus en détail sur le parcours totémique de Lisamarie dans les partie intitulées « Les corneilles : un totem-vengeur » et le chapitre 3 de la deuxième partie consacré à « L'eau totémique : un espace-substance ».

CC BY NC ND

En élaborant cette méthodologie de travail qui part de la forme et non des contenus, Alexander Goldenweiser parvient à concilier les écoles sociologiques de part et d'autre de l'Atlantique. Quelques années plus tard, l'ethnologue américain affine sa théorie en s'intéressant à la mécanique d'assimilation de nouveaux éléments qu'il nomme « pattern theory », (théorie du motif récurrent, théorie du modèle) :

> Ce n'est pas par hasard que Goldenweiser utilisait l'expression « pattern theory » pour baptiser sa thèse sur l'origine du totémisme. L'adoption de chaque type d'éléments par les différents segments sociaux devenait un *pattern* ou modèle institué, c'est-à-dire une procédure qui pouvait se répéter, dans chaque contexte, jusqu'au développement intégral du complexe totémique. Ce processus continu d'assimilation par le milieu totémique était présenté en des termes purement abstraits, mais dans le respect de la sensibilité historique de la nouvelle anthropologie américaine. (Rosa 223)

La controverse scientifique autour du totémisme se poursuit après la parution des travaux de Goldenweiser. Nous n'en donnons ici qu'un aperçu. En 1910, James George Frazer revient sur sa théorie initiale pour abandonner la clause impérative d'exogamie dans la pratique totémique, mais il exclut toujours le totémisme individuel de son champ d'étude et refuse d'analyser la valeur mystique du lien au totem qu'il explique par un manque de connaissance des processus de fécondation : parce que les sauvages ne font pas la relation entre l'acte sexuel et les premiers signes de la grossesse ils doivent chercher une généalogie magique. À cette même période, se développe au sein de l'école viennoise le courant des diffusionnistes, qui voient dans la superposition d'éléments disparates la preuve de grands mouvements migratoires. Cette théorie suppose l'existence d'une forme pure du totémisme initial propre à chaque groupe ethnique, dont il faut rechercher la trace dans les disséminations laissées sur leur passage. Par ce présupposé, les diffusionnistes s'attirent les foudres des culturalistes américains qui n'envisagent pas qu'il puisse subsister une intégrité culturelle préservée après des millénaires de migrations.

CC BY NC ND

Le courant fonctionnaliste britannique et la critique de celui-ci par Claude Lévi-Strauss

Enfin, les fonctionnalistes britanniques tentent d'élargir le débat totémique à l'ensemble des relations de l'homme et de la nature exprimées à travers le mythe et les rituels. Ainsi, Bronislaw Malinowski voit dans le totémisme une phase de la zoolâtrie, autrement dit un processus de répartition sociale d'espèces ayant un statut mystique : le totémisme équivaut ainsi à un partage des responsabilités. Alfred Radcliffe-Brown reprend ce postulat pour expliquer que seules les espèces consommables et consommées par l'homme pouvaient être vénérées car elles participaient à la satisfaction de besoins universaux :

> En 1929, il avançait l'idée importante selon laquelle le parallélisme entre les espèces naturelles et les subdivisions tribales représentait une construction idéologique par le biais de laquelle les premières étaient intégrées dans la société des hommes. Les animaux et les plantes, peut-être bien parce qu'ils étaient omniprésents dans la vie du groupe d'une façon ou d'une autre, finissaient par faire partie d'une sorte de supra-société aux contours cosmologiques. (Rosa 311)

C'est notamment en réponse à cette vision d'une nature utilitaire que Claude Lévi-Strauss publie en 1962 *Le totémisme aujourd'hui* et sa célèbre diatribe contre les animaux « bons à manger ». L'anthropologue démonte les arguments de Malinowski et de Radcliffe-Brown concernant la valeur purement utilitaire des animaux totémiques pour substituer la notion d'animaux « bons à penser » indiquant ainsi que le phénomène totémique est, avant toute chose, affaire de projection mentale : « Le totémisme est d'abord la projection hors de notre univers, et comme par un exorcisme, d'attitudes mentales incompatibles avec l'exigence d'une discontinuité entre l'homme et la nature, que la pensée chrétienne tenait pour essentielle » (Lévi-Strauss 2002, 8). La théorie structuraliste qu'il développe choisit de maintenir l'usage du terme « totémisme » afin de conserver un outil conceptuel mais met en doute son universalité en tant que croyance et pratique. Claude Lévi-Strauss affirme que le terme cache une unité artificielle due à la confusion dans l'esprit des ethnologues entre deux problèmes posés par les observations de terrain :

> D'abord, celui que pose l'identification fréquente d'êtres humains à des plantes ou des animaux, et qui renvoie à des vues très générales sur les rapports de l'homme et de la nature ; celles-ci intéressent l'art et la magie, autant que la société et la religion. Le second problème est celui de la dénomination des groupes fondés sur la parenté, qui peut se faire à l'aide de vocables animaux et végétaux, mais aussi de bien d'autres façons. Le terme totémisme recouvre seulement les cas de coïncidences entre les deux ordres. (Lévi-Strauss 2002, 15)

Les travaux de recherche de l'anthropologue semblent mettre un point final aux discussions qui ont déchiré pendant des décennies les divers courants de la sociologie mondiale sur la question du totémisme. Le monde universitaire et le grand public se désintéressent progressivement de cette notion jusqu'à la publication en 2005 de *Par-delà nature et culture* de Philippe Descola.

CC BY NC ND

Élève de Lévi-Strauss, l'anthropologue se saisit à nouveau de la question pour repenser les typologies de rapports au monde. Il définit ainsi quatre catégories de relations entre humains et non-humains. Il ne hiérarchise pas ces stades selon un degré d'évolution progressiste mais relève les glissements historiques qui ont pu faire passer les civilisations de l'un à l'autre. Il nomme « animisme » la phase de pensée qui induit une même intériorité entre les deux univers mais reconnaît une différence dans la physicalité. Ce mode de pensée présuppose que des métamorphoses puissent avoir lieu entre humains et non-humains. Par opposition, le « naturalisme » suppose une physicalité analogue et réfute la possibilité d'une intériorité semblable. Dans « l'analogisme », chaque individu possède une combinaison propre de qualités physiques et intérieures qui le lancent dans un jeu de projection et d'introjection avec le monde extérieur. Les échangent entre humains et non-humains prennent alors la forme de métaphores et supposent une empathie envers l'autre partie. Enfin, le « totémisme » intègre une similarité totale (qu'il s'agisse de physicalité ou d'intériorité entre les êtres humains et les objets naturels), qui permet un partage de qualités et de caractéristiques. Ainsi, pour Philippe Descola, le totem qui donne son nom au groupe ou à l'individu n'exprime plus un rapport d'éponymie mais l'affirmation d'une unité organique entre les espèces naturelles. Le nom totémique se fait le vecteur d'une identité partagée. Pour étayer son propos, l'anthropologue axe sa démonstration sur les sociétés totémiques australiennes du Rêve[26] où la relation à l'ancêtre dépasse la logique temporelle : l'ancêtre mythique n'a pas vécu auparavant mais habite de façon immanente le temps des rêves dont il peut s'extirper pour venir marquer sa présence dans le territoire tribal sous la forme d'une source, d'un animal, d'un événement climatique. Puis, il cite le cas des totémismes amérindiens qui posèrent problème tout au long du débat anthropologique. Il reconnaît alors que sa classification s'adapte plus difficilement aux nombreux cas de figures nord-américains mais choisit de ne pas les exclure. Il revient notamment sur la question de la légitimité de nommer « totémisme individuel » les rites initiatiques de recherche individuelle d'esprit tutélaire, et démontre qu'une étude approfondie du système de pensée des nations indiennes des Grands Lacs aboutit à mettre en lumière diverses expressions d'un même principe :

> […] les Ojibwa, ou les Potawatomi décrits par le père de Smet, n'étaient pas aussi stricts que le furent par la suite les anthropologues lorsqu'il s'agissait de distinguer entre ce que ces derniers appellent le totémisme sociologique et le totémisme individuel. Comme le montre l'exemple des Fox, il n'est pas du tout incongru d'employer le même mot, alternativement et selon les situations pragmatiques

[26] Le temps du Rêve est, pour les aborigènes, une dimension parallèle à l'existence où coexistent les exploits de fondation du monde et toutes les manifestations magiques qui témoignent du lien sacré qui lie les hommes aux esprits, les êtres du Rêve : « Le Rêve n'est donc ni un passé remémoré ni un présent rétroactif, mais une expression de l'éternité avérée dans l'espace, un cadre invisible du cosmos garantissant la pérennité de ses subdivisions ontologiques » (Descola 259).

> d'énonciation, pour faire référence à un parent clanique, à l'animal éponyme de son clan et à son esprit animal individuel. (Descola 298)

Il demeure une difficulté récurrente qui se situe niveau symbolique de la relation établie entre les Amérindiens et la force surnaturelle totémique. Si les exemples australiens s'inscrivent bien dans l'analogie matérielle et essentielle, les exemples nord-américains font référence à des échanges plus complexes qui adoptent la voie de métamorphoses rendant visibles le passage d'une réalité à une autre. Cependant, Philippe Descola met en avant une cohabitation possible de plusieurs phases sur un même territoire :

> Chacune de ces matrices génératives structurant la pratique et la perception du monde prédomine certes en un temps et en un lieu, mais sans exclusivité ; l'animisme, le totémisme, l'analogisme ou le naturalisme peut en effet s'accommoder de la présence discrète des autres modes à l'état d'ébauche puisque chacun d'eux est la réalisation possible d'une combinaison élémentaire dont les éléments sont universellement présents. (Descola 293)

Il s'appuie justement sur le totémisme amérindien pour justifier l'influence d'un mode secondaire :

> La relation typiquement animique de personne humaine à personne animale se double ainsi d'un rapport privilégié entre personne humaine et espèce animale qui prend une évidente coloration totémique, surtout lorsque ce rapport est préfiguré par le fait pour un homme de recevoir à sa naissance le nom d'une espèce animale dont il devient le « jumeau onomastique » (*nijotokanuk*), comme c'est le cas chez les Ojibwa de Big Trout Lake, qui n'ont pas, par ailleurs, de clans totémiques. De la même façon, l'association totémique purement dénotative entre un clan et une espèce animale peut subir l'inflexion d'une relation animique lorsqu'un homme acquiert comme esprit gardien individuel un animal de l'espèce éponyme de son clan : celle-ci devient alors pour lui plus et autre chose que le référent d'un nom collectif, elle fournit le terme d'une identification intime à une classe de non-humains désormais personnalisés. (Descola 299)

Cet argument, même s'il éclaire la spécificité du totémisme amérindien, ne nous convainc pas tout à fait sur la nécessité d'extraire le mode totémique du mode animiste. Dans les différents romans que nous étudions et qui mettent en scène un totémisme revisité, les modes de pensée définis par Philippe Descola paraissent beaucoup plus intimement liés et la relation totémique s'y développe autant par le biais de la métamorphose qu'il associe au mode animiste que par la métaphore et l'empathie qu'il attribue au mode analogique.

Nous avons souhaité rappeler les différentes théories développées à partir d'un phénomène que le regard occidental a catalogué sous l'appellation « totémisme » pour montrer la richesse des débats qui ont construit ce concept. En effet, même si la compétition a été particulièrement âpre pour tenter d'établir une règle définitive et exhaustive pour contenir cette notion, chaque nouvelle analyse a apporté sa pierre à l'édifice.

CC BY NC ND

Vers la définition d'un « totémisme littéraire[27] »

Le totémisme, nous l'avons vu, est une notion qui se dérobe et échappe finalement au carcan de la définition. Il est une réalité qui se métamorphose au gré des contextes culturels et se réinvente à travers chaque nouvelle relation particulière. C'est pourquoi, nous ne voulons écarter aucun courant ethnologique lors de notre approche de ce que nous appellerons le « totémisme littéraire ». Il nous semble que la plupart des ethnologues que nous avons cités ont su capter une dimension spécifique qui peut éclairer la réutilisation par les auteurs amérindiens de croyances et de pratiques ancestrales aussi diverses dans leur réalité que le nombre de peuples qui y ont souscrit. Si la théorie des évolutionnistes et leur vision historiciste est aujourd'hui dépassée (et ne peut que faire bondir un auditoire contemporain lorsqu'elle met à plat des strates de civilisations classées selon un degré de pureté et de progrès), James George Frazer a eu l'immense mérite de relever l'importance du jeu des relations nouées entre humains et non-humains, et d'explorer la complexité de ce rapport au monde :

> No one who has followed the preceding survey [*Totemism*] attentively can fail to be struck by the general similarity of the beliefs and customs which it has revealed in tribe after tribe of men belonging to different races and speaking different languages in many widely distant parts of the world. Differences, sometimes considerable differences, of detail do certainly occur, but on the whole the resemblances decidedly preponderate and are so many and so close that they deserve to be classed together under a common name. (Frazer 1935, 3)

Ce faisant, il a donné ses lettres de noblesse à un phénomène totémique que les ethnographes ne savaient pas vraiment comment appréhender. Parmi les avancées du foisonnement de théories et d'explications qui ont été élaborées dans la profusion des articles scientifiques qui ont suivi la parution de *Totemism*, nous retiendrons tout particulièrement un certain nombre d'apports.

Ainsi, l'étude d'Émile Durkheim sur le sacré à l'œuvre dans la ritualisation du rapport à l'ancêtre, et le travail mené par William Robertson Smith sur la portée symbolique de l'acte sacrificiel qui réactive le dialogue avec les forces surnaturelles, nous semblent essentiels pour comprendre certains moments cathartiques qui servent de pivots dans les romans de notre corpus. Dans *Sur le totémisme*, Durkheim relève ainsi que « [l]e caractère sacré est d'abord diffus dans les choses avant de se concrétiser sous la forme de personnalités déterminées » (Durkheim 1900, 8). Il

[27] Nous désignerons sous l'appellation « totémisme littéraire » les différentes réécritures du phénomène totémique par les auteurs amérindiens contemporains qui, à force de remaniements des rites et des parcours, inventent de nouvelles alliances conclues par les personnages avec des totems modernes et souvent improbables. Ainsi, le « totémisme littéraire » ne consiste pas à raconter le déroulement d'une relation totémique traditionnelle et conforme aux coutumes d'une tribu précise, mais à imbriquer différents symboles qui mettent le lecteur sur la piste d'un rite de passage hybride, mêlant éléments culturels indigènes et éléments culturels occidentaux. Dans cette partie de l'introduction, nous abordons les caractéristiques essentielles de cette forme de totémisme.

poursuit son étude en précisant la nature du lien sacré qui s'établit par la voie totémique : « Le totem est sacré pour tous les membres du groupe dont il est l'emblème ; entre eux et lui il y a un lien religieux. Au contraire, pour les membres des clans étrangers, il est chose profane » (Durkheim 1900, 32). Smith étudie, quant à lui, le rôle essentiel joué par le moment de communion que représente le sacrifice dans le sceau d'une alliance mystique entre humains et forces magiques : il met en lumière, comme vu précédemment, que le repas sacrificiel consiste autant à manger avec le dieu que de manger le dieu, engageant de ce fait une relation complexe qui repose sur l'interdépendance des deux parties[28]. Ainsi que nous le verrons par la suite, la relation au sacré et le recours au sacrifice constituent un des fondements des pactes totémiques conclus dans les romans amérindiens de notre corpus.

Dans ces mêmes romans, la réflexion d'Andrew Lang sur la cohabitation entre totémisme et religion instituée se trouve vérifiée par la facilité avec laquelle les personnages s'accommodent de la foi catholique alors qu'ils entretiennent un lien totémique à l'ancêtre et à la terre. L'anthropologue souligne en effet la confusion exercée par certains de ses collègues par l'emploi du terme « dieu » pour désigner l'esprit tutélaire. Il remarque que les observations de terrain rapportent l'existence de différentes croyances et pratiques rituelles au sein d'un même groupe : un panthéon de dieux vénérés, le respect de tabous rituels et l'usage de la sorcellerie. Aucune dévotion n'exclut à priori les autres cultes. Les personnages fictionnels ne se formalisent pas non plus d'une coexistence des systèmes de croyance, les auteurs pratiquant en effet une forme de syncrétisme et ayant recours à divers référentiels pour façonner leurs personnages et les parcours de ceux-ci. Le travail critique de Claude Lévi-Strauss sur le courant diffusionniste, mais aussi sur les principes fondateurs d'autres écoles sociologiques telles que le courant évolutionniste, puis l'analyse de cette critique par Philippe Descola nous guident dans la réflexion à mener sur le totémisme en tant que nécessité psychologique, le totem jouant un rôle de définition ontologique des êtres qui s'en réclament :

> Citant le cas des insulaires du détroit de Torres, des Menomini des Grands Lacs et, plus au nord, des Chippewas, [Claude Lévi-Strauss] souligne [dans *La Pensée sauvage*] le fait que, dans ce genre de cas, chaque groupe totémique sera pris en lui-même et « tendra à former système, non plus avec les autres groupes sociaux, mais avec certaines propriétés différentielles conçues comme héréditaires » ; il en résulte une diversité intrinsèque, et proprement ontologique, des segments totémiques […]. (Descola 256)

[28] L'analyse faite par Frank Byron Jevons en 1902 de la théorie développée par Smith synthétise de façon très claire cet aspect du sacrifice : « [There] are two different, though not necessarily inconsistant aspects of the sacrificial rite: one is the eating with the god, the other is the eating of the god » (Jevons 149).

CC BY NC ND

Philippe Descola voit dans le nom totémique le vecteur d'une identité partagée : le totem représente l'essence identitaire du groupe ou de l'individu. D'identité recomposée, il est justement question dans les romans que nous étudions. Le ou les totems interviennent ainsi dans l'existence des protagonistes pour les pousser à dépasser les stéréotypes et réévaluer leur être au monde.

Enfin, la recherche des culturalistes américains sur le sujet fonde notre approche d'un totémisme réinventé par la fiction contemporaine. En effet, nous prenons pour base de notre étude le postulat que la relation au passé nouée ou renouée par les personnages (relation à l'ancêtre mythique ou exploration d'un passé historique conflictuel) repose sur une relation de mystère ainsi que l'a exposé Charles Hill-Tout, et non sur une généalogie classique : « The true relation between the totem object and the totem-group will be invariably found to be the same as that existing between the individual and his personal totem—a relation of "mystery" not of blood » (Hill-Tout 2015, 90). Le lien que tissent les protagonistes avec leurs totems ne s'inscrit pas dans la conviction d'une parenté réelle avec l'objet naturel en question, mais dans le trouble de sentir une connexion intime avec le monde du sacré. De même, la constitution de clans réinventés, constitués de bric et de broc à partir d'accidents de la vie, relève de ce même lien de mystère qui, par un jeu de coïncidences, rend signifiante la solidarité du groupe. Franz Boas offre une perspective et un contexte qui dirigent nos analyses lorsqu'il avance que chaque totémisme, qu'il soit collectif ou individuel, est à la fois un événement unique et un élément constitutif d'un phénomène totémique plus globalement partagé. Nous nous appuyons notamment sur sa réflexion sur un métissage culturel[29] qui renouvelle et régénère les alliances totémiques et leur permet de s'ajuster aux besoins de redéfinition des individus alors que ceux-ci se trouvent confrontés à un nouveau contexte :

> A detailed study of customs in their relation to the total culture of the tribe practicing them, in connection with an investigation of their geographical distribution among the neighboring tribes, affords us almost always a means of determining with considerable accuracy the historical causes that led to the formation of the customs in question and to the psychological processes that were at work in their development. The result of inquiries conducted by this method may be three-fold. They may reveal the environmental conditions which have created or modified cultural elements; they may clear up psychological factors which are at work shaping the culture; or they may bring before our eyes the effects that historical connections have had upon the growth of the culture. (Boas 2012, 276)

Ainsi, dans le totémisme amérindien, tout est affaire de passage, d'échange et de transferts pour redéfinir un rapport à l'autre et un rapport au monde qui, s'il s'inscrit dans un *hic et nunc* prégnant,

[29] Dans « La question des imbrications culturelles chez Franz Boas », Michel Espagne résume ainsi cet aspect essentiel de la vie et du travail de recherche de l'ethnographe : « Sa biographie intellectuelle est marquée […] par un passage, de l'Europe aux États-Unis, des sciences sociales enseignées dans les universités allemandes à l'observation des tribus indiennes, le tout dans un contexte politique américain où l'immigration, des Italiens, des Juifs d'Europe centrale, fait parfois problème. Boas transpose son propre passage vécu en un objet scientifique, puisque ce qui l'intéresse, ce sont avant tout les transferts entre tribus indiennes, modèles des métissages dont la société américaine est elle-même le lieu » (Espagne 147).

CC BY NC ND

demeure fort d'une richesse des symboles hérités de bassins culturels et d'évolution dans des écosystèmes divers. Nous trouvons la preuve de cette capacité d'évolution dans l'invention littéraire de totémismes hybrides, qui intègrent des protagonistes à l'identité plurielle dans un environnement complexe, une zone de contact entre les civilisations qui porte la marque du passage de cultures antagonistes. Nous souscrivons également au postulat boasien de la nécessité d'une observation empathique des manifestations totémiques. Aussi surprenants ou dérangeants qu'ils puissent apparaître, nous décidons de ne rejeter aucun des totems inventés par les auteurs que nous étudions au motif qu'ils ne correspondraient pas aux canons définis par certaines écoles sociologiques. En introduction de *Earth Being: Ecologies of Practices across Andean Worlds*, Marisol de la Cadena, observant avec attention le mode de vie de deux chamanes péruviens pour tenter de saisir le lien spirituel qu'ils entretiennent avec leur territoire, alerte le lecteur sur les limites de l'entreprise ethnographique : « The practices were what my friends did, and the words were what they said; but what those practices did or what those words said escaped my knowing » (de la Cadena 3). Citant John Law, elle précise qu'il ne peut s'agir en réalité que d'une interaction de deux univers de référence, celui du chamane indigène et celui de l'ethnographe, qui s'interpénètrent[30] :

> On things that are partially connected, John Law writes: "The argument is that 'this' (whatever 'this' may be) is included in 'that,' but 'this' cannot be reduced to 'that'" (2004, 64). To paraphrase: my world was included in the world that my friends inhabited and vice versa, but their world could not be reduced to mine, or mine to theirs. (de la Cadena 4)

Appréhender la réalité chamanique suppose, de la part de l'observateur, une grande humilité quant à ce qui demeure intraduisible et qui échappe à son expérience directe : la difficulté à retranscrire l'intégralité de cette altérité ne doit pas invalider sa réalité. Par ailleurs, le jeu des influences réciproques d'un système sur l'autre révèle, à travers une intersection de significations, une capacité partagée à penser ce qui transcende la matérialité. Sur les traces de Franz Boas et en suivant les conseils de Marisol de la Cadena, nous voulons affirmer que toute représentation

[30] Cette interpénétration des systèmes de référence indigène et occidental pourrait remonter à une période bien antérieure à la date communément admise de découverte des Amériques. L'historien Jack D. Forbes, d'origine powathan et lenape (nations amérindiennes de langue algonquine originairement basées en Virginie Occidentale en ce qui concerne les Powathans et au New Jersey en ce qui concerne les Lenapes) a rassemblé les diverses traces d'une navigation autochtone en direction de l'Europe avant 1492 dans *The American Discovery of Europe*. Cet ouvrage opère un renversement de perspectives quant aux conditions des premiers contacts entre ces deux civilisations : « Since our topic is the American discovery of Europe, we are compelled to look at such theories, however unpopular they may be in current anthropological circles » (Forbes 3). Il cherche également à démontrer que le métissage des populations n'est pas restreint au seul territoire américain et cite les nombreux cas d'unions bi-raciales effectives dès le XVe siècle sur le territoire européen. L'intégralité de son travail de recherche en études indiennes vise à renverser les perspectives et amener le lecteur à envisager sous un jour nouveau les interactions qui ont pu avoir lieu entre les civilisations amérindiennes et la civilisation occidentale. Dans la présente thèse, nous souhaitons également insister sur la multiplicité des points de vue sur un même fait historique initial, le choc de culture antagoniste, que la réécriture du totémisme autorise, déconstruisant de ce fait un certain nombre de représentations stéréotypées.

CC BY NC ND

littéraire du totémisme est valide et digne d'être étudiée puisqu'elle sert de trame aux récits diégétiques et, à ce titre, nous apparaît significative. Il ne s'agit pas pour nous de porter un jugement de valeur sur l'usage fait de ces totémismes réinventés au nom d'une classification scientifique qui déterminerait d'une part un totémisme canonique et de l'autre des formes dégradées.

Enfin, nous empruntons à Alexander Goldenweiser son cadre méthodologique (analyser le totémisme en tant que rapport entre différents symptômes récurrents et non le réduire à la somme de ses manifestations) et adoptons le postulat qu'un faisceau de conjonctions nous permet de révéler l'existence d'un totémisme littéraire :

> Finally, we must remember that the concrete content of totemic phenomena changes not merely with place, but with time. The product of totemic associations changes all the while; the stages of development become effaced; new features are superadded. If we want to evade this variability in time as we have evaded the local variability, we must apply the term "totemism," not to a condition, to a static phenomenon, but to a dynamic phenomenon, to a tendency, or a process. […] If we adopt this dynamic and general definition of "totemism," a term becomes necessary to cover the concrete content of totemic phenomena in any given tribe or tribes. I propose to use the term "totemic complex" in that connection. The sum of totemic phenomena, which vary from place to place and from time to time, may fitly be designated "a complex;" while the common factor in these complexes, the unifying factor, is totemism,—the process by which the component elements of the totemic complexes become transformed into social values firmly associated with definite social units." (Goldenweiser 1910, 275-276)

CC BY NC ND

Six indices du totémisme littéraire

Dans chacun des romans étudiés, nous partons donc à la recherche d'un complexe totémique reposant sur six indices totémiques, ces six indices n'étant ni exclusifs, ni répartis par égale importance mais, au contraire, prenant la forme d'une combinaison propre à chaque roman.

Premièrement, nous relevons la constitution d'une communauté qui s'apparente à un clan qui, souvent, débute par un noyau familial régi par une figure matriarcale forte. Ce noyau inclut d'autres membres qui, même s'ils ne partagent pas un lien de sang, se trouvent intimement liés au devenir de l'ensemble du groupe. Ensemble, ils forment une petite société de marginaux interdépendants soumise à des règles tacites d'entraide et d'empathie. Ce clan réinventé s'érige en ultime rempart contre la déshumanisation qui découle du mode de vie de la société dominante.

Deuxièmement, les romans mettent en scène une relation à la fois mythique et magique entre les individus et leur environnement, alors même que l'environnement en question prend la forme d'un territoire ambivalent et contesté. Les protagonistes acceptent la permanence de forces surnaturelles qui ressurgissent pour bousculer leur quotidien ; ils apprennent à lire dans les environs familiers (habitation, ville, site naturel plus ou moins dégradé...) les signes d'une transcendance qui doit, comme eux, s'ajuster au contexte de la contemporanéité.

Troisièmement, un ou des personnages développent une attitude déférente à l'égard d'un objet ou d'un être. Ils s'astreignent à observer des tabous ou se livrent à des scènes rituelles, dans certains cas de façon ponctuelle, dans d'autres de façon récurrente à travers le roman. À cette occasion, au lieu de chercher à être initié par des chamanes héritiers de rites anciens, ils inventent instinctivement des pratiques qui, si elles puisent dans des bribes de souvenirs de gestes traditionnels, s'accommodent des objets et des substances qui se trouvent à leur portée.

Quatrièmement, un objet ou un être particulier s'impose à un individu, l'investissant de la mission de gardien. La charge du totem tombe ainsi comme un fardeau sur les épaules du personnage qui, ne pouvant s'y soustraire, découvre les implications de sa mission au fur et à mesure que la relation s'intensifie. Ce faisant, il construit et affirme sa personnalité. À l'issue de son parcours initiatique, le protagoniste se trouve métamorphosé, qu'il s'agisse d'un dénouement heureux ou malheureux.

Cinquièmement, l'intrigue repose sur une phase de sacrilège et/ou une phase de sacrifice. Les relations totémiques racontées par les romans sont sous-tendues par la violence d'un conflit

intérieur qui s'exprime par un jeu de contraintes physiques et sociales. Le chaos des identités est manifesté par une faute grave (viol, meurtre) qu'il importe d'expier pour assurer la pérennité du clan. Un sacrifice symbolique, qui s'accomplit par une mise à l'écart du reste du groupe, ou réel, pouvant aller jusqu'à la mort d'un personnage, est alors nécessaire. En participant à la phase sacrificielle, le gardien régénère sa connexion au totem et relance par là-même le clan dans un nouveau cycle.

Sixièmement, nous notons la permanence d'une eau magique qui imprègne non seulement le territoire physique où se déroule l'action mais aussi l'imaginaire des protagonistes. Il s'agit d'une eau puissante qui attire et inquiète à la fois. Cette eau agit directement sur la relation qui lie le totem à son gardien en guidant le parcours initiatique de ce dernier. Elle intervient également dans la phase sacrificielle en tant qu'eau de purification.

La réécriture du totémisme dans la littérature amérindienne contemporaine s'inscrit dans le trope du complexe sang/terre/mémoire (« blood/land/memory complex ») analysé par Chadwick Allen dans son ouvrage *Blood Narrative*. Ce dernier reprend le trope initialement développé par l'auteur kiowa[31] N. Scott Momaday et baptisé par celui-ci « blood memory » (la mémoire du sang), trope qui rendait floues les limites entre identité génétique et identité romancée et narrée. Pour cet auteur, il s'agit d'ancrer dans le récit de fiction l'immanence d'une continuité identitaire qui transcende les générations. Malgré un long processus d'acculturation, le sang indien renferme la mémoire d'une histoire et d'une souveraineté qui ne demandent qu'à être rappelée à soi. Alors que la transmission généalogique est compromise par des ruptures et des absences, le récit romanesque propose de combler ces manques en leur substituant une parenté spirituelle pérenne. Par le biais de sa production littéraire, Momaday rend palpable le processus à l'œuvre dans la reconstitution d'une figure ancestrale séculaire d'une part, et l'appropriation de celle-ci par le personnage principal afin de devenir, à son tour, l'ancêtre des générations à venir d'autre part. L'écriture de fiction réfute ainsi un cliché largement diffusé : celui d'un peuple dont l'histoire s'est arrêtée avec la conquête des dernières terres sauvages. Dans son étude, Chadwick Allen adjoint à ce trope initial la notion de territoire et entretient une fluidité d'échanges entre les trois termes choisis. Ainsi, alors qu'il analyse les romans de l'auteur d'origine crie et métis D'Arcy McNickle, Chadwick Allen souligne la dynamique transformationnelle qui sous-tend le complexe « blood/land/memory » :

[31] Les Kiowas font partie des nombreuses tribus regroupées sous l'appellation générale « Indiens des Plaines ». Ce sont des chasseurs nomades originaires de l'Ouest du Montana que les mouvements de migration des grands troupeaux de bisons ont amenés à s'établir dans le sud des grandes plaines au début du 19e siècle. Ils sont rattachés au bassin linguistique tanoan.

CC BY NC ND

> Despite expropriations of land and despite drastic changes in lifeways, McNickle asserts that a distinctively "Indian" identity is renewed across generations. The processes of transformation continues, but so too do the essential characteristics of Indian "blood." (Allen 2002, 98)

Comme nous allons le démontrer, dans les romans que nous étudions, les réinventions littéraires du totémisme lancent le mouvement d'une redéfinition identitaire qui se joue des stéréotypes assignés par la civilisation dominante. Il s'agit pour des personnages métissés (qu'il s'agisse d'un métissage avéré ou un métissage culturel) d'affirmer leur légitimité. À travers eux, les auteurs revendiquent une identité amérindienne réconciliée, héritière à la fois d'une histoire indigène spécifique et d'un contexte nord-américain plus global de la civilisation occidentale. Ainsi que Chadwick Allen le rappelle, cette affirmation de soi passe, pour les auteurs, par un travail de ré-imagination des récits individuels, familiaux et communautaires :

> What we call the blood/land/memory complex is an expansion of Momaday's controversial trope of blood memory that makes explicit the central role that land plays both in the specific project of defining indigenous minority personal, familial, and communal identities (blood) and in the larger project of reclaiming and reimagining indigenous minority histories (memory). Like Momaday's trope, the blood/land/memory complex articulates acts of indigenous minority recuperation that attempt to seize control of the symbolic and metaphorical meanings of indigenous "blood," "land," and "memory" and that seeks to liberate indigenous minority identities from definition of authenticity imposed by dominant settler cultures, including those definitions imposed by well-meaning academics. (Allen 2002, 16)

Dans les romans totémiques, nous analysons la présence d'un lien renouvelé construit bien souvent par l'imbrication de deux totémismes, un premier totémisme proche de la forme traditionnelle de cette pratique (il s'agit la plupart du temps il s'agit d'un totémisme animal) et un totémisme hybride (souvent lié à un objet issu de la société de consommation). Les deux forces, de prime abord antagonistes, se révèlent complémentaires car elles confrontent les personnages à leurs propres contradictions et les poussent à mener un travail de renégociation de leur identité par une interprétation réciproque de deux univers qui s'ignoraient. Ces totems littéraires rendent alors palpable la zone d'entre-deux sur laquelle se trouvaient les protagonistes sans s'en rendre compte, zone frontière finalement poreuse entre les paradigmes. Dans *The Location of Culture*, Homi Bhabha décrit cet espace d'instabilité qui se révèle être un espace de réinvention :

> The borderline work of culture demands an encounter with 'newness' that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent 'in-between' space, that innovates and interrupts the performance of the present. The 'past-present' becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living. (Bhabha10)

À travers un jeu de récurrence des situations d'une génération à une autre, les récits instituent un rapport totémique au temps qui réfute la nostalgie et la césure avec le passé. Grâce au totem, les

CC BY NC ND

époques se répondent et alimentent le lien de mystère qui supplée aux ruptures du lien généalogique.

De même, le totem amène les protagonistes à réinvestir des territoires contestés, zones de contact entre les civilisations qui portent la trace physique de l'histoire de cette rencontre comme autant de stigmates d'une exploitation des richesses qui s'est déroulée parallèlement à l'exploitation des peuples. Joni Adamson, dans *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism: The Middle Place*, renomme ces paysages contrastés en utilisant l'expression « middle place » et souligne qu'ils sont des lieux transitoires. En effet ces lieux en perpétuelle mutation amènent les individus à opérer un travail de recontextualisation de leur être au monde. L'hybridité des totems inventés par les romanciers et leur inhérente instabilité entre deux états permettent aux protagonistes de souscrire à une relation évolutive à l'espace, un rapport d'adaptation aux modifications de leur environnement. Dans son étude du roman *Tracks* de Louise Erdrich, Joni Adamson met en exergue les possibilités offertes par le personnage de Fleur, qu'elle considère comme un être transformationnel (« transformational being ») et que nous étudierons, dans la présente thèse, en tant que totem. Elle analyse ce personnage comme une métonymie de l'ensemble du texte romanesque :

> Like a totemic animal, Fleur combines the elements of many texts—Wolf, Misshepesshu, and Bear[32]—in complicated and mysterious ways. As a text, she opens the oral tradition to the possibility of new interpretations, revealing—to revisit Teresa Ebert's explanation of the role of cultural critique—that "what 'is' is not necessarily the real/true but rather only the existing actuality which is transformable." (9). (Adamson 2001, 102)

L'analyse de Joni Adamson établit un lien entre le totem en tant que « transformational being », et la reconquête d'un paysage pétri d'une pluralité de significations :

> Like literary theorist Mikhail Bakhtin, [Louise Erdrich] is interested in how a monologic Voice of Authority can impose an official landscape without regard to local people or places, whereas multiple voices and points of view can reveal the possibilities inherent in the invisible, vernacular landscape. She illustrates this concept by showing how each narrator's interpretation of Fleur is shaped by his or her relation to authority and tradition. (Adamson 2001, 103)

Ainsi les réécritures dialogiques du totémisme instaure une relation dynamique au passé et au territoire qui dépasse un lien figé et univoque pour prendre la forme d'une réinvention perpétuelle qui révèle ce qui demeurait invisible auparavant. Ce faisant, le totémisme littéraire participe à la redéfinition de l'identité amérindienne à partir d'une multiplicité d'expériences individuelles ; elle fait de cette identité un processus complexe en jouant sur la multi-référentialité et l'intertextualité.

[32] Nous étudierons plus en détail le rôle joué dans ce roman par le monstre lacustre Misshepesshu dans le chapitre 1 de la première partie intitulé « Réécrire les légendes indiennes ». Les transformations animales en ours et en loup seront abordées dans le chapitre 2 intitulé « Réinvestir l'animalité ».

CC BY NC ND

Le totémisme réinventé par la littérature opère un mouvement au sein duquel sont imbriqués trois processus concomitants. Nous procéderons donc en trois temps à l'étude de ce cycle dynamique, qui s'auto-alimente à partir de l'interaction et du dialogue établi entre chaque processus, afin d'analyser comment cette interdiscursivité s'inscrit dans une démarche de redéfinition identitaire. Parce que le totémisme est indissociable des récits qui lui font prendre vie (légendes de l'ancêtre mythique, récit de la création du monde, partage des rêves envoyés par l'esprit tutélaire), nous avons choisi de débuter chaque partie par la narration d'une légende totémique illustrative.

Dans une première partie intitulée « Perpétuer la tradition », nous explorerons la façon dont les romans totémiques procèdent pour recouvrer les traces d'un passé lacunaire, le totémisme mis en scène dans ces œuvres déroulant le lien aux ancêtres, réels ou mythique, humains ou non-humains, à travers le réinvestissement de croyances et de rituels hérités des pratiques coutumières. Les protagonistes redécouvrent la permanence de la magie dans le quotidien et, guidés par les manifestations du surnaturel, questionnent les places et rôles qui leur ont été attribués par les différentes strates historiques : histoire familiale, histoire communautaire et histoire nationale. L'animalité et plus particulièrement le devenir-animal tiennent une place centrale dans ce processus. Nous verrons comment les figures animales archétypales deviennent des totems qui s'immiscent dans les récits, bousculent l'ordre établi et remobilisent les volontés. Ainsi, nous verrons comment la figure chtonienne de l'ours, entité omniprésente dans les romans totémiques, ouvre la voie à d'autres bêtes qui, comme dans les légendes, guident les personnages à travers des épreuves formatrices au cours desquelles les essences humaines et animales se confondent ponctuellement. Cette partie vise à illustrer comment la réécriture totémique s'inscrit premièrement dans une continuité.

Cette étude nous mènera à interroger le rôle de la contestation, la dissidence et la marginalité dans la réactivation des archétypes. Dans la deuxième partie intitulée « Régénérer l'imaginaire », nous analyserons les différentes voies adoptées par le totémisme littéraire pour insuffler une énergie qui renouvelle et qui amende ce qui a été corrompu ou altéré. Pour cela, nous examinerons deux figures légendaires antagonistes, la figure héroïque du *Trickster* et la figure monstrueuse du *Windigo*, qui ressurgissent sous des formes revisitées dans la fiction contemporaine. Nous nous attacherons également à explorer les rouages psychologiques qui sous-tendent la relation sacrée complexe liant l'acte sacrilège au sacrifice rituel. Nous verrons ainsi

comment cette interaction fondamentale s'inscrit dans le parcours totémique réinventé en tant que procédé d'intercession auprès des esprits tutélaires et permet de s'extraire de la prédétermination des destins. Enfin nous consacrerons un chapitre à l'eau totémique qui joue au sein des récits le rôle d'un espace-substance liminal rédempteur. Il s'agira de mettre en lumière comment les surfaces et les profondeurs liquides animent les paysages et figurent pour les personnages des zones poreuses où se rencontrent les univers paradoxaux. Nous souhaitons démontrer dans cette partie intermédiaire comment la réécriture du totémisme donne lieu à un renouvellement et une réactivation du mythe.

Enfin, dans une troisième partie intitulée « (Re)créer », nous nous interrogerons sur le phénomène d'individuation que le totémisme littéraire réinventé place au cœur de sa démarche. Ainsi, nous proposerons de lire les divers états de conscience altérés proposés par les récits comme autant de témoignages du rite de passage en train de s'accomplir. Nous verrons comment les métamorphoses de l'âme et du corps participent à une transfiguration du réel en démultipliant les perceptions et les affects des sujets agissants. Dans cette dernière partie, nous nous fixons pour objectif de mettre en lumière la puissance de création et de recréation de soi contenue par le totémisme et qui s'exprime à travers la réinvention opérée par la création artistique amérindienne contemporaine. Nous étudierons ainsi le mouvement centrifuge, la *transmotion*, qui anime le totémisme littéraire en se fondant sur la singularité des parcours individuels pour refonder une nouvelle forme d'identité collective. Par ce biais, en effet, les personnages imaginent un nouvel être au monde qui concilie des racines ethniques plurielles et assume les contradictions et l'ambivalence impliquées par cette forme de métissage. Nous analyserons comment, par ces récits de déconstruction des identités imposées et de recomposition de la personnalité, les romanciers amérindiens transmettent le message d'une potentialité inhérente à se projeter vers l'avenir, la réinvention du totémisme ouvrant largement le champ des possibles.

CC BY NC ND

Première partie : Perpétuer la tradition

L'écrivaine Anna Jameson (1794–1860) a tiré de son séjour prolongé dans l'Ontario un récit de voyage qui fait la part belle aux contes, mythes et légendes autochtones, *Winter Studies and Summer Rambles in Canada*. Dans ce recueil, nous trouvons une vieille légende chippewa qui raconte les malheurs d'une famille isolée vivant dans les bois (160-165) : en ces temps-là, le père et la mère tombèrent malade et, se sentant condamné, le père fit jurer aux deux aînés qu'ils n'abandonneraient jamais leur petit frère. Après la mort de son époux, la mère, sentant à son tour ses dernières heures arriver, fit, elle aussi, jurer aux deux aînés de ne jamais se séparer de ce jeune frère chétif. Les deux parents disparus, le frère et la sœur tinrent quelques mois leur promesse mais finirent par se lasser de cette solitude. Le frère, le premier, prit la décision de rejoindre un campement pour fonder sa famille. Annonçant qu'il allait chasser, il partit sans se retourner. Au bout de quelques mois, la sœur sentit également sa volonté s'émousser. Elle fit quelques provisions pour l'enfant puis lui expliqua qu'elle partait chercher le grand frère et abandonna le plus jeune pour aller s'établir dans un autre village. Pris par leur nouvelle vie, les deux aînés oublièrent celui qu'ils avaient abandonné. Pendant ce temps, il les attendait et, ayant fini toutes les provisions, commença à suivre les loups pour grappiller quelques restes. Les loups s'habituèrent à sa présence et, émus par son sort, le laissèrent s'approcher jusqu'à partager leurs repas avec lui. Un jour que le frère aîné s'était engagé vers l'autre bout du lac pour pêcher, il entendit un appel déchirant jaillir des bois :

« Mon frère, mon frère !
Je deviens loup maintenant.

Je deviens loup ! »
Bouleversé de retrouver un frère dont il avait oublié l'existence, il tenta de l'attraper mais l'enfant-loup était plus rapide. Il s'échappa en répétant sa complainte qu'il acheva par un hurlement animal. Suite à une nouvelle tentative, l'enfant-loup disparut tout à fait, non sans avoir salué par un dernier cri « Je suis un loup ! Je suis un loup ! »

L'appel sauvage de la légende trouve un écho dans les hurlements des loups qui agitent Bernard Shaawano à la nuit tombée et dans le sourire carnassier de Morris (Erdrich *Painted*), dans la succion goulue d'Eta à la mamelle de la louve salvatrice (Treuer *Translation*), dans la traque méthodique des proies humaines effectuée par Xavier et Elijah (Boyden *Three*) mais aussi dans le cri énigmatique du *b'gwus* : « […] not quite human-not quite wolf, but something in between » (Robinson *Monkey* 374), « pas tout à fait humain – pas tout à fait loup, mais quelque chose entre les deux ». La plainte qui clôt le roman adopte une voix hybride qui, à l'image de la littérature amérindienne, puise autant dans la réalité que dans l'imaginaire et autant dans la culture occidentale que dans le patrimoine indigène. Dans ce récit, demeure en effet un trouble sous-jacent qui témoigne de la porosité entre le règne humain et le règne animal, porosité qui fait naître les créatures merveilleuses issues d'un métissage entre les espèces. Ce faisant, l'écriture de la liminalité, par l'agencement d'éléments hétérogènes, refonde une identité indienne évolutive. D'autres légendes fondatrices resurgissent dans les romans contemporains. Ainsi, dans *The Orenda* les différents protagonistes citent régulièrement le mythe iroquois des trois sœurs (« corn, bean and squash[33] ») qui en s'offrant au peuple indien lui ont assuré un mode de subsistance pérenne rythmé par le cycle des saisons. Dans *LaRose*, le dernier roman de Louise Erdrich, la tête du marchand Mackinnon poursuit tout en roulant sur elle-même Wolfred et sa protégée comme naguère la tête rugissante de l'épouse de Wemeshos[34] avait poursuivi en roulant son époux et ses fils. De façon

[33] « maïs, haricot, courge » : cette association de trois plantes est restée au cœur de l'alimentation des tribus iroquoises, mais aussi, de façon plus générale, de celle des tribus algonquines. Elle témoigne d'une agriculture raisonnée qui avait compris que ces trois cultures complémentaires, en plus de représenter un équilibre diététique non négligeable, poussaient en s'apportant de mutuels bénéfices (le maïs servant de treille aux haricots et les haricots fixant dans le sol l'azote nécessaire à la croissance du maïs et les larges feuilles des courges permettant de conserver une humidité constante sur le sol). Il n'existe en réalité pas une mais plusieurs légendes expliquant l'origine de ce don aux populations locales. Une première version s'appuie sur le mythe des origines, lorsque « Sky Woman », Femme du Ciel, atterrit sur terre. Cette légende dit qu'elle donna naissance à une fille qui mourut et sur la tombe de laquelle poussèrent les trois plantes. Une autre légende indique que c'est sur la tombe de Terre mère qu'ont poussé ces trois plantes magiques. Cependant, au sein de la nation iroquoise, c'est la légende des trois sœurs qui est privilégiée et transmise aux générations suivantes. Cette légende, recueillie par les étudiants de l'université de Cornell et disponible sur http://blogs.cornell.edu/garden/get-activities/signature-projects/the-threesisters-exploring-an-iroquois-garden/a-legend/, indique que trois sœurs diligentes qui vivaient dans les bois furent intriguées par la présence d'un Indien et que, l'une après l'autre, elles se mirent à le suivre. Elles décidèrent de rester vivre avec la famille de cet Indien et s'assurèrent que personne ne manquerait plus de nourriture.

[34] Voir la retranscription de la légende ojibwee de Wemeshos par Emmanuel Désveaux dans *Sous le signe de l'ours* (69-78)

analogue, l'irruption du poisson géant auquel s'agrippe l'enfant dans *Little* rappelle le monstre aquatique qui avala Jakabish[35] dans la légende éponyme.

Les récits traditionnels que les romanciers utilisent dans leurs fictions sont issus d'une transmission orale que les anthropologues ont essayé de classer par genre. À ce sujet, l'article de William Bascom intitulé « The Forms of Folklore: Prose Narrative » et publié en 1965 a longtemps fait référence. Il y scinde les récits en prose selon trois catégories distinctes : les contes (« folktales »), les mythes (« myths ») et les légendes (« legends ») qu'il définit comme suit :

> *Folktales are prose narratives which are regarded as fiction. […]*
>
> *Myths are prose narratives which, in the society in which they are told, are considered to be truthful accounts of what happened in the remote past. […]*
>
> *Legends are prose narratives which, like myths, are regarded as true by the narrators and his audience, but they are set in a period considered less remote, when the world was much as it is today.* (Bascom 4)

Il donne également une certain nombre de critères qui permettent de déterminer à quel genre un récit appartient, tels que le temps et le lieu de son déroulement, le type de personnages qui y prennent part, le contexte sacré ou profane de l'histoire et sa réception par la communauté comme étant fictif ou, au contraire, bien réel. William Bascom pose ensuite la question du regard scientifique et de l'interprétation de l'ethnologue dans ce travail de classification. Il rappelle à cet effet que James George Frazer, selon ses propres croyances, considérait tous les mythes comme étant de faux récits scientifiques et toutes les légendes de faux récits historiques, alors que Franz Boas réfutait la possibilité de pouvoir clairement distinguer les contes des légendes, et ajoutait qu'il était difficile, dans le cas de la tradition orale d'Amérique du Nord, de précisément évaluer le temps de déroulement des récits selon une binarité stricte opposant un passé lointain à un passé récent. Dans *Theories of Mythology*, Eric Csapo revient sur l'article de William Bascom et tout en indiquant l'intérêt de la démarche, critique les limites d'une volonté comparatiste qui vise à tout compartimenter. Il revient notamment sur la longue liste d'exceptions à la règle que Bascom rédige :

> It is true that Bascom lists exceptions. In the matter of vocabulary distinctions, for example, he notes that the Ponateans and Hawaiians of the Pacific, like the Dakota and Kiowa of North America, only distinguish “folktales” from “myth-legend.” The Winnebago only distinguish two categories of narrative, both of which are true. Others like the Wind River Shoshoni, have only one word for all narratives. (Csapo 15)

Toutes ces exceptions posent la question de la compréhension de notions très connotées culturellement que sont la réalité et la fiction. Si l'esprit cartésien de l'ethnologue opère une

[35] Voir la retranscription de la légende ojibwee de Jakabish par Emmanuel Désveaux dans *Sous le signe de l'ours* (64-67)

distinction claire entre ce qui est vrai et vérifiable et ce qui relève de l'invention, la plupart des peuples premiers ne réfléchissent pas à leurs récits en ces termes, mais accordent de la validité à une histoire si elle est en cohérence avec une tradition rituelle plus globale. Paula Gunn Allen souligne cette différence de paradigmes dans *Grandmothers of the Light: A Medicine Woman's Source Book*. Elle écrit :

> In medicine stories as in medicine life, it is always difficult to discern where the mundane merges with the arcane. Their boundaries are not sharp and distinct but barely discernible and, for long stretches, invisible, like faint trails in the grass and forests left by small creatures. So in all stories from the oral tradition, some of the details are from the world we know while other details refer to the supernatural or metaphysical universe. Many times the stories weave back and forth between the everyday and the supernatural without explanation, confusing the logical mind and compelling linear thought processes to chase their tails, which of course, is a major spiritual purpose behind the tradition's narrative form. (Gunn Allen 1992, 5)

Dans *Native Literature in Canada from the Oral tradition to the Present*, Penny Petrone revient sur ces débats pour conclure à l'impossibilité de déterminer plusieurs groupes distincts et conclut :

> As a result, Indian oral narratives defy simple categorization, and European classifications are inadequate. In the absence of suitable terminology, the terms 'traditional narrative' or 'oral narrative' or 'story' will be used in this book instead of 'myth' or 'legend'. (Petrone 12)

Pour notre part, nous faisons le choix ici d'utiliser de façon indistincte les appellations « mythes » et « légendes » parce qu'elles nous semblent receler une inscription dans les archétypes de l'imaginaire qui fait défaut aux termes plus plats de « récits » ou « histoires ».

En insérant dans leurs intrigues des mythes et légendes où naissent les héros et les monstres, et où règne une animalité contagieuse, Louise Erdrich, David Treuer, Eden Robinson et Joseph Boyden puisent dans une tradition coutumière[36] qui ancre leurs récits dans un contexte mythologique. À leur façon, ils perpétuent la tradition d'une certaine narration transmise génération après génération.

Nous utilisons ici le terme de tradition en nous reportant à son étymologie, mais aussi à la polysémie que ce concept a acquise au cours des temps. Ainsi, le mot actuel est dérivé de sa racine latine : le verbe d'action *tradere* (faire passer à un autre, livrer, remettre). *Le dictionnaire de la Langue Française* précise que le *Littré* décline quatre définitions possibles du dérivé de ce verbe,

[36] Nous empruntons ici l'expression à la sociologie. La tradition coutumière (ou tradition imitative, tradition par l'exemple et en anglais « mentifacts ») est définie par l'ethnologue et folkloriste Marius Barbeau en ces termes : « Quand, à l'aide de connaissances transmises de père en fils, on se communique une adresse manuelle, des tours de main et des pratiques usuelles dans la vie quotidienne, sans recourir aux livres, aux almanachs et aux moyens établis ; c'est alors que nous découvrons le folklore dans son milieu propre, toujours à l'œuvre et mobile et prêt à assimiler de nouveaux éléments sur sa route » (Barbeau « Ce qu'est le folklore », Cahiers de l'Académie canadienne-française, vol.9. 1965 p7-8, cité dans *Les espaces de l'identité* p214.). Par « tradition coutumière » nous regroupons dans la thèse l'ensemble des histoires et des gestes qui l'accompagnent (gestuelle du récitant et gestes rituels) transmis oralement par les nations indiennes de génération en génération.

l'acte nommé *traditio* qui donnera en français le terme de tradition : il s'agit d'une « action par laquelle on livre quelque chose à quelqu'un » ; il s'agit également de la « transmission de faits historiques, de doctrines religieuses, de légendes, d'âge en âge par voie orale et sans preuve authentique et écrite » ; dans l'Église catholique, de façon plus spécifique, le terme a recoupé « la transmission de siècle en siècle de la connaissance des choses qui concernent la religion et qui ne sont point dans l'Écriture sainte » ; enfin, et de façon générale, le terme latin désignait déjà « tout ce que l'on sait ou pratique par tradition, c'est-à-dire par une transmission de génération en génération à l'aide de la parole ou de l'exemple. » Dans « Tradition into Abstraction: the Painted Work of Janice Toulouse », Bernadette Rigal-Cellard explore en préambule de son article la connotation que le mot « tradition » a pu prendre selon les siècles passant d'une morale à un corpus d'histoires orales, puis au sens plus large d'un courant de pensée et de postures hérités du passé :

> In the 15th century it characterized a doctrine, or religious practice, a moral transmitted over the centuries, and then in the 17th century it meant the body of stories orally passed on, the famous "oral tradition" Native people experienced (to this day in fact). In the 18th century it acquired its current meaning of "a way of thinking and of acting inherited from the past." It has thus come to be equated with its object, with what is transmitted, or "heritage."
>
> In the colonial or post-colonial context Indigenous people live in, tradition has been over valued as a form of protection against the encroachment of Western civilization seen as the juggernaut erasing the past in the name of progress and imperial domination. Yet, even in hegemonic cultures, traditions exist and thrive since, contrary to naive perceptions, they are never static and are perfectly compatible with modernity that they help invent day after day. (Rigal-Cellard 2010, 37)

René Alleau et Jean Pépin, dans leur entrée « Tradition » de l'*Encyclopædia Universalis*, insistent également sur la nécessité de résister à la tentation d'assimiler les deux verbes que sont *tradere* et *transmittere* et d'analyser la tradition par le seul contenu de la passation de connaissance car la tradition comprend également le processus d'ajustement nécessaire des objets livrés pour qu'ils touchent leur public : « La tradition ne se borne pas, en effet, à la conservation ni à la transmission des acquis antérieurs : elle intègre, au cours de l'histoire, des existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens. ». Paula Gunn Allen, en introduction de l'ouvrage collectif *Spider Woman's Granddaughters* qui comprend des retranscriptions de légendes traditionnelles ainsi que des nouvelles contemporaines, note que la malléabilité du mythe représente le substrat de la littérature amérindienne. Elle rappelle que chaque récit de destin individuel s'inscrit dans l'organisation générale de l'histoire mythique de la tribu :

> Native Writers write out of tribal traditions, and into them. They, like oral storytellers, work within a literary tradition that is at base connected to ritual and beyond that to tribal metaphysics or mysticism. What has been experienced over the ages mystically and communally—with individual experiences fitting within that overarching pattern—forms the basis for tribal aesthetics and therefore of tribal literatures. (Gunn Allen 1990, 5)

Effectivement, en rassemblant en un même recueil, des légendes ancestrales, des récits biographiques et de courtes œuvres de fiction, Paula Gunn Allen rend visible le processus d'enrichissement du mythe qui se poursuit de génération en génération.

Le totémisme sociologique amérindien se situe dans ce mouvement qui consiste à la fois à transmettre un héritage et à refaçonner l'objet de sa transmission en lui adjuvant de « nouveaux existants ». De fait, le totémisme individuel, en particulier, refonde la relation à l'initié en la personnalisant à l'extrême, la valeur du totem se nourrissant de l'expérience intime vécue par son gardien pour enrichir sa portée symbolique. Un totem nouvellement acquis est certes l'émanation de l'ancêtre mythique reprenant corps, et, de ce fait, il en comprend toutes les caractéristiques. Néanmoins, il est, dans le même temps, une entité en cours de définition suivant les apports offerts par le contexte particulier de cette nouvelle relation. Le totémisme littéraire que nous allons étudier dans cette partie adopte lui aussi une démarche de transmission tout en renouvelant l'objet transmis. Il s'inscrit ainsi dans l'un des deux rôles sociologiques du totémisme défini par Adolphus Peter Elkin et repris par Claude Lévi-Strauss, à savoir tisser le lien à l'ancêtre mythique, et renoue le fil d'une généalogie fondée non pas tant sur le lien du sang que sur une relation de mystère : « Tous les types de totémismes, conclut [Elkin] remplissent une double fonction qui est d'exprimer, d'une part, la parenté et la coopération de l'homme avec la nature, d'autre part, la continuité entre le présent et le passé » (Lévi-Strauss 2002, 83). Pour ce faire, les romans s'appuient sur de nombreuses références intertextuelles qui renvoient aux mythes et légendes coutumiers tout en invitant le public à opérer une relecture distanciée des histoires initiales qui avaient été recueillies et retranscrites par les anthropologues et les folkloristes. Les romanciers remanient ces textes, les adaptent et parfois les ré-imaginent de toutes pièces. Comme les palimpsestes du moyen-âge qui conservaient, par transparence, la trace d'un premier texte sur lequel s'écrivait un nouveau récit, les romans totémiques, en transformant les légendes initiales ou en les imitant, les exposent au regard tout en les renouvelant. Qu'il s'agisse de transposer le schème narratif originel dans un nouveau contexte ou de substituer certains éléments significatifs, la fiction amérindienne adresse, par le biais de la réécriture, un commentaire sur la tradition dont elle s'inspire. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette utilise les termes d'hypertexte et d'hypotexte pour analyser la diversité des échanges qui opèrent entre les deux objets. Il relève l'ambiguïté de cette relation qui est « qu'un hypertexte peut à la fois se lire pour lui-même, et dans sa relation à son hypotexte » (Genette 555). Il ajoute que l'écriture palimpsestueuse aboutit à des récits à la signification très riche :

> Disons seulement que l'art de « faire du neuf avec du vieux » a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits « faits exprès » : une fonction nouvelle se superpose et

> s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble. (Genette 556)

Ainsi, les romancier amérindiens invitent le lecteur à un jeu de décodage des différentes références qui font de chaque roman un résultat unique.

Nous allons tout d'abord explorer comment les auteurs réécrivent les légendes indiennes, en rangeant dans cette catégorie aussi bien les légendes et mythes traditionnels que les créations et stéréotypes plus récents qui concourent à construire la légende de l'Indien d'Amérique[37], et nous verrons comment en retravaillant ces histoires les auteurs ouvrent de multiples portes au récit totémique. Puis nous prêterons attention au réinvestissement de l'animalité dont témoignent les romans contemporains. Ce processus d'ajustement à différentes réalités physiques et psychologiques est le deuxième élément nécessaire pour que s'épanouisse le totémisme littéraire. Il découle de la croyance multiséculaire en la possibilité pour les essences humaines et animales de se confondre, croyance qu'il réactualise, là encore, par le travail de l'écriture.

[37] Nous renvoyons à ce sujet à l'introduction de l'ouvrage de Maureen Trudelle Schwarz, *Fighting Colonialism with Hegemonic Culture*, dans laquelle elle définit l'indianité construite par le regard occidental en la rapprochant d'une sorte de fétichisme adaptable selon le contexte de réception du message : « In the discursive formation of Indianness created since 1492, images meant to depict Native Americans have traditionally stood as signs or fetishes for such contradictory concepts as primitiveness, nature, spirituality, unbridled sexuality, nobility, or heathenness, depending on the particular time and agenda of the presenters and the code or codes understood by the various audience members » (Schwarz 1).

CC BY NC ND

Chapitre 1 : Réécrire les légendes indiennes

Les fictions amérindiennes contemporaines puisent régulièrement dans le patrimoine légendaire traditionnel et insèrent certains mythes au sein des récits qui font resurgir des personnages fabuleux dans le quotidien des protagonistes et mettent en parallèle temps humain et temps mythiques[38]. Ce processus alimente un totémisme renouvelé qui réactualise un certain nombre d'histoires séculaires à l'aune de nouvelles influences culturelles. L'ethnographe Franz Boas a axé ses travaux de recherche portant sur le totémisme individuel d'Amérique du Nord sur la transmission des légendes. En effet, il était important pour lui de partir de la subjectivité qui se trouve au cœur de la réinterprétation de la tradition. Dans l'article « La question des imbrications culturelles chez Franz Boas », Michel Espagne revient sur le prédicat scientifique qui va influencer la méthode d'observation l'ethnographe : « Boas [étant un juif allemand émigré] transpose son propre passage vécu en objet scientifique, puisque ce qui l'intéresse, ce sont avant tout les transferts entre les tribus indiennes, modèles de métissages dont la société américaine est elle-même le lieu » (Espagne 147). Lorsqu'il recueille les récits mythiques, il ne cherche pas à atteindre une pureté originelle, la première version authentique de l'histoire, mais il étudie les traces des stimulations extérieures, les emprunts à des sources diverses, qui enrichissent l'identité du groupe. Ainsi que Michel Espagne le précise, pour Boas « [l]a mythologie d'une tribu, c'est-à-dire son système de représentations esthétiques, religieuses et philosophiques ne serait pas le résultat d'une histoire autonome mais d'un métissage fondamental » (Espagne 156). L'étude « des totémismes individuels » se fait donc dans le respect de la singularité de chaque phénomène et à partir d'une réflexion sur la manière dont s'opère l'intégration de divers éléments culturels dont témoignent, notamment, le remaniement des mythes et légendes.

Dans les romans que nous avons choisi d'étudier il est fait allusion à des mythes et des légendes indiennes, c'est-à-dire des histoires traditionnelles censées se dérouler en des temps premiers où coexistaient et interagissaient hommes et esprits. Les personnages citent ces légendes

[38] Nous renvoyons le lecteur à la thèse de Christophe Vallade portant sur ce sujet. Il y étudie comment la fiction amérindienne rejette la perception linéaire du temps pour investir à la fois un temps cyclique et une focalisation sur l'instant : les auteurs réactualisent les figures mythologiques dans leurs récit ; par ce biais, l'écriture suspend momentanément le temps profane chronologique au profit d'un temps sacré qualifié par Christophe Vallade d'« indéfiniment récupérable ».

et s'étonnent de leur validité dans le présent mais, surtout, ils les réinterprètent pour les renouveler. Dans *Monkey Beach*, l'héroïne, Lisamarie, s'en explique ouvertement : « I had to modernize a myth by analyzing it then comparing it with someone real, and had got as far as comparing [T'sonoquia] with Screwy Ruby » (*Monkey* 337). Cette tâche qui répond à un devoir scolaire s'inscrit dans la quête entreprise par Lisamarie et influence tant le personnage que le récit. T'sonoquia est un personnage ambivalent de la mythologie de la nation kwakiutl de la Colombie Britannique. Il s'agit d'une géante à l'aspect androgyne qui vit au plus profond des bois. Dotée d'un appétit féroce, elle dérobe les enfants pour les dévorer. Dans le même temps elle peut se montrer bienveillante à l'égard de la nation kwakiutl puisque c'est elle qui leur apporte richesse et abondance. Son apparence est effrayante : vêtue d'oripeaux sombres, les cheveux épais et emmêlés, les lèvres pincées, elle annonce sa présence en criant des onomatopées d'une voix stridente. Lisamarie reconnaît ce personnage inquiétant sous les traits de Screwy Ruby, une vieille folle qui erre dans les rues une fois le soir tombé :

> As I was walking home, I saw a silhouetted figure coming towards me. All the kids knew Screwy Ruby. If you rolled quarters down the street, she'd run after them. If you poked her, she'd rear up and hiss like a cat. She walked around the village every night, her head swinging from side to side as she scanned the ground for change. I heard whispers that she was a witch. As she came nearer, she loomed over me, a creature out of Grimm's fairy tales. Tilting her head like a crow, her eyes rolled, the edges of her brown irises pearl white with cataracts. Her long, white hair crinkled over her shoulders, controlled by a loose braid. (*Monkey* 188)

Le récit ne stipule pas clairement que cette femme serait la réincarnation de la figure mythologique. C'est le regard que Lisamarie porte sur elle qui fait d'elle un personnage surnaturel lorsqu'elle la compare à une sorcière des contes de Grimm. Par cette homologie, le personnage puise dans deux traditions distinctes, tradition occidentale et tradition indigène, pour aboutir à une définition syncrétique de la « créature ». C'est également le comportement qu'adopte Lisamarie lors de cette rencontre fortuite qui détermine son caractère surnaturel. Elle va en effet lui demander son avis éclairé de sorcière quant à certaines apparitions nocturnes :

> "Do you see things? I saw this man, he was this high-" I held my hand up to my waist. "And his face was all wrinkly, and he comes into my room and I think it means I've got, you know, the gift, and I was wondering if you could teach me to be a witch, too." (*Monkey* 189)

Cette confession ne trouve pas de répondant chez Screwy Ruby et la rencontre se conclut par une bordée d'insultes. Si le texte ne nous confirme pas que Screwy Ruby est bien l'incarnation de T'sonoquia, il ne l'infirme pas non plus. Comme Lisamarie le dira plus loin, c'est elle qui réécrit le mythe à sa guise et, puisqu'elle est également la narratrice du roman, elle a le pouvoir de

transformer la réalité et de faire resurgir ponctuellement les temps mythiques, européens et indiens, au sein de la contemporanéité.

La démarche de totémisme individuel s'inscrit parfaitement dans ce contexte. En rappelant à elle les légendes pour les renouveler, Lisamarie imprime son histoire personnelle dans une tradition coutumière. Si elle se confronte aux monstres mythologiques, c'est qu'elle possède intrinsèquement le potentiel des héros légendaires : elle interagit avec des êtres fabuleux (un elfe, le bigfoot) et converse avec les corneilles ; de même, elle reconnaît dans les lieux qu'elle traverse (Monkey beach) la marque du passage, avant elle, des héros mythiques qui ont façonné le paysage. De ce fait, les déconvenues de son existence, les petites et grandes déceptions, les accidents et les ruptures de parcours deviennent pour elle autant d'épreuves magiques qui lui permettent de s'accomplir et de dépasser la désespérante platitude du quotidien.

Le totémisme traditionnel amérindien se détermine par une emprise multidimensionnelle puisqu'il est à la fois une croyance et une pratique rituelle, chacun de ces aspects pouvant être individuel ou communautaire. Ce totémisme demeure rattaché à une transmission orale car le totémisme, pour prendre corps, se raconte. À cet effet, il nous faut rappeler ici que le totémisme existe premièrement au travers des légendes qui se partagent dans le clan et retracent le lien à l'ancêtre mythique, puis, dans un deuxième temps, à travers la révélation qui ne se dévoile qu'à l'initié. Dans un chapitre intitulé « Something Sacred Going on Out There » de son livre *The Sacred Hoop*, Paula Gunn Allen démontre que le lien qui unit mythes et rituels consiste en une expérience visionnaire, expérience mystique première à l'origine des récits et des gestes que la communauté se transmet à travers le temps :

> Myth is a story of a vision; it is a presentation of that vision told in terms of the vision's symbols, characters, chronology, and import. It is a vehicle of transmission, of sharing, of renewal, and as such plays an integral part in the ongoing psychic life of a people. (Gunn Allen 1992a, 116)

Si la vision est intrinsèquement une expérience intime et individuelle, sa transmission par les légendes et les rites ne fonctionne que par une implication communautaire dans la reproduction des symboles. En adhérant au schème fonctionnel du mythe et en intériorisant son message, chaque individu dépasse la temporalité de son existence :

> Myth functions as an affirmation of self that transcends the temporal. It guides our attention toward a view of ourselves, a possibility, that we might not otherwise encounter. It shows us our own ability to accept and allow the eternal to be part of ourselves. It allows us to image a marriage between our conscious and unconscious, fusing the twin dimensions of mind and society into a coherent, meaningful whole. (Gunn Allen 1992a, 117)

Mythes et légendes réintègrent chacun au sein de la cosmogonie et rendent signifiants les parcours de vie individuels. Les auteurs amérindiens utilisent la tradition orale comme le fil de chaîne d'un tissage d'éléments totémiques divers qui, une fois reliés entre eux, forment un texte complexe dont plusieurs lectures demeurent possibles. En ce sens, ils marchent sur les traces de *Spider Woman* (la Femme Araignée), figure tutélaire qui apparaît notamment dans la mythologie des nations Navajos, Hopis, Cherokees, mais aussi des nations plus éloignées telles que les tribus de la côte nord-ouest. Créatrice du monde et dispensatrice des connaissances aux hommes, elle est pour les Cherokees l'instigatrice de la transmission orale des légendes qui se rejoignent et s'entrecroisent comme la trame et les fils de chaîne pour constituer le tissu culturel des tribus indiennes. Dans la fiction contemporaine, ce sont les fils de diverses traditions représentatives des origines ethniques multiples des personnages qui s'assemblent pour donner voix au métissage culturel vécu par les Amérindiens.

Ainsi que John White le précise dans son ouvrage *Mythology in the Modern Novel*, il y a une différence notable dans l'usage littéraire qui peut être fait des légendes :

> Whereas the role of mythological motifs is analogical, describing the modern world in the light of a readily available set of models, works that are mythical do not offer myths as analogies, but make them their principal subject-matter or structural principle (White 7)

Il poursuit en expliquant son choix de renommer le mode littéraire « mythique » en tant que « préfigurations littéraires » pour éviter la confusion que pourrait causer l'adjectif mythique du fait de connotations dans le langage courant qui en font l'équivalent de l'adjectif « historique ». Lorsqu'un roman inscrit son intrigue dans le mode mythique, le lecteur reconnaît dès le départ du récit le schème narratif du mythe, il anticipe donc les étapes de son déroulement et comble les ellipses grâce à l'intertextualité.

> A myth introduced by a modern novelist into his work can prefigure and hence anticipate the plot in a number of ways. Although an awareness of sources is declining, the ideal reader can still be expected to be familiar with most prefigurations beforehand, just as the novelist himself was when he wrote the work. And because it is better known than the new work, the myth will offer the novelist a short-hand system of symbolic comment on modern events. “Prefiguration” is a useful word to describe this relationship, since it suggests “coming before” and hence offering a comparison with a whole configuration of actions or figures. (White 11-12)

Les romans amérindiens jouent avec les deux modes définis par John White. Lorsque ces références aux mythes illustrent le récit général en le nimbant d'une atmosphère culturelle particulière, elles jouent un rôle « mythologique ».

Ceremony, premier roman de Leslie Marmon Silko,incorpore des extraits versifiés du mythe de Hummingbird et de Fly (Colibri et Mouche) dans le récit fictionnel. L'écriture mêle en

outre des poèmes et des chants qui éclairent la signification du parcours du personnage principal sans pour autant être chantés ou lus par celui-ci ou l'un de ses interlocuteurs, rendant l'identification des voix ardue. Les différentes histoires ainsi livrées agissent par écho et par analogie et leur articulation dessine le contour d'un rituel de guérison. Tayo, un jeune métis élevé sur la réserve Pueblo, revient au pays après avoir livré combat dans le Pacifique au cours de la deuxième guerre mondiale. Traumatisé par ce qu'il a vu et vécu, il est à la recherche d'un remède qui lui permettrait de guérir. Cependant, il se rend rapidement compte que ce traumatisme n'est que le symptôme d'un mal plus profond, l'accident qui a réveillé d'autres blessures. Tayo se met alors en quête d'un rite qui rétablirait son équilibre intérieur en même temps qu'il combattrait le déséquilibre plus général qui affecte sa communauté. Le récit de cette quête est régulièrement entrecoupé par la retranscription d'une autre quête mythique : celle de Hummingbird et de Fly qui, eux aussi, ont pour mission de rétablir l'ordre du monde. C'est le regard et la compréhension du lecteur qui rétablissent les liens entre les récits, Hummingbird et Fly ne conversant pas avec Tayo et n'apparaissant pas dans sa réalité. Le phénomène de juxtaposition transfigure le roman et fait de celui-ci un rituel performatif. Ainsi l'intégration du récit mythique inscrit le destin humain dans un schéma narratif légendaire : les actions accomplies par le protagoniste renvoient aux agissements des héros démiurges. Dans ce roman l'utilisation du matériau légendaire remplit la double condition d'installer le récit dans un mode mythologique et dans un mode mythique à la fois. Il sert autant de cadre culturel que d'élément constitutif de l'intrigue.

Dans *Monkey Beach*, nous trouvons également de nombreux renvois mythologiques qui ancrent le paysage parcouru dans la tradition séculaire des histoires transmises de génération en génération. Ainsi, le « Stone Man » (l'homme de pierre) a-t-il laissé des traces de pas sur la berge du lac Kitlope où la famille part camper. Revoir ce lieu rappelle à la narratrice l'histoire de ce personnage :

> When I was little, [Mom] told me that the Stone Man was once a young hunter with a big attitude. He thought he knew everything, so when the elders warned him not to go up the mountain one day, he laughed at them and went up anyways. Near the top, he sat down to rest and wait for his dogs. A cloud came down and turned him to stone. Sometimes, when the wind blows right, she said, you can hear him whistling for his dogs. (*Monkey* 113-4)

Comme la mésaventure biblique de la femme de Loth transformée en statue de sel pour ne pas avoir su respecter l'injonction divine de ne pas se retourner, l'histoire du « Stone Man » a une fonction éducative pour la petite fille et s'inscrit dans le folklore amérindien de la région. Par contre, lorsque Lisamarie réécrit le mythe de T'sonoquia et se confronte, à sa façon, au monstre, la référence légendaire joue un rôle mythique dans le récit et non plus simplement mythologique. Le

renouvellement de la légende dépasse la dimension illustrative pour devenir un outil de questionnement et de remise en cause de la réalité. Le processus de réécriture, quant à lui, recourt à la figure de la métaphore : la vieille femme ne ressemble pas à T'sonoquia, elle est T'sonoquia, un des nombreux obstacles d'un parcours héroïque sur lequel s'est engagée par Lisamarie. Or le totémisme sociologique et individuel, ainsi que le souligne Claude Lévi-Strauss dans *Le totémisme aujourd'hui*, s'exprime exclusivement par la métaphore :

> [Le mythe ojibwe] affirme qu'entre l'homme et le totem, il ne saurait y avoir de rapport direct, fondé sur la contiguïté. La seule relation possible doit être « masquée », donc métaphorique, comme le confirme le fait, attesté en Australie et en Amérique, que l'animal totémique est parfois désigné d'un autre nom que celui appliqué à l'animal réel, si bien que l'appellation clanique ne suscite pas, immédiatement et normalement, d'association zoologique ou botanique dans la conscience indigène. (Lévi-Strauss 2002, 31)

Le totémisme littéraire s'épanouit dans une écriture symbolique qui manipule les légendes pour les remodeler et, ce faisant, rend possible les métamorphoses des personnages qui, comme les héros, peuvent passer d'une essence à une autre. Nous allons voir comment les différents auteurs du corpus réécrivent une tradition orale pour mieux révéler la part de mystère sous-jacente, placer leurs pas dans les empreintes superposées de différents imaginaires et enfin réinterpréter leur rôle dans l'histoire nationale américaine ou canadienne.

CC BY NC ND

Révéler la magie du monde : créatures mythiques et réalisme magique

Le totémisme présent dans les romans que nous étudions utilise parfois directement la réécriture de la tradition légendaire pour pouvoir s'épanouir. Ainsi dans *Tracks*, Louise Erdrich se saisit de la légende ojibwee de Misshepeshu[39] pour faire de ce monstre lacustre le pivot de son récit et la force mythique qui donne son pouvoir au totem du roman, le personnage de Fleur. Différents indices nous mettent sur la voie qui indiquent son essence totémique. En effet, au début du roman, nous apprenons de la bouche de Nanapush comment celle-ci s'est imposée à son gardien. Elle est la seule survivante de la famille Pillager, et lorsque le vieil homme la trouve, il se sent immédiatement sous son emprise. Il décide de la recueillir et de la protéger malgré les craintes exprimées par son acolyte, Pukwan : « I was entangled with her. Not that I knew it at first. Only looking back is there a pattern » (*Tracks* 33). Nanapush subit le fardeau de cette mission totémique qui l'isole du reste de la tribu. Par ailleurs, le roman montre que Fleur représente le centre d'un clan constitué de divers ajouts et qui préservent une certaine distance à son égard : « They formed a kind of clan, the new made up of bits of the old, some religious in the old way and some in the new » (*Tracks* 70) Ils font montre d'une attitude déférente à son égard et le jeu des focalisations du récit ne nous donne jamais accès à son intériorité. De même, le reste de la tribu se repose sur Nanapush et le clan pour gérer la puissance tutélaire qu'elle représente : « […] since the whole tribe had got to thinking that she couldn't be left alone out there, a woman gone wild, striking down whatever got into her path. People said that she had to be harnessed » (*Tracks* 45). Fleur, par ailleurs, institue un lien fort entre le groupe et le territoire en se faisant la médiatrice entre les

[39] Certains récits centrés autour du personnage de Misshepeshu racontent le rapt d'enfants qui échappent à l'attention de leurs parents. Les traces mènent systématiquement aux rives du lac désignant ainsi le demi-dieu des eaux comme responsable. Pour contrecarrer la puissance du monstre, les parents font alors appel au « Great Thunderbird » (le Grand Oiseau Tonnerre) qui, frappant la caverne sous-marine de ses éclairs, déloge Misshepeshu. S'en suit un combat mythique dont le « Great Thunderbird » sort vainqueur. L'enfant est rendu indemne à ses parents. L'ambivalence du Misshepeshu fait qu'il est également invoqué lorsque la maladie frappe un enfant. Dans ce cas, c'est lui qui sauve l'enfant en le guérissant miraculeusement (voir Norval Morrisseau *Legends of my People* 26-33).

On trouve également ce grand monstre lacustre sous d'autres noms dans la tradition légendaire d'autres tribus : « This spirit is to be found under different names in the area surrounding the Western great lakes, and in the Plains. He is called Nampizha (or Nameshi'k) by the Potawatomi, or Neshnabeck (Michiga), who share various practices with the Anishinabeg/Chippewa (and almost the same name), including the Midewiwin, or Great Medicine Society, and water-panther ceremonies. » (Rigal-Cellard 1998, 170)

forces naturelles et les hommes mais également en menant son clan au combat pour la préservation du sol. Enfin, elle conserve un lien magique à l'eau du lac dans lequel elle s'immerge pour régénérer sa puissance lorsque celle-ci semble affaiblie. Ainsi, après l'adultère commis par Eli, elle s'enfonce dans l'eau gelée et reste sous la glace plus longtemps qu'il n'est humainement possible. Elle en ressort plus forte qu'auparavant. À la fin du roman, alors qu'elle a été flouée par les manigances de Margaret et Nector, elle s'immerge à nouveau : « “This is the third time she has drowned.” […] “Take your hands from me,” she whispered. I grabbed at Eli, tried to drag him. The ground beneath us was trembling, I felt it shake, and it was not the felling of the trees or a storm gathering beyond sight, it was what was in the water, which I didn't dare to name » (*Tracks* 213). Le Misshepeshu ne peut pas être lui-même le totem du clan car, comme nous le rappelle Claude Lévi-Strauss dans *Le totémisme aujourd'hui*, les deux systèmes de croyance, culte des *manitous* et révérence envers le totem, sont des principes séparés qui coexistent sur un même territoire mais ne se confondent pas : « Entièrement distinct du système des appellations totémiques, qui est régi par un principe d'équivalence, celui des « esprits » ou *manido* se présente sous forme de panthéon hiérarchisé. Sans doute existait-il chez les Algonkin une hiérarchie de clans, mais celle-ci ne reposait pas sur la supériorité ou l'infériorité attribuée aux animaux éponymes, sinon par plaisanterie » (Lévi-Strauss 2002, 34-35). Il n'est pas possible pour un demi-dieu tel que le Misshepeshu de devenir une sorte d'ancêtre du clan. Par contre, les légendes totémiques font état d’interactions entre les figures du panthéon algonquin et les figures tutélaires de la pratique totémique, interactions qui participent à construire le pouvoir magique du totem. *Tracks* mentionne une relation ancienne entre les Pillagers et le monstre du lac : « Pillager land was not ordinary land to buy and sell. When that family came here, driven from the east, Misshepeshu had appeared because of the Old Man's connection. But the water thing was not a dog to follow at our heels » (*Tracks* 175). Fleur réactive sa puissance totémique en rejouant l'épisode de la rencontre initiale avec le Misshepeshu des légendes. Cependant, la romancière construit cette figure mythique en puisant dans trois traditions qu'elle mêle intimement : la tradition autochtone, la tradition judéo-chrétienne et la tradition grecque. Le pouvoir transmis au totem est donc de nature syncrétique comme nous allons à présent le voir.

Dans son étude du roman intitulée « Why Bears are Good to Think and Theory doesn't have to Be Murder: Transformation and Oral Tradition in Louise Erdrich's *Tracks* », Joni Adamson se fixe pour objectif de révéler comment la fiction se fait le véhicule de la théorie pour diffuser plus largement le message de cette dernière. Elle axe sa démonstration sur la figure composite de

Fleur qui rend visible le travail de réinterprétation d'une identité indigène. Dans le titre de son article, Joni Adamson reprend la formule de Claude Lévi-Strauss qui dément que les animaux totémiques soient choisis comme tels parce que « bons à manger » mais plutôt parce que reconnus « bons à penser ». Dans *Le totémisme aujourd'hui*, il affirme : « Le monde animal et le monde végétal ne sont pas utilisés seulement parce qu'ils sont là, mais parce qu'ils proposent à l'homme une méthode de pensée » (Lévi-Strauss 2002, 22). Joni Adamson cite également la reprise faite par Barbara Babcock de la formule de l'anthropologue : « In tribal societies, symbolic or totemic creatures are singled out, as Barbara Babcock astutely observes, "not because they were 'good to eat' or 'good to prohibit' but because they were 'good to think'" (167) » (Adamson 1992, 34). Dans le roman de Louise Erdrich, une deuxième figure totémique, celle de l'ours que nous étudierons en deuxième partie du présent chapitre, est un symbole puissant qui relie Fleur à son clan et qui se révèle à travers certaines transformations ponctuelles de la jeune femme (« the talons of a heavy bear », « les griffes d'un gros ours » *Tracks* 157). En supplément de cette figure, Joni Adamson relève d'autres animaux qui surgissent derrière les traits de l'héroïne : le loup (« a white wolf grin », « le sourire d'un loup blanc » *Tracks* 18) dont nous parlerons également en deuxième partie de ce chapitre, et une créature aquatique (« hips fishlike, slippery and narrow », des hanches de poisson, glissantes et étroites » *Tracks* 18) qui est la résurgence du mythique Misshepeshu : « Within the space of her novel, she allows traditional Chippewa myths of transformation to meet, contradict and revitalize each other » (*Tracks* 32). *Tracks* se présente donc comme un métissage de légendes traditionnelles mais aussi, à travers la construction du monstre Misshepeshu, un syncrétisme de cultures différentes.

La créature légendaire qui habite le lac est citée par les deux narrateurs du récit : Nanapush, figure traditionaliste, et Pauline, figure exaltée suite à sa conversion au catholicisme. Les deux protagonistes croient fermement à l'existence du monstre et rapportent la crainte qu'il inspire à l'ensemble des autres personnages. C'est de Misshepeshu que Fleur tire son essence totémique. La relation qui les unit étroitement a pour conséquence le transfert des pouvoirs de la créature à la jeune femme. De ce fait, dans le roman, nous nous trouvons face à l'exemple inhabituel d'un totem incarné (un autre exemple est donné par le roman *Little* que nous étudierons en deuxième partie de cette thèse). Pour tous, Fleur représente un être puissant doué de magie qu'il faut protéger tout en conservant une certaine distance. On lui prête une connivence avec les forces naturelles mais il n'est jamais question de sorcellerie à proprement parler. En effet, Fleur n'invoque pas les forces occultes par le truchement de rites païens (les offrandes déposées au bord du lac relevant d'une

révérence du demi-dieu qui l'habite et non d'une manipulation d'une force surnaturelle à des fins personnelles), ne se livre pas à des messes noires qui correspondraient à une tradition hérétique : la seule atteinte à son intégrité suffit à déchaîner spontanément les éléments. Ainsi, l'agression qu'elle subit lors de son séjour à Argus déclenche immédiatement une tempête qui rase une bonne partie de la ville (« During those months, when Fleur lived a few miles south in Argus, things happened. She almost destroyed that town » *Tracks* 12). Le roman ne livre aucun témoignage d'une rencontre avec Misshepeshu et pourtant sa présence y est solidement ancrée et influence le déroulement des récits qui le composent. À l'instar du « Stone Man » de *Monkey Beach*, Misshepeshu est rattaché à l'identité d'un lieu, le lac Matchimanito, le lac du grand esprit, au nom prédestiné, dont il habite les eaux sombres.

Dans les années soixante, l'artiste canadien Norval Morriseau entreprit de collationner les légendes de la région du lac Nipigon dont il était originaire, qu'il publia par la suite sous le titre *Legends of My People The Great Ojibway*. Dans cet ouvrage, il est, bien sûr, fait mention du monstre Misshepeshu qu'il décrit en ces termes : « This huge cat is believed by the Ojibway to be white in colour, with horns, and very powerful. It is believed to live in the water but why a cat lives in the water, or where it lived, is not known » (Morriseau 27). Norval Morriseau se réfère à la créature en la qualifiant de demi-dieu ou d'esprit qui vit dans les lacs : certaines légendes le placent dans les profondeurs du lac Supérieur mais d'autres légendes rapportent des rencontres avec Misshepeshu dans de nombreux autres lacs, dont le lac Nipigon. Dans son roman, Louise Erdrich s'empare de ce personnage légendaire pour le refaçonner et en fait une entité protéiforme. Pauline en donne la description la plus détaillée du roman :

> Our mother warns us that we'll think he's handsome, for he appears with green eyes, copper skin, a mouth tender as a child's. But if you fall into his arms, he sprouts horns, fangs, claws and fins. His feet are joined as one and his skin, brass scales, rings to the touch. You're fascinated, cannot move. He casts a shell necklace at your feet, weeps gleaming chips that harden into mica on your breasts. He holds you under. Then he takes the body of a lion, a fat brown worm or a familiar man. He's made of gold. (*Tracks* 11)

La description est fantasque autant qu'elle est fantasmée par la jeune fille bouleversée par la puissance virile contenue par cet être surnaturel à la fois esprit, homme et animal. Demeurent les cornes, l'apparence féline lorsqu'il se transforme en lion et la puissance magique. Néanmoins, sous la plume de la romancière, Misshepeshu a pour principale caractéristique d'être une sorte de saurien, un serpent qui tiendrait du dragon puisqu'il possède un longue queue en dents de scie (« a long saw-tooth tail »). Cette description extrait la vision du monstre du seul contexte culturel amérindien pour lui faire intégrer celui des légendes occidentales. De plus, alors que le

Misshepeshu des légendes était blanc, le Misshepeshu du roman utilise une gamme chromatique qui démarre avec le vert pour se décliner dans des bruns allant jusqu'à l'or. Nous avons précédemment postulé que Misshepeshu « habitait » le roman, il serait plus exact de dire qu'il le colore. En effet, les descriptions des lieux et des personnages de *Tracks* contiennent essentiellement des mentions de valeurs, du blanc de la neige à l'obscurité des sous-bois ; la seule couleur à être citée de manière persistante est le vert : vert de la robe de Fleur (« An old green dress clung to her waist, worn thin where she sat » *Tracks* 18), vert du lac (« The light was chill and green, the waves on the lake were small confused ripples and no steady wind had gathered. » *Tracks* 49), vert qui anime les feux autour desquels se regroupent les âmes errantes (« Those who starved, drank, and froze, those who died of the ouch, all of the people I'd blessed, washed, and wrapped, all were there. The road ended in a long plain of shallow snow. Across the waste, I saw the cold green fires of their town. » *Tracks* 160).

À y regarder de plus près, il ne s'agit pas de n'importe quel vert mais du *glaukos* de la période archaïque grecque dont Michel Pastoureau donne la définition suivante : « [Ainsi encore] *glaukos*, dont les poètes archaïques font grand usage et qui exprime tantôt le vert, tantôt le gris, tantôt le bleu parfois même le jaune ou le brun » (Pastoureau 2013, 15). Et de préciser les utilisations de cette palette dans les descriptions littéraires : « […] chez Homère, il s'emploie aussi bien pour nommer la couleur de l'eau que celle des yeux, des feuilles ou du miel » (Pastoureau 2013, 15). Cette couleur « glauque » recoupe l'ensemble de la palette utilisée par Pauline dans sa description, mais également l'ensemble des couleurs et valeurs mises en œuvre dans le roman : les ciels gris, la terre brune, le lac vert, les peaux cuivrées. Elle naît dans la profondeur sombre des eaux du Matchimanito et l'obscurité de la forêt que pénètrent quelques rayons d'or puis, par extension, caractérise Fleur ainsi que son bébé :

> That spring, I went to help out in [Fleur's] cabin when she bore the child, whose green eyes and skin the color of an old penny have made more talk, as no one can decide if the child is mixed blood or what, fathered in a smokehouse, or by a man with brass scales, or by the lake. (*Tracks* 31)

Dans le roman, Misshepeshu tire sa substance des différents aspects du *glaukos* et, à son tour, contamine les membres du clan, aspect qui n'est pas présent dans les légendes ojibwees du monstre lacustre. À travers le regard de Pauline, Louise Erdrich renouvelle ce personnage légendaire en lui octroyant certaines des propriétés physiques du Léviathan, monstre biblique aquatique à la fois serpent et dragon, qui symbolise l'entrée des enfers[40]. Dans l'article « 'Blizzards de formulaires

[40] La figure biblique du Léviathan puise dans la tradition phénicienne qui évoque un animal monstrueux aquatique symbolisant la force maléfique. Dans la Bible, cette personnification du mal apparaît en plusieurs endroits : dans le livre du prophète Job, les psaumes et le livre du prophète Isaïe. Dans ces évocations la victoire de Yahvé sur le

officiels' ou la trace du mocassin à l'épreuve de la trace d'encre dans *Tracks* et *Four Souls* de Louise Erdrich », Elisabeth Bouzonviller relève le regard biaisé de Pauline sur les événements et les personnages. « C'est sans doute Pauline, pétrie de culture chrétienne et facilement assaillie d'obsessions diaboliques, qui est la plus encline à opérer des comparaisons ou métaphores animales à propos de Fleur et à s'en affoler » (Bouzonviller 61). Pauline se sent irrésistiblement attirée par le démon séducteur et, dans le même temps, abhorre le mode de vie païen du clan de Fleur qui procède, en quelques occasions, à des rituels d'apaisement du demi-dieu en déposant une offrande de tabac sur le bord du lac. Vers la fin du roman, armée de son chapelet, Pauline pense étrangler Misshepeshu qui aurait revêtu apparence humaine pour l'envoûter alors qu'elle est en train de tuer Napoléon Morrissey. Elle décrit à nouveau le monstre :

> My fingers closed like hasps of iron, locked on the strong rosary chain, wrenched and twisted the beads close about his neck until his face darkened and he lunged away. I hung on while he bucked and gagged and finally fell, his long tongue dragging down my thighs. (*Tracks* 202)

Dans *Tracks*, et à travers le prisme qu'offre le regard de Pauline, Louise Erdrich fait de Misshepeshu une figure composite qui tient à la fois du monstre légendaire ojibwe, de la tradition antique et de l'iconographie biblique. Grâce à cette hétérogénéité d'essences du monstre, le clan peut réinventer un totémisme centré sur la personne de Fleur[41] pour tenter de construire une nouvelle forme d'être au monde qui n'est plus celle des temps anciens mais qui n'est pas non plus celle du mode de vie occidental. La réécriture de la légende de Misshepeshu est le fruit d'un syncrétisme dynamique permettant aux personnages de penser et d'investir de façon affective une troisième voie.

Mêlant au déroulement de l'intrigue fictionnelle les éléments des légendes mythiques, l'auteure s'inscrit dans une tradition littéraire amérindienne contemporaine qui ancre ainsi les récits post-coloniaux dans un creuset culturel multiple. L'objectif de cette écriture est double. En effet, au-delà de la revendication d'un droit à l'expression d'une voix différente au sein de la société occidentale, l'utilisation des légendes et des mythes ouvre la possibilité d'une résurgence de la magie dans le quotidien. En réactualisant le contexte du cadre de référence de leur narration, les auteurs amérindiens posent les bases d'une réalité plurielle dont les différents degrés de perception reflètent toute la complexité.

---

monstre pose les bases de la civilisation hébraïque.

[41] Fleur tirant son essence totémique de l'association qu'elle entretient avec le monstre. Ce dernier étant un demi-dieu, il ne peut pas également être un esprit totémique.

CC BY NC ND

De ce fait, la réécriture des légendes indiennes ouvre la voie au réalisme magique qui imprègne les romans de Louise Erdrich et facilite l'acception de codes culturels au départ contradictoires. Ainsi que l'a relevé Maria Ruth Noriega Sanchez dans sa thèse, le réalisme magique se révèle être un mode d'écriture particulièrement efficace pour retranscrire les tensions de l'identité amérindienne :

> Magic realism proves to be a suitable literary mode to convey the tensions that exist between disparate cultures and different perceptions of reality. Its narrative strategies reflect the dissonances inherent in the Native American experience in a way which is unavailable to realism. (Noriega Sanchez 110)

La réconciliation de ces tensions identitaires passe par le développement d'un totémisme syncrétique, à l'image du personnage du monstre Misshepeshu réécrit par Louise Erdrich. Joni Adamson relève le pouvoir de transformation qui s'étend à l'ensemble du roman :

> Like Fleur, *Tracks* is a transformational text which cavorts in the margins and flirts with danger because it plays with different parts of traditional myths, pulls stories this way and that and threatens to alter the shape of the oral tradition by bringing it into a new, written pattern. (Adamson 1992, 35)

En se lançant dans l'exercice périlleux de jouer sur les différents mythes et leur pouvoir de transformation, Louise Erdrich ajuste des cadres de référence antagonistes. Ainsi, le totémisme peut justement s'épanouir dans les récits sans risquer de paraître anachronique ou déplacé grâce à ce contexte spécifique auquel participe le réalisme magique. Prenons ici le temps d'explorer, à travers l'exemple de ce roman particulier, comment les caractéristiques stylistiques de ce genre littéraire favorisent l'éclosion d'une nouvelle forme de totémisme.

L'appellation « réalisme magique » est née sous la plume de Franz Roh pour décrire l'évolution de la peinture allemande dans le courant des années 1920. Il s'agissait pour les jeunes artistes de cette époque de redécouvrir la réalité du monde ordinaire tout en en dévoilant le mystère contenu. Par la suite l'expression a été réutilisée pour qualifier l'écriture particulièrement inventive des auteurs sud-américains qui, à la suite d'Alejo Carpenter, se sont lancés dans la rédaction de romans où, sous la surface de la réalité, palpitait le mystère de l'existence tel qu'il est inscrit dans les mythes. Produits d'une éducation occidentale d'excellence et rompus aux codes de la société dominante, ces auteurs ont proposé, au travers de la fiction, de laisser surgir une vision du monde différente, le regard de l'indigène. La force de cette écriture réside dans le métissage des points de vue et des croyances qui parvient à unir les influences sans les ériger l'une contre l'autre. À l'instar d'autres romanciers post-coloniaux, tels que Salman Rushdie ou Toni Morrison, Louise Erdrich et les autres auteurs amérindiens qui nous avons inclus dans notre corpus se saisissent du

réalisme magique pour énoncer le décentrement ressenti par les peuples premiers en Amérique du Nord.

Le totémisme métissé qu'ils mettent en œuvre dans leurs romans se nourrit des cinq éléments caractéristiques majeurs du réalisme magique telles qu'exposés par Wendy B. Faris dans son livre *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative* :

> As a basis for investigating the nature and cultural work of magical realism, I suggest five primary characteristics of the mode. First, the text contains an "irreducible element" of magic; second, the descriptions in magical realism detail a strong presence of the phenomenal world; third, the reader may experience some unsettling doubts in the effort to reconcile two contradictory understandings of events; fourth, the narrative merges different realms; and, finally, magical realism disturbs received ideas about time, space, and identity. (Faris 7)

Ainsi, le totémisme littéraire s'ancre premièrement dans l'irréductible élément de magie face auquel les réactions des personnages ne sont pas celles auxquelles on s'attendrait. Dans *Tracks*, l'ensemble du clan improbable, regroupé autour du totem-humain Fleur, accepte sans sourciller la puissance surnaturelle qu'elle peut déployer, déclenchant les tempêtes et laissant dans la neige des empreintes animales. Les personnages n'opposent aucune résistance à reconnaître sa magie parce que tous expérimentent déjà la magie au quotidien, telle Pauline qui s'élève dans les airs pour se poser sur la plus haute branche d'un arbre, tel encore Nanapush qui, à distance, voit et vit de l'intérieur le trajet d'Eli dans les bois afin de la guider.

Deuxièmement, l'intrigue développée par Louise Erdrich renvoie à une époque et un lieu spécifiques et reconnaissables, soit la mise en œuvre du « General Allotment Act » (loi de lotissement général)[42]. Avec force descriptions des lieux et de nombreuses allusions aux démarches administratives des personnages, la romancière travaille un effet de réel et installe une impression de légitimité historique et spatiale. Fleur, la femme-totem, lutte concrètement contre un mal tangible et vérifiable : la tentative d'annihilation d'une culture et d'un milieu naturel dans les années 1920.

Troisièmement, le récit d'un même événement par les perspectives divergentes de deux narrateurs homodiégétiques place le lecteur dans un état de doute permanent. Fleur, ainsi scrutée par Pauline et Nanapush, se dérobe pourtant à toute définition. Maria Ruth Noriega Sanchez souligne en ces termes le statut particulier de Fleur, agent médiateur entre les mondes :

[42] Cette loi est également appelé le « Dawes Act » du nom du sénateur Henry L. Dawes qui en fut l'initiateur. Mise en place à partir de 1887 elle avait pour but de réglementer l'attribution des terres aux tribus indiennes. En divisant les parcelles à l'échelle de l'individu et non plus à l'échelle de la tribu, le « Dawes Act » a contribué au morcellement du territoire. Tout lopin non distribué était déclaré terrain en surplus et revendu à des fins commerciales. En parallèle, la propriété individuelle de terres impropres à la culture a conduit à la vente par fragments d'un espace auparavant homogène. Ainsi, les tribus des Grands Lacs ont été spoliées d'une grande partie de leurs terres afin de permettre l'exploitation forestière massive de cette région.

> It is interesting to note that Fleur is not given a voice as a narrator and is quite a silent character; we hardly ever listen to her speaking or have access to her thoughts. She rather functions as a kind of powerful presence, a figure living between realms, the natural and the supranatural, closer to nature and spirits than to other human beings. (Noriega Sanchez 118)

Comme les totems légendaires protéiformes, Fleur est décrite par les deux observateurs comme étant à la fois humaine et magique, implacable et sensible, dangereuse et rassurante : « […] the next morning, in the snow or dust, we followed the tracks of her bare feet and saw where they changed, where the claws sprang out the pad broadened and pressed into the dirt » (*Tracks* 12). Le doute que ces points de vue divergents instillent quant à la réalité des événements et la véracité des propos ne s'inscrit pas dans un contexte anxiogène. Au contraire, les points de vue opposés installent dans la narration un rythme qui rend possible l'acception simultanée d'explications qui semblent pourtant contradictoires. Le lecteur se laisse finalement bercer par ce mouvement de balancier entre une première interprétation proposée par Nanapush quant à la nature de Fleur et une deuxième interprétation tout autre offerte par Pauline qui jette sur le personnage un regard biaisé. Cette technique de déstabilisation des attentes n'a pas pour effet de créer un malaise mais suggère une naturelle polysémie des êtres et des situations.

Quatrièmement, *Tracks* s'appuie sur le prédicat d'une perméabilité entre le monde des vivants et celui des morts. Ainsi Nanapush parle-t-il avec ses défuntes femmes, le texte ne suggérant pas qu'il s'agit d'une prière mais affirmant que se tient bien une conversation. Le roman offre également des passages témoignant d'un rapport inversé à la réalité, lorsque les morts sont plus réels que les vivants. Ainsi la famille Pillager qui a succombé à la grippe demeure assez puissante pour empêcher le policier Pukwan de brûler leur maison (les flammes ne prennent pas), puis pour le tuer durant son sommeil la nuit suivante (il décède sans raison). Par opposition, Boy Lazarre, puni pour avoir espionné Fleur, devient une présence fantomatique qui erre dans le village en murmurant des paroles désormais incompréhensibles : « Then one day the big unsteady Lazarre, an Indian whose birth certificate was recorded simply “Boy,” returned from the woods talking backwards, garbled, mixing his words » (*Tracks* 49).

Enfin le cinquième et dernier élément mentionné par Wendy B. Faris est la distorsion des repères spatiaux, temporels et identitaires. La linéarité des existences est bousculée par le retour du temps rituel, sacré et cyclique, le temps du totémisme qui réactive, par ce mouvement, la relation qui unit les ancêtres à leurs descendants. Quelques moments fondamentaux sont effectivement répétés, tels que le jeu de cartes auquel se livre Fleur et les hommes blancs d'Argus, scène qui ouvre le récit de Pauline et déchaîne une tornade qui dévaste la boutique. Vers la fin du roman,

cette scène se déroule à nouveau mais cette fois-ci avec les fantômes de ces hommes. Puis, quelques chapitres plus tard, une tempête surnaturelle abat tous les arbres de la forêt suspendue. De même, chaque chapitre porte à la fois la mention d'une date calendaire et l'évocation d'une saison récurrente qui s'inscrit dans la cosmogonie chippewa. Le temps du récit est une double révolution : à la fois bouleversement brutal inscrit sur une frise chronologique et accomplissement d'un cycle du monde naturel. Au sein même des chapitres, la lecture est mise à l'épreuve par de nombreux retours en arrière, des digressions et des scènes oniriques de projection. L'espace est dépeint comme particulier et dans le même temps universel : le combat que la petite communauté mène est celui de toute une nation autochtone, les différentes personnalités qui s'opposent représentent différents comportements types. Le clan anecdotique se mue en un microcosme qui renvoie au macrocosme. De ce fait, le roman adopte la dynamique du totémisme individuel amérindien tel que décrit par Alexander Goldenweiser et avant lui Franz Boas. Par le jeu des connections magiques révélées par un parcours personnel, le gardien du totem, Nanapush, qui initie Lulu par le biais du récit qu'il lui fait des événements, replace son clan au centre de la cosmogonie. L'Un devient agent indispensable du Tout, et le clan le reflet d'une organisation mythique immémoriale[43].

Il serait cependant réducteur de présenter l'héritage culturel indigène comme unique origine de la magie présente dans *Tracks*. Le syncrétisme contenu par Misshepeshu et Fleur s'exprime également dans des scènes de magie miraculeuse qui puisent autant dans le mystère chrétien que dans le chamanisme algonquin. Lorsque se déroule le récit, les deux pratiques religieuses sont intimement liées :

> From then on [Margaret] alternated, between the working of her arms, addressing different Manitous along with the Blessed Virgin and Her heart, the sacred bloody lump that the blue-robed woman held in the awful picture [she] kept nailed to her wall. (*Tracks* 51)

Le totémisme hybride qui prend place dans *Tracks* trouve dans cette magie double un terreau fertile pour s'épanouir. Il y joue le rôle d'un entre-deux malléable qui fait le lien entre les croyances. Lorsque Sophie Morrissey, frappée par la puissance vengeresse de Fleur, est plongée

[43] Dans *Ethnocriticism: Ethnography, History, Literature*, Arnold Krupat met en lumière l'écriture synecdotique à l'œuvre dans les autobiographies amérindiennes (par opposition à l'écriture métonymique des autobiographies occidentales). La voix narrative s'y décline à travers un « Je-suis-Nous » (« I-am-We » Krupat 1992, 209) qui exprime une perception de soi inscrite dans une relation à un Tout cohérent. Arnold Krupat insiste sur la dynamique qu'implique ce mouvement : contrairement à la progression linéaire induite par une évolution personnelle qui partirait du collectif pour aboutir à la perception individuelle, la littérature amérindienne reconnaît la réciprocité des échanges entre le Soi et le Communautaire qui concourt à un enrichissement mutuel des acteurs de la relation.

dans un état catatonique, c'est une statue de la vierge Marie posée à ses côtés qui va la sauver en recueillant son mal et en versant des larmes de glace.

Ainsi par l'usage des légendes traditionnelles et leur mé-tissage avec les apports culturels classiques et judéo-chrétiens, Louise Erdrich invente une écriture qui puise dans le réalisme magique pour donner naissance à un totémisme littéraire hybride.

CC BY NC ND

Imprimer sa marque dans la trace de ceux qui ont précédé

Alors que Louise Erdrich crée une nouvelle légende syncrétique à partir d'une légende traditionnelle ojibwee, dans *The Hiawatha* Davis Treuer fait le choix de retravailler une légende inventée pratiquement de toutes pièces par un certain regard ethnographique du XIXe siècle : celle qui a contribué à construire le stéréotype du « vanishing Indian », ou l'image figée du dernier représentant d'une race vouée à disparaître du fait du progrès de la civilisation.

En effet, le titre du roman renvoie directement au poème épique de Longfellow, *The Song of Hiawatha*. Henry Wadsworth Longfellow écrivit ce poème en 1855 à partir des légendes collectées par son ami, l'ethnographe Henry Rowe Schoolcraft, et publiées sous le titre *The Myth of Hiawatha, and Other Oral Legends, Mythologic and Allegoric, of the North American Indians*. L'œuvre de Longfellow est un long poème en vers libres composé de vingt-deux chants qui narrent les aventures du héros éponyme, sorte de demi-dieu parmi des hommes qui, seul, peut remporter un certain nombre d'épreuves titanesques. Le poème raconte également la rencontre du héros avec la belle Minehaha, leur amour, et le tragique décès de cette dernière. Enfin, il s'achève sur le départ de Hiawatha vers les terres de l'ouest, au soleil couchant, alors qu'arrivent les robes noires, jésuites européens. Longfellow affiche clairement son ambition lorsqu'il se lance dans l'écriture de *The Song of Hiawatha* : rédiger le grand poème épique américain, acte de fondation d'une jeune nation qui s'affirme en se détachant de l'emprise culturelle européenne. Le choix du sujet – les légendes amérindiennes – découle de cette volonté : « I can give chapter and verse for those legends. Their chief value is that they are Indian legends » (Williams 316). Pour cela, il s'inspire d'autres grands poèmes épiques et, en particulier le *Kalevala*, célèbre poème finlandais composé lui aussi au XIXe siècle à partir de la tradition orale locale et dont les héros sont les dieux du panthéon scandinave. Le poète américain souhaite assigner une connotation culturelle forte à son œuvre tant sur le fond que sur la forme et choisit le tétramètre trochaïque parce qu'il lui semble que le rythme de récitation ainsi obtenu correspond aux chants indiens psalmodiés. Malgré une première réception mitigée, dont de nombreuses critiques sur la lourdeur du rythme, *The Song of Hiawatha* va finalement s'imposer comme une œuvre littéraire américaine de référence pendant quelques

décennies. Son succès profita directement à Schoolcraft qui publia à grand tirage sa traduction des légendes ojibwees, comme il le précise dans son introduction :

> […When], in 1839, the author submitted a veritable collection of legends and myths from the Indian wigwams, which reflected the Indian life as it is, it was difficult, and almost impossible, to excite interest in the theme, in the trade. […And] had it not been for the attractive poetic form in which one of the most popular and successful bards has clothed some of these wild myths, the period of their reproduction is likely to have been still further postponed. (Schoolcraft 12)

Dans le sillage d'autres œuvres, telles que *The Last of the Mohicans* de James Fenimore Cooper, le poème va également contribuer, par un certain nombre de poncifs, à créer une identité indienne essentiellement déterminée par un regard colonisateur : ainsi le lecteur se familiarise-t-il avec le fier et stoïque guerrier, la douce princesse indienne, le vieux sage, mais aussi la violence potentielle et la cruauté des combats en écho à l'âpreté des grands espaces naturels du nouveau monde[44]. S'il est vrai que tous ces stéréotypes se trouvaient déjà en germe dans l'imaginaire collectif américain et européen dès le début de la conquête du territoire, les auteurs tels de Longfellow et Cooper leur ont apporté une force narrative qui les a définitivement inscrits dans la mythologie fondatrice de l'Amérique du Nord.

L'écriture de ce grand poème épique a démarré sur un malentendu, en prétendant faire connaître au monde occidental les exploits légendaires d'un certain Hiawatha, qui ne serait autre que l'équivalent iroquois du *trickster* algonquin Nanabozho[45]. Dans son entreprise d'écriture, Longfellow s'est en effet aveuglément appuyé sur les travaux de Schoolcraft qui, pendant des années, avait collationné les légendes transmises oralement durant la période hivernale par les différentes tribus du bouclier canadien. Ethnographe particulièrement enthousiaste mais insuffisamment rigoureux, Schoolcraft a commis un certain nombre d'approximations et de raccourcis dans ses affirmations qui ont, depuis, été relevés par des travaux de recherche plus précis. Ainsi, il a confondu la figure historique d'un chef iroquois du XVIe siècle répondant au nom de Hiawatha avec celle de Nanabozho (ou Manabozho selon les retranscriptions), le *trickster* de la région des Grands Lacs :

---

[44] Il nous faut préciser ici que Henry Wadsworth Longfellow n'a pas créé ce stéréotype de toutes pièces mais a fait de son poème le vaisseau d'une large diffusion de celui-ci à travers les Amériques et l'Europe au moment de sa publication. Bien sûr, les ferments de cette imaginaire remontent aux premiers récits de contact avec les « sauvages » du nouveau monde qui dénotaient d'une fascination inquiète à l'égard de la puissance des corps dénudés et de la complexité de l'organisation sociale. Très rapidement, les premiers colons, qui trouvaient cette présence indigène gênante et inadaptée au progrès qu'ils apportaient en ces terres incultes, ont insisté dans leurs descriptions sur le sort funeste qui attendait logiquement cette civilisation d'un autre temps.

[45] Nous renvoyons à ce sujet à l'article de James Cleland Hamilton, « The Algonquin Manabozho and Hiawatha », ainsi qu'à l'introduction de *An Infinity of Nations: How the Native New World Shaped Early North America* de Michael Witgen : « The true culture hero of the Ojibwe peoples was a shape-shifting hare called Nanabozho, a *trickster* figure. Apparently, Longfellow found both the name and the character of Nanabozho to be out of sync with the protagonist he imagined at the center of his epic Indian poem » (Witgen 13).

> The myth of the Indians of a remarkable personage, who is called Manabozho by the Algonquins, and Hiawatha by the Iroquois, who was the instructor of the tribes in arts and knowledge, was first related to me in 1822, by the Chippewas of Lake Superior. (Schoolcraft 14)

Or ces deux personnages, l'un historique, l'autre mythique, sont deux figures absolument distinctes dans la tradition orale amérindienne. Longfellow a choisi le nom iroquois pour son rythme et sa musique et, en conséquence, a fait de son personnage une sorte de héros anachronique autant qu'atopique. De même, afin de contextualiser son œuvre dans la culture indienne, le poète va utiliser dans ses vers des noms indiens parfois hétéroclites, choisis essentiellement pour leur valeur phonétique (noms de dieux du panthéon ojibwe, noms de lieux, et autres noms dont il est difficile de tracer l'origine exacte.)

> On the next day of his fasting
>
> By the river's brink he wandered,
>
> Through the Muskoday, the meadow,
>
> Saw the wild rice, Mahnomonee,
>
> Saw the blueberry, Meenahga,
>
> And the strawberry, Odahmin,
>
> And the gooseberry, Shahbomin,
>
> And the grape-vine, the Bamhgut,
>
> Trailing o'ver the alder-branches,
>
> Filling all the air with fragrance! (Longfellow 60)

Le terme « Muskoday » est le nom d'une nation autochtone canadienne composée de Cris et de Saulteaux. Si « Mahnomonee » pourrait correspondre à une forme orthographique un peu fantasque de l'ojibwe « menomin » qui signifie riz sauvage, le terme « Meenahga » ne correspond à aucun mot avéré du vocabulaire ojibwe. En effet, la myrtille se traduit par « miin » et le myrtillier par « miinagaanwanzh ». Il semblerait que le poète ait choisi de raccourcir ce mot pour respecter le mélodie de sa versification. Enfin, Longfellow, auteur d'une œuvre originale, va se cacher derrière la voix d'autorité du barde fictif Nawadaha, censé chanter au monde les légendes authentiques du peuple indien.

David Treuer connaît parfaitement la dynamique à l'œuvre dans la traduction et la réinterprétation du matériel ethnographique utilisé par Schoolcraft et Longfellow. Dans son ouvrage *Native American Fiction: A User's Manual*, il s'intéresse notamment à l'interprétation faite d'une petite comptine traditionnelle, *The Chant to the Fire-Fly*, passée par plusieurs phases de traduction avant d'être incluse dans le troisième chant du poème de Longfellow :

> The chant was first recorded by the explorer and ethnologist Henry Rowe Schoolcraft in the early nineteenth century and published by him in 1845 in *Oneata, or the Red Race of America* […]. Schoolcraft then offered two translations, one 'literal' and one 'literary' […] And that was just the beginning. After Schoolcraft, Henry Wadsworth Longfellow, who relied heavily on Schoolcraft's ethnography for his American epic, *The Song of Hiawatha*, inserted the chant into the third part of the poem. The chant was included in every reprinting of both Schoolcraft's work and Longfellow's poem. It has been retranslated, reinterpreted, and reworked. (Treuer 2006, 17)

En choisissant pour titre *The Hiawatha*, David Treuer, à son tour, réécrit et réinterprète une légende. Cependant, il s'agit pour lui d'inclure dans son roman, en la réécrivant, une légende ferroviaire du deuxième quart du XXe siècle : le train surnommé « The Twin Cities Hiawatha » (le Hiawatha des villes jumelles), qui reliait Chicago à Minneapolis. La formidable machine, héroïne du Midwest lorsque ce territoire devenait le grenier à grain du pays, se mue fugacement, le temps d'un chapitre situé au milieu du roman, en un totem qui veille sur les amours contrariées de Lester, l'Indien, et Vera, la blanche : « It dominated the trainyard. Sphinxlike, in proud ruin amid the piles of bitumen mounded at the fence edge at war with the weeds » (*Hiawatha* 139). Symbole de progrès et de la mutation vécue alors par la société urbaine de Minneapolis, les deux Hiawathas (car il y avait deux locomotives en circulation, une le matin et l'autre l'après-midi), assuraient un service ininterrompu même par temps de blizzard entre les deux capitales économiques du Midwest. Garantissant un afflux constant de main d'œuvre, le train de voyageurs a contribué à l'essor du territoire. À l'instar d'Ellis Island, la ligne desservie par le Hiawatha devient, pour les nombreux migrants, un symbole, la porte d'entrée vers une nouvelle vie, comme le narrateur du roman le souligne :

> They took boats from Ireland, Germany, Sweden, Norway and Italy, and docked in Chicago, bound for the interior of a vast land. Back then the cars were pulled by steam engines, not with the diesels that replaced them in the 1940s. The cars had evolved and the lounges and smoking cars improved, but it felt like the same train nonetheless. (*Hiawatha* 141)

Lorsque Lester et Vera se faufilent de nuit dans le wagon-lit désaffecté, le train fabuleux a été détrôné par d'autres moyens de locomotion. La compagnie ferroviaire a arrêté l'exploitation des deux lignes du Hiawatha. Les wagons attendent d'être découpés et démontés par les ouvriers de démolition, ceux-là mêmes qui ont atteint Minneapolis grâce au Hiawatha : « As they cut, they figured they rode the train to Minneapolis, carried into the dark folds of the Midwest. Minnesota[46]. Even the names of places felt thick on their tongues » (*Hiawatha* 141). Le destin du train touche l'ensemble des habitants de la région parce qu'il a littéralement contenu l'histoire en marche de cet

[46] Si le nom de l'État est une retranscription littérale du nom sioux donné au fleuve qui traverse le territoire et qui signifie « l'eau couleur de ciel », nous pouvons noter que le nom de la ville est l'expression d'une hybridité culturelle qui associe le terme sioux désignant l'eau, « minna », au grec « polis » (cité). Ainsi la métropole dont rêve les immigrants en quête d'un nouveau départ porte déjà la charge symbolique d'un lieu où se rencontrent les civilisations du nouveau et de l'ancien monde.

état : le texte nous informe que la cabine de luxe a transporté Hubert Humphrey (maire de Minneapolis de 1945 à 1948, puis sénateur du Minnesota de 1948 à 1964 avant d'endosser le rôle de vice-président des USA de 1965 à 1969), ainsi que les gros bonnets de la mafia qui utilisaient les Grands Lacs pour faire de la contrebande d'alcool canadien pendant la prohibition. Le train est un symbole double et contradictoire du progrès et, en ce sens, représente par sa seule existence l'image d'un conflit entre deux Amériques en tension : d'un côté l'ouest bucolique, terre d'accueil aux potentialités infinies ; de l'autre le développement industriel et la conquête de la modernité. Leo Marx relève la prégnance de cette dialectique de la locomotive dans l'imaginaire américain, qu'il résume dans le titre de son ouvrage *The Machine in the Garden*, une dialectique qui ne fait que poursuivre le mythe de la pastorale en réactualisant ses composantes :

> Within the life time of a single generation, a rustic and in large part wild landscape was transformed into the site of the world's most productive industrial machine. It would be difficult to imagine more profound contradictions of value or meaning than those made manifest by this circumstance. Its influence upon our literature is suggested by the recurrent image of the machine's sudden entrance onto the landscape. (Marx 343)

Leo Marx note ainsi que la charge symbolique de l'irruption abrupte de la machine annoncé par le fracas qui la devance, apparaît dans la littérature dès le début du XIXe siècle et imprègne dès lors de nombreux romans :

> We hear such a sound, or see the sight which accompanies it, in *The Octopus, The Education of Henry Adams, The Great Gatsby, The Grapes of Wrath*, "The Bear"—and one could go on. Anyone familiar with American writing will recall other examples form the work of Walt Whitman, Sarah Orne Jewett, Henry James, Sherwood Anderson, Willa Cather, Eugene O'Neill, Robert Frost, Hart Crane, T.S. Eliot, John Dos Passos, Ernest Hemingway—indeed it is difficult to think of a major American writer upon whom the image of the machine's sudden appearance in the landscape has not exercised its fascination. (Marx 15)

L'anxiété ressentie face au surgissement de l'artificiel dans le monde naturel exprime la pression exercée par l'avancée de l'histoire et du progrès sur une nature idyllique qui échappe à ceux qui venaient de la découvrir. La littérature met en scène, par le jeu de forces antagonistes, la vision dune « idylle interrompue » :

> Much of the singular quality of this era is conveyed by the trope of the interrupted idyll. The locomotive associated with fire, smoke, speed, iron, and noise, is the leading symbol of the new industrial power. It appears in the woods, suddenly shattering the harmony of the green hollow, like a presentiment of history bearing down on the American asylum. (Marx 27)

En défrichant les espaces jusqu'alors préservés, la locomotive rompt les limites traditionnellement établies entre l'univers de la ville et l'univers de la campagne. Elle agit comme une force centrifuge qui étend à travers une vitesse « inhumaine » l'emprise du monde industriel sur l'ensemble de la terre promise. Pour les populations indigènes, la locomotive représente en plus de la conquête de

l'ouest et la disparition de la *Frontier*, un instrument de coercition qui a entraîné le déplacement en masse des tribus situées sur son passage. Il est, enfin, le véhicule qui a arraché les enfants à leurs famille pour les déporter vers les pensionnats de l'Est[47].

Lorsque David Treuer réécrit la légende de Hiawatha, il puise dans ce puissant imaginaire du Mid-west pour ancrer l'histoire d'amour de Vera et Lester dans un territoire ambivalent et contesté. Sous sa plume, le train mythique, désacralisé par les ouvriers de démolition, devient une bête qui tente, en un dernier sursaut d'orgueil, de se débarrasser des importuns. Le train apparaît comme un saurien à la queue constituée de wagons :

> What was once proud is to be mungoed and sold as scrap. Used to motion, to making the run between Chicago and Minneapolis, the train seemed surprised by the men hammering at it and carting away its body. It was too big to move, and if it could it would have bent back, and snapped at the men sparking and burning its tail. It was unused to such disrespect. (*Hiawatha* 140)

Dans cette description, il est animé de diverses émotions. Outre la fierté et la surprise, il semble outré par le manque de respect de cette mise à mort progressive. Échoué au milieu d'un terrain vague dans la capitale de l'état aux dix-mille lacs[48], il évoque un Misshepeshu blessé. En effet, le monstre mythique était révérée par les tribus algonquines peuplant ce territoire qui rapportaient sa présence dans de nombreux lacs. Dans *The Hiawatha*, David Treuer nous invite à lire le récit d'Amérindiens déracinés sur leur propre terre devenue une immense ville. En parallèle, la description du démembrement du train qui a perdu de sa superbe renvoie à une désarticulation du système de croyances ancestrales qui pérennisait le réseau relationnel complexe qui unissait les nations de ce territoire. Ce bref passage à mi-chemin du roman est un douloureux écho légendaire au morcellement de l'identité indigène. Condamné à l'inertie, le train fabuleux perd ses pouvoirs : il subit son propre poids et entame une longue agonie. Privé de vitesse et voué à disparaître, la machine devient une bête réduite au silence, qui ne peut qu'abriter temporairement le secret de Vera et Lester. L'empreinte totémique du train est beaucoup plus ténue que celle laissée par l'autre totem du roman, la biche, que nous analyserons dans une partie ultérieure de la thèse. En effet, la présence fugace du Hiawatha, qui n'apparaît que dans ce chapitre, contraste avec la prégnance du symbole dans l'imaginaire du Mid-west et le fait qu'il donne son titre au roman. Cependant,

[47] Nous renvoyons également le lecteur à l'analyse de Bernadette Rigal-Cellard qui, dans *Le mythe et la plume*, consacre une partie à l'imaginaire du train dans la littérature amérindienne : « L'évident symbolisme phallique du train confirme irrémédiablement son action historique : les voies de chemins de fer ont percé de part en part la terre vierge en la prenant en cisaille depuis l'Est et l'Ouest, et la maintiennent prisonnière dans un réseau d'acier et de poutrelles » (Rigal-Cellard 2004, 169). Elle relève par ailleurs une valeur positive de la figure du train dans certaines autobiographies : « Les trains dans le Far West servaient en effet aussi de gagne-pain et apportaient le salut pour certaines tribus acculées par la famine » (Rigal-Cellard 2004, 169). Dans la fiction amérindienne, le train conserve cette ambivalence symbolique.

[48] Nous faisons ici référence au surnom et slogan du Minnesota : « The Land of 10,000 Lakes ».

l'évocation du train dans ce passage s'accompagne de quelques indices qui élaborent un complexe totémique spécifique. Ainsi, il est le lieu tenu secret où semble pouvoir se réinventer le clan à travers les amours de la dernière génération et la conception du fils de Lester. Il est par ailleurs indissociable du territoire où se meuvent les personnages puisqu'il est le symbole du développement et de l'histoire de la ville qui les enferme. Par lui, les personnages pourraient espérer entériner une relation stable à cet environnement. En effet, en décrivant le train démantelé comme animé de magie et tentant de répondre à ses agresseurs, le passage suggère que le lien au territoire qu'il incarne dépasse la seule matérialité de la machine. Enfin, le manque de respect qui lui est témoigné, manque de respect auquel le Hiawatha n'est pas habitué, renvoie à la transgression des tabous et sacrilège que représente le morcellement anonyme du train, par opposition au soin que prennent les deux amants de ne pas abîmer ou déranger la cabine dans laquelle ils se retrouvent. Cependant, le totem-train sur le point de disparaître ne permet pas au clan en devenir de bâtir un avenir serein.

Tout comme le Hiawatha de Longfellow, qui dans le dernier chant intitulé « Hiawatha's departure », s'efface devant l'avènement d'une nouvelle époque, le Hiawatha de David Treuer incarne une figure du « vanishing Indian » : le train qui a triomphé des Indiens est à son tour vaincu. Parce qu'il est le totem éphémère des deux jeunes gens, il projette sur eux la malédiction qu'il subit et, de ce fait, annonce la tragédie à venir : « Their love was urgent. They were hasty, partly because of their age—they wanted it, they needed it—but also because, as the train began to disappear, they knew they didn't have much time » (*Hiawatha* 141). L'inéluctabilité de la disparition de la machine scelle les destins humains. Cependant, la symbolique du Hiawatha est double car l'inertie subie de la machine mythique est contrebalancée par les trajectoires de Simon qui arpente le territoire de la ville à la réserve, puis de nouveau les rues de la ville avant de courir à perdre haleine le long des rails dans les dernières lignes du roman :

> The tracks play out straight and level, so flat, that looking down them you can see the earth curve, bending to the north, bending in every direction away from where you run. The level ground becomes a summit, every direction an unchecked fall.
>
> The arms mill efficiently, the legs are finding themselves and the breathing evens out. The body is made to do this, waiting for the chance, but t doesn't know, can't know, whether you're running to or from. All it wants is to get you there. There are eyes, and the watch as you run. (*Hiawatha* 310)

Simon se mue en Hiawatha dans effort désespéré d'échapper à son destin, les bras évoquant les axes de rotation de la machine. Dans « Remapping Place and Narrative in Native American Literature: David Treuer's *The Hiawatha* », Padraig Kirwan étudie comment cette ultime vision où commence à se confondre le corps et les rouages de la machine participe au thème développé par

l'ensemble du roman qui interroge le lien entre identité et espace[49]. Les lignes des rails abandonnés empruntés par Simon figurent un quadrillage complexe fait d'intersections d'expériences personnelles qui renouvellent la notion de centre et de foyer :

> Crucially, the tracks can come to have alternate meanings. Alongside their direct and unyielding connection to the past, they also stretch out into the future and, most importantly, connect both past times and places to future locations. Placing Simon amid these linear dimensions effectively allows Treuer to summon forth for his protagonist the dramatically elusive "in-between." To some other extent Simon becomes the Hiawatha: he is the train making its journey between sites. (Kirwan 2007, 18)

La transformation allégorique finale rajoute de l'ambiguïté au totem-train : l'être qui a causé le malheur du couple en tuant Lester se trouve englobé dans la représentation du totem qui abritait leurs amours. Ainsi que Padraig Kirwan le relève, l'ambivalence qui prévaut dans le roman libère la narration des schémas pré-établis :

> [T]he act of progression found in *Hiawatha* rejects processes of critical confinement that would serve to establish an unnecessary divide between "essentialized" and "hybridized" narrative spaces, as well as rejecting *in toto* that the Native American novel rigidly adheres to defined cultural and thematic structures. (Kirwan 2007, 19)

La réécriture totémique assoie la position de l'entre-deux comme un postulat de départ nécessaire à toute réinvention personnelle : le récit totémique se situe à la croisée des légendes et des mythes aussi hétéroclites qu'ils puissent paraître.

En puisant dans le fond culturel américain auquel appartiennent à la fois le poème de Longfellow et le train du Mid-west, David Treuer se lance, grâce au jeu sur les décalages entretenus par différents regards, dans une réappropriation légendaire à plusieurs niveaux : l'invention mi-ethnographique, mi-littéraire d'un mythe indien fondateur d'une société américaine majoritairement blanche ; la récupération identitaire par un territoire urbain de dénominations indiennes à partir du mythe pré-cité (noms des rues, des parcs et nom d'un train), récupération qui, par raccourci, fait d'un héros indien un symbole mécanique qui a repoussé les limites du peuplement blanc ; enfin, la réinscription d'une histoire d'amour légendaire qui, malgré l'utilisation de noms amérindiens, se rapproche plutôt, dans la forme, des légendes grecques rapportant des amours contrariées. En effet, il serait trompeur de penser que le romancier fait ici seulement allusion au Twin Cities Hiawatha. Nous avons précédemment cité le fait que le titre du roman, en n'annonçant que *The Hiawatha* et non l'intégralité du nom du train, joue sur le fait qu'il renvoie

[49] Il est à noter que l'association individu/moyen de locomotion est déjà annoncée par le choix du nom du personnage qui incarne la dernière génération : Lincoln (d'après une marque automobile américaine spécialisée dans les voiture de luxe). L'enfant de Lester et Vera est privé du nom que ses parents avaient choisi et que le lecteur ne connaîtra jamais (Vera explique à la fin du roman : « "I had a name. I didn't use it, but I had one." » *Hiawatha* 290). Pour compenser ce manque et pallier l'absence de généalogie avouée, il est nommé à partir d'un véhicule. Celui qui a été conçu dans un train devient lui-même un être en transit qui ne parvient pas à tisser de liens durables avec le territoire de la réserve ou celui de la ville.

implicitement tout lecteur au poème du XIXe siècle. De même, dans le chapitre que nous étudions, la voix narrative cite à dessein par deux fois des lieux nommés en référence à ce poème (Minnehaha avenue et Minnehaha falls). Ces noms ne sont pas inventés pour les besoins de l'œuvre puisque la ville de Minneapolis a largement emprunté à *The Song of Hiawatha* pour nommer ses rues et ses parcs. Cependant, dans ce chapitre, la prégnance des deux noms que sont Hiawatha et Minnehaha induisent un rapport d'analogie entre le couple de héros de Longfellow et celui de David Treuer. Dans la version moderne, Minnehaha, sous les traits de Vera, survivra à son amant et c'est elle qui portera le deuil du héros Lester/Hiawatha, tué par son propre frère dans un excès de rage alcoolisée. C'est également elle qui choisira de s'effacer, confiant son enfant à la famille de Lester. Dans un ultime jeu avec la pseudo-légende indienne initiale, David Treuer inverse les rôles mais conserve la tragédie.

La figure légendaire dont se saisit l'auteur est, dès la genèse de sa première matérialité (la rédaction du poème par Longfellow), un objet hautement ambigu, ainsi que le souligne Joe Lockard dans un article intitulé « The Universal Hiawatha » :

> When born on America's northeastern seaboard in the mid-nineteenth century, Hiawatha was the mixed-blood Chippewa-Finnish progeny of an intellectual marriage between reports from a conquered tribal nation to the west and national revisionism to the east. (Lockard 110)

Son inscription dans une forme d'indianité s'accomplit par le truchement d'artifices linguistiques dont Joe Lockard fait remarquer, à juste titre, qu'ils révèlent le contexte culturel profondément anglophone et occidental tant du lieu de production de l'œuvre que de son lieu de réception :

> It is fitting that Longfellow concluded *Song of Hiawatha* with an English-language lexicon of Native terms, a gesture that serves a dual role as poetic self-authentification and as an attempted termination in a mass of linguistic fragments that no longer make sense outside an English-language framework. The Native-word list repeats the original storytelling language but Native coherence no longer attains. (Lockard 112)

En ce sens, la figure du Hiawatha acquiert le statut de stéréotype universel[50] qui, à partir de sa diffusion dans le monde occidental, a construit non seulement l'image figée d'une certaine identité indigène d'Amérique du Nord, mais aussi l'identité mythico-historique d'un territoire, le Minnesota. Chaque réutilisation des termes indiens du poème pour nommer et renommer des lieux ou des machines a réinvesti la trace culturelle laissée par la toute première image. David Treuer s'inscrit volontairement dans cette démarche : à son tour il utilise le Hiawatha pour nommer un nouvel objet, un totem tout aussi ambigu que l'objet initial.

[50] Joe Lockard utilise l'expression « Universal Hiawatha » en s'appuyant sur « the internationalization of Hiawatha as the American literary Indian of choice » et démontre que le seul nom du héros, grâce à ses diverses traductions dans la culture populaire dont sa transposition en dessin animé, évoque autour du monde un certain nombre de clichés identitaires.

Dans *Tracks, The Hiawatha,* ou encore *Three Day Road*, les traces animales découvertes par les personnages les invitent à s'enfoncer dans le cœur du territoire ancestral :

> There, on the packed snow, [Simon] saw the perfect arrowhead shape of deer tracks, like marks on fine porcelain.
> He stood there and wondered down the tracks, knowing that each step he was moving forward in the life of the deer, moving closer to its present. If he followed it long enough, he would catch up to it and be there at the time of its death, somewhere in the woods, impossible now because of the snow. (*Hiawatha* 6)

À l'image de ces pistes suivies et comme les chasseurs qui progressent dans la neige en imprimant leur marque dans l'empreinte laissée par le meneur, l'écrivain se love dans la trace profonde des Hiawathas qui se sont succédé et en modifie le contour pour transformer la figure coloniale en totem composite. Dans « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », Carlo Ginzburg revient sur le travail de réécritures successives d'une marque initiale. Citant l'écriture cunéiforme, il explique : « À l'image de la divination, [l'écriture cunéiforme] désignait des choses à travers les choses. De même, une empreinte renvoie à un animal qui est passé. Par rapport au caractère concret de l'empreinte, la trace matériellement interprétée, le pictogramme représente déjà un considérable pas en avant sur la voie de l'abstraction intellectuelle » (Ginzburg 11). La réécriture totémique opère un mouvement analogue en élaborant de nouvelles significations à partir de contenus antérieurs : elle s'épanouit dans un paradigme indiciel qui témoigne des strates précédentes. Opérant une concordance de différents temps, David Treuer propose la nouvelle interprétation d'un objet culturel nommé Hiawatha tour à tour raconté, écrit, réécrit et détourné. Parce que toutes ces marques superposées témoignent d'une permanence, avec plusieurs vies et plusieurs rêves sur un même lieu à travers les époques, le récit redonne présence aux absents : les différentes populations qui ont occupé un territoire en évolution constante.

En puisant dans les légendes indiennes, séculaires ou inventées, des auteurs amérindiens, tels que David Treuer, contribuent ainsi à affirmer une certaine permanence de ce qui n'est plus, non dans l'évocation d'une forme figée ou par le biais d'une nostalgie passéiste mais dans un mouvement d'adaptation à chaque nouveau contexte. La pratique totémique s'inscrit dans ce mouvement de réajustement : l'esprit tutélaire est à la fois l'esprit que rencontra l'ancêtre mythique et une version différente, puisqu'il est redéfini par chaque nouvelle relation avec un initié. Les légendes traditionnelles transmises oralement adoptent un schème identique. Sans remettre en cause le matériau mythique qui les constitue, elles évoluent à chaque narration sous l'impulsion de la relation particulière qui lie le récitant à son auditoire.

Pour bien comprendre la dynamique de réinvention du totémisme il est nécessaire de se poser la question la place de la littérature orale, ou orature, véhicule des légendes et mythes amérindiens d'une génération à la suivante, dans le processus de renouvellement de la forme littéraire. Paula Gunn Allen voyait dans l'orature le fondement d'une voix littéraire nouvelle qui, de ce fait, se distinguait notablement du reste de la production nord-américaine. Pour expliquer cette différence, elle utilisait le terme d' « authenticité », qui pour elle, mais aussi pour de nombreux critiques littéraires, était garante de l'intérêt et de la valeur des œuvres amérindiennes. Elle insistait sur le pouvoir de résistance de l'orature qui fournissait aux auteurs une source inépuisable d'énergie créative :

> The oral tradition, from which the contemporary poetry and fiction take their significance and authenticity, has, since contact with white people, been a major force in Indian resistance. It has kept the people conscious of their tribal identity, their spiritual traditions, and their connection to the land and her creatures. Contemporary poets and writers take their cue from the oral tradition, to which they return continuously for theme, symbol, structure, and motivating impulse as well as for the philosophic bias that animates our work (Gunn Allen 1992a, 53)

Arnold Krupat a également insisté sur la nécessité de prendre en compte la littérature orale pour pouvoir comprendre la portée des œuvres amérindiennes contemporaines. Dans le chapitre intitulé « Post-Structuralism and Oral Literature » inclus dans l'ouvrage critique qu'il a coécrit avec Brian Swann, il note : « And, of course, the texts of Native American literatures are not only theoretically but also in practice what we may call *oral texts* » (Krupat 1987, 124). Par cette appellation apparemment antinomique, il souligne le paradoxe que représente l'écriture de la parole qui a tendance à enfermer un propos initialement versatile et renouvelé par chaque narration et chaque gestuelle[51]. Cependant, il met dans le même temps l'accent sur la primauté du signe écrit : il s'agit bien avant toute chose de textes qu'il faut étudier en tant que tels, au sein desquels nous retrouvons des procédés stylistiques qui révèlent la tradition orale. En 1990, Penny Petrone s'est attelée à l'analyse de la richesse des caractéristiques de l'orature des nations indiennes du Canada. Elle relève ainsi la récurrence de figures stylistiques particulières dans chacun des genres étudiés (récit, chanson et discours) : « Aside from repetition, stylistic devices such as contrast, metonymy, synecdoche, apostrophe, personification, euphony and onomatopoei are also common » (Petrone 24). Tout en insistant sur les spécificités culturelles de chacune de ces cinq nations, elle analyse ensuite les littératures écrites à partir du XIXe siècle et souligne l'existence de

[51] Le partage des légendes lors des veillées impliquait une certaine mise en scène de la part du récitant qui accompagnait le récit de mouvements des mains et du corps selon les héros qui peuplaient les histoires. Les personnages récurrents se reconnaissaient à une codification de la narration qui leur était propre : tic de langage, dos voûté, etc... Selon la réponse des auditeurs, et la connaissance de ces derniers des légendes narrées, le récitant pouvait être amené à forcer le trait ou inventer une nouvelle caractéristique. À ce propos, nous évoquons dans le chapitre suivant la narration particulière dont faisait l'objet le personnage de l'ours.

thématiques communes mais aussi de tournures syntaxiques parallèles qui renverraient directement à l'héritage de cette tradition orale. Quelques années plus tard, Susan Berry Brill de Ramírez a comparé, elle aussi, les romans de grands auteurs amérindiens à la coutume de narration et de transmission des légendes et des mythes dans le but de dégager une méthode d'analyse *conversive* (à la fois conversation et conversion) pour examiner les œuvres de fiction contemporaines :

> As noted earlier, I use the term conversive to describe the conjunctive reality of traditional storytelling through both its transformational and regenerative power (conversion) and the intersubjective relationality between the storyteller and listener (conversation). (Brill de Ramírez 6)

Grâce à cette démarche, elle dresse une liste non exhaustive de structures récurrentes (« conversive literary structures », les structures littéraires conversives) qui dénotent la prégnance de l'oralité dans le texte et la mise en œuvre au sein des récits d'une conversation-conversion entre l'écrivain et le lecteur.

Ces deux méthodes d'exploration pré-supposent que les auteurs contemporains, de façon délibérée ou non, s'attachent à retranscrire la tradition orale indigène. Leslie Marmon Silko fait partie des écrivains de la Renaissance Amérindienne qui se réclament de cette démarche :

> Silko explicitly notes that her *Storyteller* "is for people who are interested in that relationship between the spoken and the written (interview by Kim Barnes 84)." She explains that she consciously played with oral storytelling techniques in her transformation of the oral into her written tellings. (Brill de Ramírez 11)

Pour sa part, David Treuer se montre plus mesuré sur la part d'oralité contenue dans les romans amérindiens. Il se méfie également de la notion d'authenticité culturelle et rappelle que les emprunts faits aux légendes concernent essentiellement les sujets traités et rarement la forme de la narration. Ainsi, il souligne que le ton des légendes ojibwees est très éloigné de la voix romanesque très travaillée de Louise Erdrich et cite, à cet effet, quelques caractéristiques stylistiques des légendes orales que l'on ne retrouve pas dans l'écriture de la romancière : l'absence d'une narration à la première personne, l'absence d'explication quant à la motivation des personnages, le non-usage de la subjectivité, le fait que les légendes mettant en scène un même héros existent indépendamment les unes des autres et échappent à une chronologie définie. De plus, il insiste sur le caractère permanent et immobile des protagonistes qui n'apprennent jamais de leurs erreurs malgré les mésaventures récurrentes (Treuer 2006, 54-55). Les histoires ainsi racontées sont sans affect et ne témoignent jamais d'un cas de conscience, d'une tentation, d'une angoisse ou de moments de doute. Les réécritures modernes, au contraire, personnalisent le discours des protagonistes : « [Myth] functions only on one level, in one register with very little of the heightening, shading and blending that is present in modern prose. In terms of style, the myths

are paratactical to the extreme » (Treuer 2006, 134). Le renouvellement des mythes ne peut donc pas se limiter à une simple retranscription mais passe donc par une double traduction de ceux-ci : une traduction, certes, linguistique des termes indigènes, mais, surtout, une traduction culturelle, une adaptation qui replace les éléments fondamentaux de l'orature originelle dans le cadre de référence d'une réalité pluri-culturelle.

Lorsqu'il adapte le Hiawatha et revisite la tradition totémique à travers l'écriture de fiction, puisant pour ce faire dans les différentes dimensions ethniques et historiques que la légende comprend, David Treuer est également conscient des autres modalités d'adaptations culturelles auxquelles se sont livrés les romanciers qui l'ont précédé. De fait, l'ensemble des écrivains contemporains qui ont écrit des romans que nous qualifions de l'appellation « totémique » puisent autant dans la tradition légendaire à proprement parler (le patrimoine mythique amérindien) que dans la tradition littéraire des auteurs de la Renaissance Amérindienne, ne serait-ce que pour s'en démarquer et pousser plus loin le métissage des influences. En ce sens, ils s'inscrivent bien dans la perpétuation de la dynamique orateur/auditoire de la littérature orale qui permettait de réactualiser et de faire évoluer le discours, même s'ils se détachent notablement de la forme traditionnelle de cette littérature[52]. En ce sens, la réinvention du totémisme par la littérature n'est pas assujettie à une recherche d'authenticité mais s'exprime pleinement dans une liberté d'adaptation des symboles et une intertextualité qui dépasse le seul contexte tribal.

[52] Ce phénomène est, par ailleurs, le propre de toutes les littératures « écrites » qui, malgré un éloignement variable dans le temps de l'orature originale, s'appuient sur cet échange dynamique entre plusieurs cadres de référence et plusieurs traditions culturelles.

CC BY NC ND

Réinterpréter son rôle dans l'histoire nationale

Dans son roman *Three Day Road*, Joseph Boyden s'est lui aussi lancé dans l'écriture d'un mythe moderne. Il choisit en effet de placer une partie de son intrigue dans les champs de bataille de la Grande Guerre. Dès leur arrivée en France, Elijah Whiskeyjack et Xavier Bird entendent parler d'un certain « Peggy », combattant extraordinaire et tireur d'élite solitaire dont le récit des exploits enfle avec chaque interlocuteur, aiguisant de ce fait la curiosité d'Elijah :

> "I've heard of one of you Indians, a Canadian too. They say he has killed many, many men, that he is the best hunter of us all." Elijah smiles and is ready to nod his thanks for the kind word when the Frenchman continues, "His name is Peggy, and he works alone." (*Three* 187)

Derrière ce surnom ambigu, se cache un héros historique de la première guerre mondiale, Francis Pegahmagabow, Indien ojibwe de la réserve de Parris Island, qui s'illustra au combat avec un record inégalé de 378 tués et quelque 300 prisonniers. Pour ces hauts faits, il reçut l'équivalent d'une triple médaille militaire, mais ne s'est jamais vu décerner la Croix de Victoria qu'il avait largement méritée, possiblement du fait de ses origines ethniques.

En remodelant ce personnage historique en une présence fantomatique qui hante le roman, l'écrivain engage un travail de renégociation de la mémoire nationale par le biais de la fiction et expérimente une autre construction du lien totémique au passé. La figure de l'ancêtre mythique est ainsi remplacée par celle du personnage historique, devenu le seul nom connu du grand public parmi la multitude de soldats autochtones, figure héroïque du guerrier triomphant. Dans le chapitre intitulé « Tapakwewin - Snaring », les personnages inventés et le personnage historique se rencontrent enfin : « I look across the bar then and I see him. I'm shocked by his face here in this place. A face like mine » (*Three* 264). À ce moment précis, au sein du récit, la réalité historique et la fiction convergent par le biais d'une conversation embrumée par les vapeurs de l'alcool, conversation dans laquelle chacun compare ses exploits personnels en comptant les morts par centaines. Du véritable Francis Pegahmagabow le roman ne nous dira rien de plus, qu'il s'agisse du détail de sa bravoure au combat ou de ses faits d'armes (« Later, Elijah tells me that in this chaos the corporal [Peggy] leaned to him and whispered that he had twice Elijah's kills in the fields » *Three* 266), ou qu'il s'agisse du détail de son apparence physique (« […] the short brown man with

black hair », « le petit homme brun aux cheveux noirs » *Three* 264). Par opposition, le roman nous raconte longuement les exploits, les terreurs et les doutes de Xavier et d'Elijah, protagonistes imaginaires qui jouent le rôle de doubles fictifs du véritable héros. Ils servent ainsi de pages blanches sur lesquelles le romancier peut réécrire l'humanité de la légende nationale[53].

En faisant le choix de deux personnages et non d'un seul, Boyden se donne la latitude d'explorer des voies contradictoires et des sentiments conflictuels afin de reconstituer la complexité de l'être en situation de guerre. Au début de leur engagement, les deux amis sont très semblables, indifférenciés aux yeux de leurs camarades. Cependant, le lecteur note que les forces de l'un compensent les faiblesses de l'autre, et vice et versa. Xavier est un excellent chasseur de l'arrière pays canadien qui a développé, en plus de son adresse au tir, une sorte de sixième sens quand il lui faut traquer et débusquer ses proies. Maîtrisant mal l'anglais et se sentant mal à l'aise dans les groupes humains, il se repose sur Elijah, le beau parleur, à qui il a, par ailleurs, tout enseigné de l'art de la chasse. Au fur et à mesure du récit, Elijah s'épanouit pleinement dans son activité de tireur d'élite alors que Xavier, tourmenté par les scrupules, refuse dans un premier temps de tuer des hommes. Il devient à la fois le faire-valoir d'Elijah et un partenaire indispensable à ce dernier pour ajuster un tir qui manque parfois de précision[54]. Puis étant obligé, pour sa propre survie, de rompre le tabou du meurtre, Xavier gagne un totem puissant, le mauser qui appartenait à sa victime, un sniper allemand lui aussi devenu légendaire dans les tranchées et que seul Xavier a réussi à débusquer. Ainsi, Xavier se voit investi malgré lui du rôle de gardien d'un totem-Mauser mortifère qu'il léguera à sa descendance comme une malédiction. Cet objet déclenche immédiatement une fascination morbide de la part des deux amis :

> I am cradling the Mauser. Elijah can see even in the darkness that the gun is a very good one with e scope. Wrapped in cloth like we keep ours when we are working. He can smell the gun oil on the cloth, and just below it the stink of dead animals. The rifle is one Elijah's wanted for a long time. (*Three* 129)

[53] Ce procédé fait notamment écho à deux romans amérindiens antérieurs, *House Made of Dawn* de Scott Momaday et *Ceremony* de Leslie Marmon Silko, qui racontent le retour de deux combattants abîmés psychologiquement par ce qu'ils ont vécu. Il s'agit en l'occurrence d'une guerre différente (la seconde guerre mondiale) mais l'analogie réside dans le fait que cette guerre a constitué un événement fondateur pour les États-Unis, propulsés dès lors au rang de grande puissance mondiale. Le décalage entretenu entre l'avènement de la puissance économique américaine et l'oubli dans lequel sont laissés les soldats amérindiens qui y ont participé se retrouve dans le traitement de la mémoire canadienne de la première guerre mondiale effectué par Boyden dans *Three Day Road*. Enfin, en parallèle du destin de Francis Pegahmagabow, citons celui d'Ira Hayes, l'un des six marines immortalisés par la photographie « Raising the Flag on Iwo Jiwa » (Levée des couleurs américaines sur le site d'Iwo Jiwa). Cet indien pima de l'Arizona a sombré dans l'alcoolisme à son retour au pays et est mort à 32 ans dans le dénuement le plus complet.

[54] Signalons que ce roman réactualise, à travers ces deux personnages, les jumeaux mythiques antagonistes présents dans de nombreuses légendes. Dans *Le mythe et la plume*, Bernadette Rigal-Cellard cite à ce sujet la légende iroquoise retranscrite par David Cusick. Les jumeaux Enigorio et Enigonhahetgea provoquent en naissant la mort de leur mère. Ils utilisent alors diverses parties du corps de celle-ci pour créer le monde. Le bon jumeau, Enigorio, souhaite ainsi créer la lumière alors qu'Enigonhahetgea, l'insolent, souhaite conserver les ténèbres. Inséparables et pourtant en compétition continue l'un avec l'autre, les frères finissent par s'affronter en combat singulier. Le bon jumeau remporte le droit de régner sur le monde des vivants alors que le mauvais jumeau doit se contenter du royaume des morts.

L'ensemble du bataillon de Xavier commence à former une sorte de clan qui révère le mauser en lui cherchant des munitions sur les champs de bataille : « I had less than two dozen rounds for my Mauser, and so McCaan put out the word up and down the line. A number of soldier came forth with more, and now I have many » (*Three* 211). Cette force d'attraction s'intensifie et pousse les combattants, et en particulier Xavier, à commettre de plus en plus d'imprudences pour satisfaire le besoin d'alimenter symboliquement le totem en lui apportant toujours plus de munitions. De ce fait, la puissance du totem s'intensifie au fur et à mesure des combats. Dans le même temps, Xavier et Elijah se métamorphosent. Parce que ce totem mortifère attise la convoitise d'Elijah et excite sa jalousie en lui rappelant l'exploit accompli par Xavier, il creuse un fossé entre les deux amis qui, pourtant, continuent de combattre ensemble. À partir du milieu du roman, Xavier, sous l'emprise maléfique du totem, tue avec frénésie les ennemis tout en se laissant gagner par l'amertume : « How is it that Breech refuses to recognize that it isn't only Elijah out there killing Fritz? We are a team. If nobody will recognize this, I will force them to » (*Three* 165). Le totem-mauser devient pour lui l'instrument d'une reconnaissance personnelle, une définition de soi qui ne réussit que partiellement :

> "Who the hell are you?" one of them asks.
>
> "I am Xavier Bird. I am a sniper with the Southern Ontario Rifles."
>
> "You're a drunk Injun, is what you are," one of them says. The others look at my Mauser slung over my shoulder, at the scope.
>
> "I've heard of this one," another says. I have to read his lips to understand. "Works with a fella called Whiskeyjack. Quite the reputation! You can have a drink on me any day!" (*Three* 286)

L'identité du totem écrase l'identité du gardien, ce dernier restant assujetti à l'objet.

Ainsi, le roman joue sur cette dissolution et reconstruction de l'identité personnelle et collective au sein d'un contexte historique reconnaissable : Elijah et Xavier sont les deux faces d'une même médaille et ne forment qu'un aux yeux de leurs camarades. Même le fameux Peggy n'est peut-être pas celui qu'on croit (« "You must mistake me for someone else," the corporal says. "There are more Anishnabe than you might guess who wander these battlefields. We all want to be warriors again." » *Three* 264). Dans un article intitulé « Time Structure and the Healing Aesthetic of Joseph Boyden's *Three Day Road* », Neta Gordon s'intéresse au processus de réinterprétation de la mémoire nationale auquel se livre la fiction et note que, dans ce roman, l'auteur opère une concordance des temps qui n'est pas sans rappeler la démarche de David Treuer, dont nous venons de parler, concernant la polysémie symbolique du Hiawatha:

> Boyden confronts the way of the Aboriginal is written in (or out of) history by constructing a dialectic of time structures in his novel that renders visible the interactions between historical recovery and mythmaking, but that also questions the ethical value of deconstruction that is not also constructive. (Gordon 120)

Elle analyse le roman comme étant le produit à la fois d'un travail de commémoration et d'un travail de réparation au nom de la population indigène du Canada qui passe par la déconstruction d'une mémoire nationale figée mais aussi par la proposition d'autres interprétations possibles des événements. En effet, sous la plume de Joseph Boyden, un certain nombre de mythes historiques sont savamment détricotés pour être réagencés selon une nouvelle perspective. L'auteur ne rédige pas tant un roman historique qu'un condensé de mythes et légendes nés d'un événement historique précis : la rupture, mais aussi la charnière entre deux époques, que représente la Grande Guerre. Le désir d'écriture de ce roman s'est nourri des légendes familiales au sein desquelles Joseph Boyden a grandi. Ainsi, comme il l'explique lors d'un entretien avec Herb Wyile, il ne s'agit pas de légendes amérindiennes coutumières mais des faits de guerre et de la bravoure des branches écossaises, irlandaises et métis d'une famille qui s'est régulièrement illustrée par son engagement lors des deux conflits mondiaux : le grand-père maternel blessé le jour de l'armistice de la première guerre mondiale, l'oncle paternel qui a servi dans l'infanterie lors du même conflit, une grand-tante maternelle infirmière militaire dans les Flandres décorée pour son action, et un père officier de la seconde guerre mondiale qui fut le médecin militaire le plus décoré du Canada lors de cette guerre :

> So all of these things came to be these legends in my household I've always known about. I think this legend and myth swirling around in my head all these years needed to come out, and so in a big part that's why I wrote *Three Day Road*. (Wyile 2009, 221)

À partir d'un héritage familial dense, Joseph Boyden se lance dans un renouvellement du lien totémique à l'ancêtre qui passe par une réflexion sur le poids de l'histoire dans la construction de la personnalité. Il interroge ainsi le rôle de la figure archétypale du guerrier, figure conquérante et victorieuse, dans l'imaginaire amérindien et occidental pour en proposer une lecture plus nuancée. L'époque choisie par l'écrivain se présente comme une période clef dans la construction de l'identité nationale car elle a permis au pays de se détacher symboliquement de la tutelle morale du Royaume-Uni. En effet, de nombreux historiens soulignent que c'est à partir de sa participation héroïque aux combats que le Canada cesse d'être considéré comme une colonie vassale de la Grande Bretagne et s'émancipe. Les protagonistes du roman témoignent de ce renversement dans l'imaginaire populaire et partagent le sentiment de fierté nationale en train de se constituer :

> We are out of the lines for a few days' rest and all of the Canadians around me are loud and happy. We've taken the place where hundreds of thousands of Frenchmen and Englishmen died in their

> attempts to do the same these last years. We are an army to be reckoned with suddenly no longer the colonials, as the Englishmen call us, looking down at us. (*Three* 222)

Dans l'introduction de son ouvrage *Speaking in the Past Tense: Canadian Novelists on Writing Historical Fiction*, Herb Wyile met en lumière un courant littéraire actuel au Canada qui consiste à investir l'écriture de fiction pour questionner les notions traditionnelles de ce qui constitue l'histoire et explorer les implications d'une réécriture de l'histoire. Ce mouvement sous-entend qu'il existe une relation de cause à effet entre la connaissance de l'histoire de son pays et le développement d'un sentiment national :

> While concern about the growing irrelevance of history is to a degree echoed in the field of Canadian literature, Canadian literature seems to be one forum in which there is undeniable evidence of a renewed interest in and revitalization of Canadian history. […] Canadian readers are increasingly eager to delve into the country's past, and Canadian writers have played a huge role in cultivating and feeding that interest. (Wyile 2009, 2)

La fiction historiographique a ainsi amené le lectorat canadien à interroger la version officielle de la conquête des territoires de l'ouest puis la construction de ce mythe par l'imagerie du cinéma dans *The Englishman's Boy* de Guy Vanderhaeghe, l'accueil des vagues d'immigration du XIXe siècle dans *Away* de Jane Urquhart, le traitement de la minorité afro-canadienne à cette même époque dans *Whylah Falls* de George Elliott Clarke, le mouvement de grève de Winnipeg en 1919 dans *Fox* de Margaret Sweatman, etc... Tous ces romans attirent l'attention du lecteur sur le mécanisme de la représentation historique afin de déconstruire les mythes nationaux fabriqués par la vision dominante.

Ainsi que l'explique Dennis Duffy dans *Sounding the Iceberg*, réinvestir un passé distant remplit principalement trois fonctions : offrir un espace-temps éloigné qui permet d'imaginer un idéal utopique, proposer une toile de fond relativement neutre sur laquelle il est possible de transposer et de tester des situations actuelles, et enfin explorer les racines d'une relation idéologiquement compliquée à la mémoire historique officielle. Remplissant cette troisième fonction, *Three Day Road* distord le lien temporel totémique en se plaçant simultanément sur plusieurs temps historiques d'un même événement (le départ pour la guerre, les combats et le retour au pays) et superpose trois états d'esprit (la certitude de la nécessité d'une guerre qui ne durera pas longtemps, l'horreur d'une guerre qui s'enlise, et le désenchantement face à ce qu'à coûté le conflit et le manque de reconnaissance à posteriori). À travers le personnage de Peggy, les temps se confondent. Lorsqu'Elijah et Xavier le rencontrent, il est un jeune et fringant caporal qui croit fermement en sa réussite. Pourtant, l'auteur place dans sa bouche les propos amers qu'il a dû tenir plus tard, à son retour au Canada :

> "You know that the *wemistikoshiw* do not care to believe us when they learn about our kills in the field," the corporal says. "We do the nasty work for them and if we return home we will be treated like pieces of shit once more. But while we are here we might as well do what we are good at." (*Three* 265)

L'emploi du modal « will » à la place d'un « may » ou d'un « might » ne laisse planer aucun doute sur la prolepse opérée. Le Peggy qui s'exprime a vu les promesses brisées. Il est le Peggy des années trente qui refuse de se soumettre aux diktats du Département des affaires indiennes (« Department of Indian Affairs ») et qui, en conséquence, se voit retirer son statut de chef de la réserve de Parris Island. Dans son entretien avec Herb Wyile, Joseph Boyden souligne le décalage entre la victoire guerrière canadienne et la défaite latente des peuples indigènes :

> "[…] there was a quiet war being fought at home, in Canada, during World War I: the Native people were being forced on to reservations, their language taken away, customs taken away, religion taken away, children taken away to residential schools." (Wyile 2009, 221)

À l'instar du personnage de Peggy, qui représente en quelque sorte un esprit tutélaire pour tous les amérindiens qui ont livré combat lors de cette guerre (« "Think of me as your conscience," he says », « Pense à moi comme si j'étais ta conscience, dit-il » *Three* 266), l'ensemble des récits de Xavier et Niska joue sur la porosité entre le temps présent, les analepses (la jeunesse de Niska, la fuite de Xavier du pensionnat...) et les prolepses (les enfants de Xavier vus par Niska) ; il permet de relire l'instant contemporain à l'aune de ce qui a précédé et ce qui va survenir comme le totémisme inscrit la destinée individuelle dans un cycle perpétuel que ravivent les alliances conclues par chaque génération avec le totem.

Par ce télescopage des temps, le roman dépasse le fait historique tel qu'il apparaît dans les archives et entame une renégociation de la mémoire. Il réintroduit les histoires marginales dans la compréhension de la grande histoire et lance les personnages dans un mouvement de balancier entre une attitude active et une attitude rétroactive, une écriture à rebours du vécu commun : « *Three Day Road* confirms the opposition of historical time and sacred time, while also demonstrating a reconciliation of those oppositional terms in its emphasis on genealogical time » (Gordon 120). Le roman se présente comme une histoire de transmission et de continuité : l'histoire de Niska se perpétue en Xavier ; de même l'histoire de Xavier se perpétue dans la nouvelle intitulée *Kikwaakew*, dans laquelle ses fils décident de s'enrôler pour participer à la seconde guerre mondiale ; de même, encore, cette histoire familiale se perpétue dans les combats personnels analogues que doivent mener Will et Annie, respectivement le fils et la nièce de Xavier, dans *Through Black Spruce* ; enfin, on en trouve déjà la trace dans les relations conflictuelles des trois personnages de *The Orenda* qui, au XVIIe siècle, participent à divers degrés à la genèse de cette famille clanique. Au rouleau compresseur du temps historique, Joseph Boyden oppose les

potentialités offertes par le temps généalogique, le seul par lequel les événements vécus sont rendus signifiants :

> In *Three Day Road*, Boyden engages the contemporary sense of genealogical time in several significant ways, all of which operate, in the first place, to trouble the progressive-regressive time structure that links national progression with the dying Aboriginal and, in the second place, to indicate how sacred renewal is not a spiritually discrete process that occurs "out of time" but is associated with tangible cultural recuperation. (Gordon 130)

Le totémisme investit ce temps généalogique et assure le lien aux ancêtres qui ont marqué l'histoire familiale. Le mauser maléfique pris au soldat allemand, qui a mené Xavier au meurtre de son ami Elijah, sera transmis au plus jeune fils de Xavier, Will qui sera à son tour poussé au meurtre par la voix de l'esprit tutélaire ambivalent. Par cette transmission, la lignée intègre une part de l'héritage occidental. La transmission de l'objet matérialise le poids du traumatisme de la guerre légué aux générations suivantes. Néanmoins, dans le même temps, Will reçoit également un totem ours, dont nous parlerons dans la partie suivante, qui renvoie à l'apparition magique d'un autre ours en temps de famine, durant la jeunesse de Niska. Ce faisant, le personnage renoue avec la tradition crie et réinvestit un pacte totémique qui le lie aux générations antérieures à la première guerre mondiale.

Dans ce jeu de renégociation de la mémoire, Joseph Boyden installe un temps élastique et multi-dimensionnel (à la fois historique, personnel et sacré) réconcilié à travers le temps généalogique qui transcende le roman et le lie aux autres œuvres. Alors que Xavier, lorsqu'il est pris dans la tourmente de l'histoire, expérimente une fragmentation de son identité et l'absurdité de son existence, il retrouve le sens de son destin en reproduisant les gestes opérés précédemment par son grand-père et sa tante. Dans le roman suivant, la transmission s'effectue à nouveau et lie, par leurs actes, Xavier à ses descendants. Par cette démarche, le romancier peut réécrire les légendes historiques et les replacer dans les temps mythiques d'où jaillissent les totems : à circonstances guerrières, totems guerriers. Ainsi qu'Elijah le reconnaît dans un moment de lucidité, les circonstances participent à construire les personnalités. Ayant succombé à la folie meurtrière, il va toujours plus loin dans l'horreur, collectionne les scalps de ses ennemis et prend goût au sang. Alors que Xavier le surprend au-dessus d'un soldat allemand la bouche ensanglantée, Elijah lui explique calmement :

> "I'm not crazy," Elijah says. […] "You must listen to me, X. This is war. This is not home. What's mad is them putting us in trenches to begin with. The madness is to tell us to kill and to award those of us who do it well. I only wish to survive." (*Three* 322)

Pris dans l'étau de l'immoralité de la machine de guerre et l'instinct de survie, Elijah s'est transformé en monstre assoiffé de sang. Ainsi, les monstres cannibales mythiques[55] ressurgissent sous d'autres traits. Les héros mythiques, eux, utilisent d'autres armes pour les vaincre. Cependant la relation totémique demeure. Xavier, pourfendeur de monstres par hérédité, rétablit l'ordre du monde en tuant Elijah par strangulation grâce au mauser :

> With all the strength left in me, I roll up and onto my knees, the rifle in both hands. It is my fine German Mauser. Elijah is on his back, dazed and staring at the sky, a slight smile on his face. I straddle him once more and place the rifle across his throat. […] "Elijah," I whisper, [...] "You have gone mad. There is no coming back from where you've travelled." I press harder. […] I must finish this. I have become what you are, Niska. (*Three* 340)

Il reproduit ainsi le geste de son grand-père, homme sage, qui, en d'autres temps avait sauvé la tribu du chaos en tuant rituellement les membres du clan (Micah, la femme de celui-ci et leur enfant) qui s'étaient, bien avant Elijah, transformés en monstres cannibales alors que la civilisation occidentale prenait ses marques en pays cri :

> He didn't take long to do it. His eyes looked sad. He leaned down and whispered something I could not hear in her ear. She immediately went slack and her eyes reflected fear and then expectation as he straddled her chest. My father covered her face with a blanket and placed his hands on her neck. He looked up above him and the muscles of his body tensed. Her feet quivered, then went still. (*Three* 42)

Three Day Road procède à une récupération culturelle d'un moment fondateur de l'histoire collective pour y affirmer la singularité d'une communauté qui a payé un lourd tribut à la nation lors de chaque conflit mondial. Ce faisant, le roman affirme que la formation de l'identité est contiguë à la perpétuation d'une structure familiale même si celle-ci ne suit pas toujours une logique linéaire stricte. En effet, la figure matriarcale de Niska opère auprès de son neveu en tant qu'agent de transmission de l'histoire tribale et l'aide à faire le lien entre les tragédies survenus en différentes époques. Les totems métissés se chargent de faire sens de ces nouvelles relations claniques et de ces nouvelles relations au monde.

[55] Nous reviendrons plus en détail sur la figure du monstre cannibale, figure récurrente dans le cycle romanesque de Joseph Boyden, dans le chapitre intitulé « *Trickster* et *Windigo* ».

CC BY NC ND

Conclusion

Le renouvellement des légendes confèrent une valeur « mythique » à l'écriture de fiction et installent en conséquence les conditions littéraires nécessaires à l'éclosion d'un nouveau totémisme. En effet, dans ces récits, des totems ambivalents et complexes se font médiateurs entre les cadres de références et poussent les personnages à interroger leur place dans la société dominante. À la fois guides et perturbateurs, ces esprits tutélaires permettent à leurs gardiens de s'engager activement dans un travail de réappropriation des origines. L'usage fait par Louise Erdrich dans *Tracks*, par David Treuer dans *The Hiawatha*, et Joseph Boyden dans *Three Day Road* de ces réécritures totémiques a mis en lumière trois possibilités offertes par l'énergie créatrice ainsi libérée : rendre palpable la magie contenue dans le monde révélée par un regard animiste, s'inscrire dans la perpétuation de la tradition tout en y imprimant une marque distinctive et renégocier activement sa place dans l'histoire nationale.

Il serait cependant erroné de penser que le remodelage des légendes indiennes, qu'elles soient coutumières, modernes, familiales ou historiques, agit seul pour rendre possible l'éclosion du totémisme littéraire. C'est parce que cette réécriture est intimement liée au réinvestissement de l'animalité dont nous allons maintenant parler que les totems peuvent naître et agir dans les récits.

CC BY NC ND

Chapitre 2 : Réinvestir l'animalité

Ainsi que nous l'avons vu en introduction, le totémisme animal est particulièrement représentatif des pratiques animistes traditionnelles des nations indiennes d'Amérique du Nord. En témoigne par exemple le totémisme clanique ojibwe organisé en cinq groupes distincts qui découlent du mythe fondateur. Ce mythe raconte comment six êtres surnaturels anthropomorphes sont sortis de l'océan primordial afin de venir vivre parmi les hommes. Il y a cependant une condition à cette vie communautaire : la puissance magique de l'un de ces êtres est telle qu'il lui faut demeurer les yeux bandés afin de ne pas risquer de causer la mort des humains lorsqu'il pose son regard sur eux. L'être désobéit à cette règle entraînant la mort d'un homme. Les autres créatures l'obligent alors à retourner dans l'océan pour disparaître à jamais et deviennent les cinq totems animaux d'après lesquels les clans sont nommés : le poisson, la grue, le plongeon (oiseau), l'ours et l'orignal (Warren 43)[56]. D'autres nations indiennes leur substituent des animaux endémiques de leur environnement dans des versions mythologiques qui diffèrent légèrement. Puisant dans cette tradition totémique animale, les romans amérindiens totémiques, qu'ils se déroulent dans le cadre des réserves indiennes, des réserves urbaines ou des champs de bataille, utilisent un bestiaire foisonnant.

Parmi toutes ces bêtes se détache la figure de l'ours. Il occupe en effet une place prépondérante dans les cultes animistes des populations qui vivaient ou vivent au contact de cet

[56] William Whipple Warren (1825-1853) est le premier historien de la nation ojibwee. Lui-même d'origine ojibwee par sa mère et blanc par son père, il a mis à profit sa formation universitaire pour classer et analyser les mythes et légendes qui lui étaient transmis par sa famille maternelle. Dans l'article « History of the Ojibways » publié en 1885 dans les *Minnesota Historical Collections*, il explique que ces cinq totems initiaux ont, par la suite, donné naissance à d'autres clans :

- Poisson : génie des eaux, silure, brochet, esturgeon, saumon des Grands Lacs, sucet (poisson rémora)
- Grue : aigle, épervier
- Plongeon : mouette, cormoran, oie sauvage
- Ours : loup, lynx
- Orignal : martre, renne, castor.

De nombreux anthropologues ont tenté d'y voir une structure symbolique particulière qui sépare les clans issus des oiseaux (clans célestes), ceux issus des mammifères (clans terriens) et ceux issus des poissons (clans aquatiques). Cependant, la diversité des réalités claniques sur l'immensité du territoire algonquin apporte un certain nombre de contradictions à une systématisation stricte, tel le clan de l'écorce de bouleau et certains clans de l'entre-deux comme le clan de la grenouille et le clan de la tortue.

animal. Il est particulièrement présent dans les rites initiatiques et dans les mythes premiers où il joue un rôle primordial (don du feu, institution de la mort...) qui instaure une cosmogonie au sein de laquelle l'homme prend conscience de son lien d'interdépendance avec les autres êtres vivants. L'ours mythique est incontournable dans les croyances et les rituels parce qu'il est une créature intermédiaire entre les mondes : entre le monde des morts et des vivants du fait de sa capacité à hiberner et à renaître, mais aussi entre le règne animal et l'humanité du fait de ses caractéristiques physiques qui évoquent un possible passage de la bête à l'humain et de l'humain à la bête. De par de cette richesse symbolique, l'ours est un animal totémique de choix dans beaucoup de cultures où il représente l'ancêtre et guide les chefs de clan et les rois vers l'apprentissage du pouvoir.

Dans les romans de la Renaissance Amérindienne, il est également très présent. Ainsi dans la troisième partie de *House made of Dawn* de N. Scott Momaday, le narrateur, Ben, rappelle à Angela comment, des années auparavant, le récit de la légende des amours interdites d'un ours et d'une jeune fille avait su lui remonter le moral ; dans *Ancient Child*, le deuxième roman de cet auteur, c'est un humain, Locke Setman qui se transforme en ours : en puisant dans les forces sauvages ambivalentes de la bête, il parvient à surmonter la crise psychologique qu'il traversait ; l'ours apparaît également chez Gerald Vizenor sous les traits anthropomorphes du personnage qui donne son nom au roman : *Bearheart* ; enfin dans *Ceremony* de Leslie Marmon Silko, alors que le shaman Betonie initie Tayo afin de rétablir une cosmogonie bouleversée, il se fait aider d'un jeune garçon au comportement particulier dont le nom signifie « ours ».

Dans sa thèse intitulée « The Bear in Selected American, Canadian and Native Literature » Paul Lumsden analyse la portée de cette figure de l'ours guérisseur en mettant en lumière que son pouvoir de guérison procède à la fois de l'énergie vitale de la nature, mais aussi du potentiel de violence animale que Locke Setman associe directement à sa propre colère. Paul Lumsden rapproche cette figure littéraire de l'ours mythique, protagoniste des légendes indiennes et explique que, dans les deux cas, il est celui qui parvient à reconnecter l'individu à sa part animale et, dans le même temps, celui qui permet à ce dernier de réconcilier les contradictions qui l'habitent. Il souligne que la figure de l'ours a laissé une trace importante dans le reste de la littérature nord-américaine en y incarnant le lien symbolique et distendu qui lie les humains au monde naturel en s'appuyant, entre autres, sur l'étude de « The Bear »[57], roman court de William Faulkner et « The

[57] Il est intéressant de noter que ce roman court de Faulkner donnera l'inspiration nécessaire à N. Scott Momaday pour écrire le poème également intitulé « The Bear ». Dans ce poème, Momaday utilise la figure animale pour montrer dans les deux premières strophes comment la civilisation occidentale dévalue le monde naturel puis, dans les trois strophes suivantes, la poète rétablit la grandeur de l'ours, à la fois bête puissante et figure mythique, et associe ce destin animal à la récurrence des cycles de vie : la disparition finale de l'ours n'est que la promesse d'une renaissance à venir.

Big Bear of Arkansas », nouvelle de Thomas Bangs Thorpe. Cependant, s'il relève un grand nombre de similarités symboliques, Paul Lumsden note également que la perspective culturelle oriente le contexte de ces rencontres littéraires avec le fauve tout comme elle en influence l'issue. Quand la vision occidentale tend à faire se mesurer le chasseur à la proie[58], la vision amérindienne insiste sur la perméabilité qui existe entre les deux entités. Dans « Why Bears are Good to Think and Theory doesn't Have to Be Murder: Transformation and Oral Tradition in Louise Erdrich's Tracks », Joni Adamson insiste sur le caractère transformationnel de la figure de l'ours dans la pensée amérindienne :

> [B]y thinking or "playing" with the bear's human-like qualities and seasonal cycle, formerly sharp borders-like those between animal and human, death and life—fade and "novelty emerges from unprecedented combinations of familiar elements (Turner, "Liminal" 160). The seeming ambivalence of bears, then, is precisely what makes them "good to think." (Adamson 1992, 34)

Penser l'ours donne accès à différents niveaux de réalité qui se recoupent en un point de convergence. Cette perspective permet d'envisager le monde comme un réseau de réciprocité entre des « êtres » animés et inanimés qui, tous, témoignent autant d'une existence matérielle que d'une existence spirituelle. Dans l'introduction qu'elles consacrent notamment à la notion de cosmovision, Joni Adamson et Salma Monani relèvent la richesse sémantique de ce cadre de référence : « To recognize Indigenous cosmovisions as participating in everyday and situated practices is to also comprehend them as dynamic epistemologies. They are always in the process of being interpreted » (Adamson and Monani 8). La cosmovision installe une structure relationnelle inscrite dans la multidimensionalité dont fait fait partie le jeu des alliances totémiques.

Les romans indiens qui suivent la période de la Renaissance Amérindienne perpétuent cette tradition. Ainsi, dans les romans que nous avons choisi d'étudier, l'ours est une présence récurrente : tantôt les protagonistes le devinent qui rôde alentours, tantôt ils le rencontrent. S'il ne joue pas systématiquement le rôle d'un totem pour ceux-ci, il demeure un élément essentiel dans le processus totémique en instituant la possibilité d'un échange entre les époques, entre les mondes et entre les essences. De ce fait, il est au sein des récits un ferment du totémisme, c'est-à-dire un élément qui permet la relation entre l'initié et son esprit tutélaire.

[58] Il faut néanmoins préciser que certaines confrontations chasseur/fauve décrites par la littérature occidentale sont plus mitigées quant à la gloire que retire l'homme de la mise à mort de l'animal. Ainsi Ike, le jeune garçon témoin de la chasse dépeinte dans « The Bear », initié par Sam, le Chickasaw, développe-t-il un respect certain, voire un début d'empathie pour la bête : « Through his stories of Native customs and hunting, Sam teaches Ike to respect the bear and to learn from him, not by killing him but by observing him in the wilderness » (Lumsden 49). Cette vision est opposée dans le roman à la perspective de Boon, un autre personnage, qui se livre à la chasse pour piller et détruire ce qu'offre la nature.

CC BY NC ND

L'ours, vecteur du totémisme

Le culte de l'ours

Au sein de notre corpus, nous trouvons un premier exemple qui évoque le rôle de passeur vers l'au-delà dans *The Painted Drum*. Dans ce roman, un ours se faufile dans le verger à la faveur de l'obscurité. Faye, la narratrice, trouve cette présence nocturne rassurante car elle facilite le retour à l'état naturel de la pommeraie : « The branches of the old trees are loaded with tough little apples that the bear like. I've seen one on a dark afternoon, browsing there. Maybe there's one now » (*Painted* 260). En effet, la pommeraie, volontairement délaissée depuis la mort tragique de Netta, sa petite sœur, puis à nouveau domestiquée par la figure virile de Krahe, son amant, demeure le lieu qui cristallise le deuil et le sentiment de culpabilité de la narratrice mais aussi de sa mère.

S'il est vrai que c'est par l'entremise du totem éponyme, le tambour cérémoniel, que s'accomplira le travail de guérison à travers un rite de transmission de l'objet, l'ours dont il est question ici matérialise le processus magique à l'œuvre. L'ours est une figure qui rôde par nature. Il est à la fois mouvement et rythme : un mouvement régulier, cyclique, à l'image des périodes d'hibernation et de renaissance. Depuis longtemps l'homme l'associe aux profondeurs ténébreuses des cavernes dans lesquelles l'animal disparaît à l'approche de l'hiver et ce phénomène nimbe l'ours d'une aura de mystère : il sait comment passer de la mort à la vie. Il est donc logique qu'il soit toléré sur le lieu investi par la douleur de Faye et de sa mère et qu'il se nourrisse des fruits qui repoussent après que les arbres ont été abandonnés, sacralisant ainsi ce repas. Lorsque Louise Erdrich introduit la figure de l'ours dans le verger et qu'elle dépeint l'attitude respectueuse de Faye à son égard, elle puise dans la tradition animiste et totémique même si elle choisit de ne pas faire de cet ours le totem du personnage. La figure nocturne renvoie au mystère de la mort et rend sensible le renouvellement cyclique de la vie. Sa présence mystique et réelle annonce la possibilité d'un autre mode de perception de la réalité, qui rend intelligible l'esprit contenu par le tambour cérémoniel. En effet, le repas rituel (cyclique et nocturne) renvoie aux manifestations variées de ce

que certains pensent être le plus ancien culte de l'humanité : le culte de l'ours, aussi désigné par le terme « arctolatrie » (du grec arctos, l'ours).

Même s'il demeure de nombreux désaccords au sein de la communauté scientifique quant à l'interprétation exacte qu'il faut tirer des observations de terrain, la réalité des arrangements de crânes d'ours au fond de sombres grottes néolithiques et les mises en scènes élaborées autour de substituts de la figure de l'ours (peintures et statuettes) attestent d'une croyance primale qui s'organise à partir de rituels partagés. Et Michel Pastoureau de citer à ce propos la troublante découverte de ce qui est considéré à ce jour comme la toute première sculpture représentative :

> [Au fond de la grotte-couloir de Montespan (Haute-Garonne)], dans une salle de petite taille mais en tout point saisissante, se trouve la plus ancienne statue jamais façonnée par l'homme. Elle date de quelque 15000 ou 20000 ans avant l'époque présente. Et c'est une statue d'ours ! (Pastoureau 2007, 40)[59]

Par la suite, on trouve la trace d'évolution de ces rituels dans les cultes grecs (tel celui d'Artémis) qui associent les ours et les cavernes dans le cadre de rites initiatiques, mais aussi, de l'autre côté de l'Atlantique, comme, par exemple, chez les Indiens de la région des Grands Lacs. L'anthropologue Emmanuel Désveaux, qui a séjourné parmi les Ojibwes du nord de l'Ontario, a rassemblé le fruit de ses observations ethnographiques dans *Sous le signe de l'ours : mythes et temporalité chez les Ojibwas septentrionaux*, ouvrage que nous avons déjà cité. Il y montre comment le réseau des légendes de cette tribu de Big Trout Lake s'inscrit dans les schèmes directeurs communs à tous les grands mythes amérindiens. L'ours y occupe une place essentielle : il n'est ni un dieu, ni un héros, mais « un élément accessoire itératif double »[60]. D'une part il détient le feu de la terre ; d'autre part sa confrontation avec le héros Jakabish permet d'instaurer la mort, et par là-même crée l'humanité. Dans ce récit, le héros Jakabish vit au début des temps en compagnie de sa sœur. Jakabish commence à perdre son innocence lorsqu'il demande à celle-ci s'ils ont des parents. Elle répugne à lui expliquer qu'ils en avaient mais que ces derniers ont été dévorés par trois ours plus durs que la pierre et lui enjoint de ne pas partir à leur recherche. Jakabish, le chasseur désobéit à sa sœur, tue les ours puis les éventre pour récupérer des cheveux et une

[59] Michel Pastoureau renvoie à de nombreuses autres découvertes telles que la salle du crâne de la grotte Chauvet où sur une sorte d'autel trône un énorme crâne d'ours, l'autel étant entouré au sol de plusieurs dizaines d'autres crânes d'ours disposés en cercle, ou encore la grotte du Regourdou où gisent un homme et un ours : « La présence côte à côte, dans une fosse artificielle, sous une grande dalle rocheuse, d'une sépulture d'homme de Neandertal et d'une sépulture d'ours brun, séparées par un simple mur de pierres sèches, ne peut pas être le fruit du hasard » (Pastoureau 2007, 39).

[60] Joni Adamson relève également ce rôle primordial de l'ours qui symbolise une puissance ambivalente qui contient à la fois la vie et la mort : « Bears according to anthropologist Ruth Landes, were highly respected among traditional Chippewa for their mysterious qualities […] a bear's life cycle, moving from hibernation in winter to reemergence in spring, made him seem at once a symbol of both death and life » (Adamson 1992, 33). Si cette caractéristique le place au centre des cycles de renouveaux qui sous-tendent la cosmovision amérindienne, la démesure de la puissance magique de l'ours peut également être utilisée dans la sorcellerie : « Both her inherited bear power and her anomalous actions lead Fleur's community to credit her with the malign powers of a bearwalking sorcerer, or in other words, one who transforms herself into a bear in order to use her power for self-aggrandizement » (Adamson 1992, 34)

phalange. Avec ces reliques, il tente par le biais de la cérémonie de la tente tremblante[61] de ranimer ses parents mais n'y parvient pas à cause de la curiosité de sa sœur. D'un commun accord, le frère et la sœur décident qu'il ne faut plus faire revenir les disparus et que la mort doit être finale :

> L'ours est un médiateur périodique entre ce monde souterrain et le nôtre. Il fut dépositaire du feu. En fait, il demeure associé aux éléments solides de ce milieu inférieur que domine par ailleurs l'élément aquatique ; il est le maître des pierres. […] L'ours est médiateur entre le monde inférieur et le nôtre car il est le lieu de l'émergence de l'humanité. Jakabish retire de ses entrailles les premières traces d'humanité, les reliques de ses propres parents. Les Indiens de Big Trout Lake se montrent sensibles à son anthropomorphisme ; convenons qu'à cet égard ils ne font pas preuve d'originalité. On a même pu écrire de l'ours à travers toute la région circumpolaire et même au-delà, qu'il était un véritable piège à symbole. (Désveaux 2007, 215)

Par ailleurs, ces créatures chtoniennes font l'objet de rituels codifiés au sein des communautés indiennes ojibwees, qu'il s'agisse de la chasse de l'ours du printemps ou la fête de l'ours, seul jour de l'année où il est permis de consommer la viande de l'ours selon un déroulement précis. Dans tous ces exemples de pratiques cultuelles les individus s'adressent à l'esprit animal avec révérence, admirant les pouvoirs physiques de la bête qui dénotent de pouvoirs magiques.

À la fin de *The Painted Drum*, alors que Faye est enfin apaisée, sa confrontation fortuite avec l'ours symbolise la fin du processus de guérison entamé lors du vol du tambour. En effet, c'est la rencontre avec le totem-tambour, objet qui impose sa présence à Faye (il ne résonne que pour elle), qui va pousser la protagoniste à lancer un travail mémoriel par lequel elle va parvenir à transcender la mort de sa sœur. Le processus est long et comporte une série de déplacements au fur et à mesure que le tambour change de mains et libère la parole du nouveau gardien. Rentrée chez elle, Faye se trouve nez à nez avec l'ours lors d'une promenade :

> Coming down off the trail, I am lost in my own thoughts and unprepared when a bear chugs across the path just before it gives out on the gravel road. I am so distracted that I keep walking toward the bear. I only stop when it rears, stands on hind legs, and stares at me, sensitive nose pressed into the air, weak eyes searching. (*Painted* 271).

La rencontre avec la bête est inattendue (elle se déroule en pleine journée, sur un chemin déjà maintes fois emprunté) et semble régie par la magie (Faye continue d'avancer vers l'animal attirée par une force qui la dépasse et celui-ci ne fuit pas mais se dresse silencieusement sur ses pattes arrières pour croiser son regard) :

> I have never been this close to a wild bear before, but I am not frightened. There is no menace in its stance; it is not even very curious. The bear seems to know who or what I am. The bear is not impressed. I admire his size, blackness, health, gloss, the picture he makes before he vanishes. And he

[61] La cérémonie de la tente tremblante est un rite chamanique des nations algonquines dont nous donnons plus de détail dans le chapitre « Sacrilège et sacrifice ». Enfermé dans une tente à la base circulaire, l'officiant invoque différents esprits titulaires dont la présence fait trembler l'édifice. Par leur magie, ils permettent au chamane de voir ce qui se passe au loin et, également, de guérir les blessures.

> really does disappear. He turns and I see him take one stride before he's swallowed up. That is the only uncanny part – how he's there and then he's not. (*Painted* 271).

Cet esprit ours s'évapore subitement comme s'il avait la faculté de basculer dans une autre dimension, de passer de la réalité aux temps mythiques. Car au-delà d'un mouvement cyclique, la figure de l'ours dénote aussi un mouvement aléatoire, une apparition tout aussi imprévisible que sa disparition. En incipit de *Le Versant animal*, Jean-Christophe Bailly relève l'émoi que procure les contacts fugaces avec l'animal sauvage qu'il définit comme étant « des passages, des souverainetés furtives, des occasions, des fuites, des rencontres » (Bailly 12). Il raconte ainsi comment le surgissement d'une bête ou d'une horde renvoie à la mémoire d'un lointain passé :

> Souvent aussi, et c'est toujours joyeux, il arrive que l'on débouche inopinément sur un individu ou un groupe que l'on n'attendait pas et qui ne nous a pas repérés. La sensation, alors, est d'assister à un épisode de la vie d'avant, je veux dire de la vie d'avant nous, ou sans nous, et ce qui est étrange, c'est que cette éviction produit toujours une parenthèse rêveuse. (Bailly 12)

Ces « effleurements » que constituent le croisement de deux trajectoires laissent une trace durable dans le destin de l'observateur humain. Ainsi, dans le roman, l'ours amorce le travail de deuil que Faye doit accomplir : il imprègne le lieu de sa souffrance d'une présence à la fois réelle et magique, entrouvrant ainsi la porte vers sa sœur défunte. De ce fait, il replace la perte endurée par Faye dans le contexte d'une renaissance. Certes, ni l'ours, ni le tambour-totem ne feront revenir à la vie sa petite sœur mais ils donnent l'opportunité à Faye de dépasser son sentiment de culpabilité et d'accepter que ce drame fasse partie d'un cycle de vie qui va au-delà de la finitude de son existence individuelle. C'est donc Faye qui renaît, qui passe d'une connaissance imparfaite d'elle-même et du sentiment d'être en marge (« My balance is slightly off » *Painted* 7 ; « I've always known that we do not fit in » *Painted* 28), à l'acceptation de sa complexité. La structure du roman épouse elle aussi le mouvement impulsé par l'ours en s'inscrivant dans un cycle qui démarre et s'achève sur « Revival Road » (la route du renouveau), le titre de la première partie et aussi de la dernière partie du livre, et plus particulièrement le cimetière pour enfants situé sur le bord de cette route de la renaissance, évoqué dès la première phrase du roman (« Leaving the child cemetery with its plain hand-lettered sign and stones carved into the weathered shapes of lambs and angels, I am lost in my thoughts and pause too long where the cemetery road meets the two-lane highway. » *Painted* 3) et qui clôture le récit alors que Faye entend rire sa sœur disparue à travers le croassement d'un corbeau : « Then I turn and watch the raven swerve rapidly over the tops of the pines, until she plummets down the cliff again, laughs, and disappears » (*Painted* 276). L'ours, promesse d'une renaissance, accompagne Faye de sa présence furtive tout au long de son parcours totémique.

CC BY NC ND

Une créature intermédiaire entre animal et humain

L'ours de *Monkey Beach* illustre un autre aspect du rôle de médiateur de l'animal mythique. Lorsque s'ouvre le roman, Eden Robinson, à travers la voix de sa narratrice et personnage principal, Lisamarie, met doublement en contexte le récit sous le signe de l'animalité. Ainsi ce sont les oiseaux totems, les corneilles, qui réveillent la jeune fille par un appel psalmodié, introduisant le récit, en direct et à rebours, des événements qui concourent à la rencontre finale décrite dans le dernier chapitre. Les corneilles sont, en effet, le sujet de la toute première phrase du roman : « Six crows sit in our greengage tree », « Six corneilles se perchent dans le prunier » (*Monkey* 1). Cependant, une autre présence animale évoquée dès la quatrième page habite de façon discrète le roman le ponctuant d'apparitions parfois nettes et parfois confuses. Il s'agit de la figure de l'ours, non pas sous la forme d'un ours spécifique et identifié, mais sous diverses manifestations qui imprègnent le territoire familier parcouru par Lisamarie. « [The island] is famous for its kermode bears, which are black bears that are usually white» (*Monkey* 4). Les premiers ours évoqués sont présentés en tant qu'espèce endémique et spécificité locale qui définit et donne sa couleur particulière au territoire où se déroule l'action. De plus, dès cette première apparition le lecteur est averti du caractère mouvant de cette figure, qui ne se démentira pas tout au long du roman : il s'agit d'ours bruns qui sont blancs, leur physionomie n'est donc pas celle à laquelle on s'attendrait ; leur classification biologique dément leur apparence. Ce doute qui s'insinue face aux faux-semblants annonce le trouble qui préside chaque apparition ultérieure. La présence de l'ours qui hante *Monkey Beach* se matérialise de multiples façons. Il n'est parfois trahi que par un bruit, une empreinte ou une déjection. D'autres fois il s'incarne le temps d'une rencontre inattendue : « A bear-a hazy, dark brown figure in the distance down the shore-paws at the seaweed. It raises its head, stands on its hind legs, and for a moment, as it swivels around and does a rambling, awkward walk into the woods, it looks human » (*Monkey* 316).

Cet ours sur deux pattes, bête sauvage pourtant curieusement proche de l'humain, est également présente dans les peintures rupestres du néolithique. Ainsi que le rappelle Michel Pastoureau, l'ours tient dans ces représentations une place particulière au sein de la faune, étant la seule bête systématiquement montrée de face et toujours figurée dans une unicité par opposition à la multitude des troupeaux. À l'instar de l'ours solitaire vu sur la plage par Lisamarie, ces représentations pariétales interrogent les chercheurs : « Le problème est de savoir s'il s'agit bien de l'animal lui-même ou plutôt d'un homme déguisé en ours, comme cela a été avancé à propos de

plusieurs témoignages » (Pastoureau 2007, 27). Car ce fauve, qui peut se déplacer sur deux pattes, pourrait autant être un homme recouvert de fourrure, que l'homme pourrait être un ours qui a perdu la sienne. Ce doute quant à la réelle identité de la bête s'exprime également dans *Monkey* Beach. Tout au long du roman, l'ours protéiforme jette le trouble : on pense tenir le *sasquatch* et c'est en fait un grizzly : « The sasquatch turned out to be a grizzly that was, luckily, paying attention to something in the distance » (*Monkey* 115). On s'attend à croiser la route d'un ours pour se retrouver nez-à-nez avec une créature étrange mi-homme, mi-animal :

> As I was driving around a curve, a man came out of the bushes and crossed the road ten metres ahead of me. […] The memory of him is imprinted on my brain - the dark brown fur on his back, the lighter fur on his chest, the long hairy arms, the sharply tolted forehead and the row of pointed teeth he flashed at me when he snarled. […] As I drove away, I felt deeply comforted knowing that magical things were still living in the world. (*Monkey* 315-316).

À travers le récit, le *sasquatch*, créature intermédiaire entre un singe et un homme, devient une variante combinatoire de la figure de l'ours qui s'inscrit parfaitement dans l'imagerie légendaire traditionnelle.

Dans *Through Black Spruce*, alors que Will se dénude et se recouvre de boue pour vivre un moment d'épiphanie en pleine nature, il est vu comme un *sasquatch* par la petite fille du campement voisin. Cette scène comique renvoie symboliquement au lien totémique qui unit le protagoniste à l'ours, induisant que les essences des deux entités peuvent tendre l'une vers l'autre. En effet, tant dans les romans nous étudions que dans l'imagerie populaire, l'ours possède des caractéristiques physiques qui le font appartenir aussi bien au règne animal qu'au monde humain. Juha' Pentikäinen et Marie-Laure Le Foulon évoquent le vertige de la « porosité des essences » en ces termes : « Velu, l'homme est un ours, rasé et glabre, l'ours est un homme 'un homme à quatre pattes', disent certaines tribus amérindiennes » (Pentikäinen et Le Foulon 18). Et de rappeler que, dans un grand nombre de légendes portant sur cet animal, « bien souvent, la fragilité de la frontière qui sépare l'ours de l'homme autorise toutes les métaphores, et les récits évoquent ce changement de nature qui peut s'effectuer dans les deux sens, l'homme vers l'animal comme l'animal vers l'homme » (Pentikäinen et Le Foulon 25). Ainsi, pour n'en citer qu'une, la légende de la « Famille Ours » de la nation penobscot de l'État du Maine raconte comment un enfant perdu et recueilli par une famille d'ours a commencé à se transformer en ours après qu'un guerrier a tué cette famille d'adoption pour ramener l'enfant au village :

> Des poils lui poussaient sur le haut du dos et les épaules, et son comportement avait changé. Finalement, ils l'aidèrent à redevenir une personne normale. Devenu grand, il fut un Indien penobscot comme son père ; il se maria et il eut des enfants. Dès lors, et pour toujours, lui et ses descendants furent appelés Ours. (Edmonds et Clark 1995a, 239).

Dans cette légende, le lien de filiation totémique est clairement affiché. L'ours est le totem du clan du fait de la rencontre mystique de l'ancêtre avec un individu particulier de l'espèce et de leur échange de caractéristiques physiques, qui matérialisent un échange de caractéristiques morales : la puissance, la droiture et la bonté de la famille d'ours qui éleva l'enfant. Nous retrouvons également trace de cette histoire dans les légendes d'autres nations indiennes mais aussi dans le passage de *Ceremony* que nous citions en introduction de cette partie : alors que Betonie a présenté à Tayo son assistant dénommé « ours », le récit s'interrompt brusquement pour laisser place à un poème racontant l'histoire d'un enfant égaré et qui, parce qu'il avait été recueilli par les ours, avait commencé à se comporter comme eux. Une fois retrouvé par les humains, il n'aurait jamais complètement réussi à abandonner sa part d'ours : l'héritage transmis par ses parents ours demeurant plus fort que tous les pouvoirs du chamane censé le guérir. Lors de la cérémonie de guérison de Tayo, l'assistant est chargé de dessiner dans le sable des empreintes d'ours : « The helper worked in the shadows beyond the dark mountains range; he worked with the black sand, making bear prints side by side » (Silko 1977, 142). Ainsi, la figure de l'ours laisse-t-elle une trace durable dans les étapes du destin humain, trace symbolique qui montre la voie d'une transformation intérieure.

Lorsque l'ours n'est pas un totem à proprement parler, comme dans *Monkey Beach*, il conserve néanmoins un statut particulier en tant qu'élément intermédiaire entre le monde des esprits et celui des vivants, entre le passé et le présent, voire, avec humour, avec le futur : « We came across bear scat. It was still moist. Ma-ma-oo kicked it around then bent over and stared into it as if she could see her future in the heavy brown shit » (*Monkey* 150). Un peu plus tôt dans le roman, alors qu'elle est en route pour Monkey Beach, Lisamarie aperçoit un ours sur le rivage. Il est reconnu par tous les membres de sa famille comme étant le même individu rencontré en ce point précis lors de chaque équipée en direction de Monkey Beach :

> A black bear was on the shore, its head bent down. From this distance, it was tiny, no bigger than my hand. It swung its head back and forth, and pawed at the ground.
>
> “What's it doing?” I whispered.
>
> She shrugged. “Uncle Geordie said every time he goes up the lake, it's on that point. (*Monkey* 111).

Dans ce roman, à l'image des mouvements répétitifs de la bête qui balance la tête d'avant en arrière, la présence de la figure de l'ours, qu'elle soit fantomatique ou affirmée, annonce, accompagne ou clôture une analepse, portant ainsi le récit dans un mouvement pendulaire du

CC BY NC ND

présent au passé et inversement. L'ours assure ainsi un rôle de passeur : il rend possible l'échange avec les ancêtres parce qu'il ancre dans la narration le lien aux temps mythiques. Grâce à ce pont établi entre les époques et les générations, la relation totémique est activée qui permet de fondre en un esprit tutélaire les caractéristiques de l'espèce naturelle et la figure de l'ancêtre mythique qui contient lui-même à la fois le fil d'une généalogie magique et le fil d'une généalogie réelle. Lorsque Lisamarie se laisse guider par les corneilles, elle retrouve des membres de la famille qui l'ont précédée, connus (Mike, Ma-ma-oo) ou inconnus (Ba-Ba-oo) :

> As my feet touch the sand, I see the people around the bonfire make their way to the shoreline and watch me struggle to stay upright against the waves. I am sucked back in the surf, pushed out with the fading tide.
>
> Someone touches my face. "*Wah*," she says. "My crazy girl. Go home and make me some grandkids."
>
> "Hiya, Monster," Mick's voice says. "Don't listen to her. You go out there and give 'em hell. Red power!" (*Monkey* 373)

Son cheminement l'amène à interroger sa famille au sujet des générations antérieures : qui était véritablement ce grand-père paternel violent, qui était cette grand-mère maternelle magicienne. Ainsi, elle tente de retracer le lien généalogique d'une famille éclatée par le ressentiment et l'incompréhension afin d'y trouver sa place. Comme pour Faye dans *The Painted Drum*, l'héroïne de *Monkey Beach* ne parvient à faire son deuil et à se réconcilier avec elle-même qu'à travers un processus totémique rendu possible par la prégnance de l'ours.

CC BY NC ND

Ours et narrativité

L'ours, au-delà de sa présence dans les récits, imprime sa marque dans la structure de certains romans et influe sur la linéarité des histoires en les replaçant dans des mouvements cycliques ou des mouvements de va-et-vient entre passé et présent. La force symbolique de cette figure le rend intimement lié à la narrativité au sens où sa rencontre impulse un besoin de *dire* le trouble qu'elle inspire, de trouver les mots qui permettent d'appréhender le mystère qu'elle contient[62]. Un épisode de *Three Day Road* est particulièrement éclairant sur ce point. Pour bien en comprendre la portée il faut revenir à une règle cultuelle fondamentale concernant l'ours qui est, qu'en règle générale, on ne le mange pas, l'ingestion de sa viande ou de son sang ne s'accomplissant qu'au prix d'infinies précautions et dans un cadre ritualisé. Lorsqu'un hiver sans fin frappe la petite communauté de Niska, et que le gibier semble s'être évaporé, des chasseurs ramènent au campement le cadavre d'un jeune ours. « When talk began that soon we would be forced to boil our moccasins, a group of hunters returned with a small black bear slung on a pole between them » (*Three* 34). Cet ours, comme la plupart des autres ours qui rôdent dans les romans du corpus ne parle pas[63]. Il ne s'adresse directement à aucun personnage, ne délivre aucun message mais impose le silence par sa corporéité puissante. Cependant, s'il ne prononce aucune parole, il la suscite.

L'ours *se raconte*, et ce longuement à l'instar du retour de chasse dans *Three Day Road* que nous venons d'évoquer. Ainsi le trophée suspendu les pieds en l'air et le museau vers le sol n'est-il touché par les membres de la tribu qu'au terme d'une longue narration de la traque entrecoupée de silences recueillis :

> Marius, the oldest hunter, spoke first. […] My father looked puzzled, but he remained silent, Marius continued. […] My father and the four hunters sat silent for a long time, staring at the crackling fire. […] Marius said after a while. My father waited. [...One] of the younger blurted. […] The others stared at him. […] Marius went on, as if the young one hadn't spoken at all. […] My father nodded and again they all stared at the fire. […] The young hunter spoke again. […My] father asked. (*Three* 34-35)

[62] David Rockwell, dans son ouvrage *Giving Voice to the Bear*, ne manque pas de relever la prégnance des histoires d'ours dans la tradition orale amérindienne. S'appuyant sur les travaux du linguiste Dell Hymes, il insiste notamment sur la façon dont le sujet de la narration amène les récitants à développer, en plus d'une gestuelle spécifique, une diction particulière de l'ours : « Sometimes Takelma story-tellers of southwestern Oregon represented grizzly bears by emphasizing each syllable spoken […] Takelma narrators carefully selected words or sentences spoken by bears with an L- sound or an s- sound. Hymes believes the s- prefix (which made a kind of lisping sound) ingratiated an audience » (Rockwell 114). Dans ces exemples, il s'agit pour le narrateur d'humaniser la bête sauvage et d'exorciser sa potentielle violence.

[63] Une seule exception à cette règle : l'ourse de Will dans *Through Black Spruce* qui, dans un rêve, entame avec lui une conversation détendue sous le porche de l'entrée de sa maison. Notons que le mutisme de l'ours est, par ailleurs, un trait caractéristique de la littérature américaine et européenne où il est rare que l'animal soit humanisé et se mette à parler.

L'intégralité de ce passage aurait pu très simplement être résumée par Niska en quelques mots et au style indirect : les chasseurs suivirent des traces dans la neige qui les conduisirent jusqu'à une rivière bordée d'une paroi abrupte. Les traces s'arrêtèrent brusquement. Les hommes découvrirent la tanière où hibernait un ours et tuèrent l'animal. Cependant, ce n'est pas tant le résultat de l'action que ses circonstances qui ont de l'importance. Pour prendre une décision quant au sort de la carcasse, l'homme sage du village, le père de Niska, a besoin de voir la scène à travers les yeux des chasseurs. C'est la subjectivité de la rencontre avec ce frère (« Who would dare disturb a brother's winter sleep? », « Qui se hasarderait à déranger le sommeil hivernal d'un frère ? » *Three* 34) qui est signifiante, d'où la retranscription en style direct des paroles des protagonistes. Car, justement, elles nous disent des choses essentielles qui n'apparaissent pas dans le résumé de l'action et qui révèlent le caractère magique de l'ours, non pas le petit ourson famélique à peine plus haut que Niska, mais l'esprit ours qui a fait apparaître des traces nettes dans la neige, donc toutes fraîches (« At first I thought I was mistaken, but there they were for all of us to see » *Three* 34), alors même que la tanière est occupée par l'ours endormi depuis l'automne (« Clearly the den had not been disturbed since autumn » *Three* 34). Ces traces surnaturelles ont profondément ébranlé les chasseurs qui, frappés par leur apparition et leur disparition, ne s'accordent pas tout à fait sur la fin de cette piste : « […] and in the middle of an open field they just stopped », « The tracks ended near a cliff by the river » (*Three* 34). Les signes indiquent une intervention magique confirmée par le père de Niska : « […] the animal […] has been delivered to us » (« l'animal nous a été offert »). La magie de l'ours est agissante après sa mort, et ce, même après la disparition de sa chair. Ainsi, Niska, douée de visions, est-elle visitée pendant plusieurs nuits dans ses rêves par l'ours écorché et nu, cherchant sa peau avant de retourner dans la forêt :

> For many nights after, I was jolted from sleep by dreams of this bearman waking from his death slumber, bending up to untie his feet and then jumping onto the floor, eyes bulging from his fleshy skull, pacing on two legs between the bodies of my sleeping family, sinew of white muscle glistening in the moon light as he searched for his fur. (*Three* 36).

L'esprit-ours évoqué par Joseph Boyden rejoint la longue tradition chamanique amérindienne de la région des Grands Lacs mais également la tradition européenne antique. Chez les Scandinaves et les Germains l'ours se rêve et, ce faisant, il permet à celui qui reçoit ce rêve de prédire l'avenir :

> Dans les sagas, où les récits de rêves sont fréquents, il n'est pas rare qu'un chef ou un héros voie en songe un ours qui l'avertit des dangers le menaçant ; ou bien que cet ours soit l'image d'un ancêtre disparu et protecteur ; ou bien encore que ce soit le héros lui-même qui prenne dans le rêve l'aspect d'un ours pour affronter ses ennemis, en général figurés par un loup. Témoignages narratifs et pratiques insignologiques se rejoignent ici pour souligner l'osmose parfaite entre l'ours et le guerrier. (Pastoureau 2007, 69)

Le rêve ainsi reçu prend toute sa signification à partir du moment où il est narré, c'est-à-dire mis en paroles et transmis au clan. Dans leur ouvrage intitulé *The Sacred Paw*, Paul Shepard et Barry Sanders postulent qu'en plus d'être l'objet du culte le plus ancien du monde, l'ours pourrait aussi être le sujet du tout premier récit mythique, une histoire partagée par les premiers peuplements et adaptée à chaque contexte pour poser l'universelle question de ce qu'est l'humanité :

> We see that in tracing the circumpolar traditions of the bear ceremonies, we transcend the usual opposition of European and Native American origins, and that of Asian versus European, because the metaphysical bear legends are a shared heritage, perhaps part of traditions of mankind. This modification of our history reflects also our new sense of the bear as more than an external being-as part of the deep reality of the human self. (Shepard and Sanders 71)

Il n'est donc pas étonnant que des romans qui interrogent la discordance qui existe entre la culture amérindienne ancestrale et la culture américaine contemporaine utilisent la figure de l'ours, symbole ancestral qui fait le lien entre les nations indiennes et l'Occident.

Si les chasseurs prennent tant de temps à raconter la capture de l'ours et si Niska reste hantée par l'ours nu qui révèle sa part d'humain, c'est que le face-à-face avec la bête hors de la période instituée par les rites consacrés pose problème[64]. L'ourson offert aux chasseurs affamés est une bénédiction pour la tribu. Néanmoins, un tel cadeau est dangereux et les membres de la communauté qui se réclament du clan de l'ours rechignent à rompre le tabou alimentaire. Pour permettre la consommation de l'ourson et ainsi survivre à la famine, le père de Niska doit se livrer à une cérémonie particulière dans le secret du wigwam impliquant des prières et un couteau consacré : « Normally we did our butchering outside, but the bear was our brother, and so he was invited in » (*Three* 35). Dans ce passage, le temps cérémoniel envahit le récit en imposant une durée mesurée à l'aune de la succession de mouvements lents et méticuleux. Le maître mot est l'adverbe « carefully » (soigneusement) répété trois fois en vingt lignes qui impulse le rythme, tel un métronome, au récit de ce rituel inédit et qui, pourtant, puise dans des rituels immémoriaux et reproduit des gestes maintes fois répétés. Le rythme est repris dans les balancements des parents de Niska : « They rocked back and forth on their haunches » (« Accroupis, ils se balançaient d'avant en arrière »). Le sacrifice de l'ours ne devant pas être vain, les personnages ont à cœur de

[64] Dans *Sous le signe de l'ours*, Emmanuel Désveaux évoque les rites de la *makwa nakomowin*, ou la fête de l'ours telle que pratiquée par les Ojibwes de Big Trout Lake, « c'est-à-dire sa consommation rituelle, célébrée à la suite d'une chasse printanière couronnée de succès » (Désveaux 22) : « On érige un poteau et ce n'est qu'ensuite que la carcasse de l'animal qui avait été conservée jusqu'ici en brousse, comme tenue au secret, est apportée dans l'espace socialisé. On procède alors à un démembrement de l'animal ; par contre, on ne sépare pas la tête du corps. […] On danse autour de ce poteau en attendant de manger la viande des pattes avant et arrière, seules parties consommables de l'ours. Le tronc et la tête, en effet, sont ensuite abandonnés. Encore tout le monde ne mange-t-il pas de la viande d'ours, à cause de l'anthropomorphisme trop affirmé de l'espèce : *Kekat anshine* (« il est presque humain »), disent d'aucuns » (Désveaux 228). Aucune consommation de viande d'ours n'est autorisée en dehors de cette fête spécifique.

n'en rien laisser perdre afin que le cadeau ne se transforme en malédiction. Au terme des rites, la parenté de l'ours est révélée à Niska, témoin muet de l'équarrissage sacré :

> Then he and my mother cut along the inside of the bear's legs and gently peeled the fur from his body, cutting carefully where they had to separate flesh from fur, until the animal hung there naked. He looked like a small, thin man dangling from his feet, blood dripping from his head. For the first time I realized why we were told the bear was our brother. » (*Three* 35-6)

La puissance de l'ours en tant qu'ancêtre mythique est une force difficilement contrôlable. Ainsi, le sacrifice opéré pour son clan (« Some of the old ones among us were bear clan […] », « Certains de nos aînés appartenaient au clan de l'ours ») se transforme en malédiction à cause de la fausse route opérée par un nourrisson innocent :

> The young hunter Micah took his new baby girl from his wife's lap, then chose a bit of flesh and put it in the baby's mouth. 'Your first taste of meat', he said to the child, who hesitantly, then hungrily began to chew. We all smiled at the expression on her face, but then she turned red and began to gasp. Micah shock her up upside down to try and dislodge the meat. Like lightning my mother grabbed the child, sticking a finger in her throat so that she gagged and threw the meat up. I saw the meat drop to the floor. […] No one else seemed to have noticed. (*Three* 36)

Suite à cet incident d'apparence anodine le clan est à nouveau condamné à la famine et Micah, sa femme et sa fille contraints par le destin à un exil qui leur sera fatal : le chasseur du fait de sa malédiction ne parviendra pas à nourrir sa famille et entraînera sa femme et sa fille dans la spirale du cannibalisme[65]. Les forces totémiques ne sont pas assimilables aux anges gardiens de la tradition chrétienne et cet épisode tragique en est la claire illustration. La protection accordée aux individus ou à leurs clans ne s'obtient pas inconditionnellement et n'est, par ailleurs, jamais totalement acquise. Elle s'entretient par une attitude respectueuse, par des rituels codifiés ou des dons spontanés mais reste soumise au bon vouloir du totem, à ses sautes d'humeur, voire à des accès de cruauté. Parce que la chair de l'ours, frère des hommes, n'a pas été consommée avec le respect qui lui était dû, les coupables sont punis par la transgression du tabou ultime que représente la consommation de la chair humaine.

Marquée du sceau indélébile de cette faute, la famille de Micah est vouée au meurtre rituel par le reste du clan. La relation à l'ours, comme la relation au totem, s'inscrit dans le cadre d'une négociation permanente qui dépasse une situation statique pour adopter la forme d'une connexion dynamique, réinterrogeant perpétuellement les bases de cette alliance et, de ce fait, le lien de généalogie magique et mythique. De façon révélatrice, la piste de l'ourson que tentent de suivre les chasseurs consiste en un réseau de traces contradictoires, de lignes de fuite interrompues et de l'avertissement que représente la falaise, ligne de chute dangereusement proche de l'ourson offert

[65] Nous traiterons plus précisément du symbolisme de l'anthropophagie qui représente un thème récurrent dans le cycle romanesque de Joseph Boyden dans le chapitre 1 de la deuxième partie de la thèse, « *Trickster* et *Windigo* ».

aux hommes. Dans le cadre de la relation totémique, au fur et à mesure que l'individu évolue et acquiert de nouvelles expériences, il met à l'épreuve le pacte initial conclu par l'ancêtre aux temps premiers. Il doit donc le raviver régulièrement pour que celui-ci corresponde à l'évolution de son identité. La relation totémique prend alors son sens dans ce processus réciproque d'adaptation. Niska n'appartient pas au clan de l'ours, pourtant initiée au mystère de sa mort charnelle et de sa renaissance rêvée, confrontée à la complexité des tabous qui l'entourent, elle entame la première étape vers l'âge adulte. Avec le meurtre de l'ourson et l'irrévérence involontaire du morceau de viande recraché, une rupture s'opère entre le mode de vie ancestral de la tribu et l'irrémédiable invasion du mode de vie de l'homme blanc. Cette rupture annonce le malaise ontologique des générations suivantes, déchirées entre deux identités culturelles. Ainsi Elijah ne parviendra pas à réconcilier les systèmes de valeurs portées par la civilisation occidentale et la nation crie. Son destin reproduit le cycle destructeur amorcé par Micah alors que Xavier, grâce aux enseignements de Niska, va pouvoir lancer un mouvement de reconstruction que poursuivra sa descendance. Dans le cycle romanesque, la rencontre avec l'ours marque autant le changement d'une identité personnelle que celui d'une identité communautaire.

L'ours-totem

Lorsqu'il n'est pas une simple présence, l'ours peut jouer le rôle d'un totem identitaire pour les protagonistes. Dans *Tracks* de Louise Erdrich, Fleur Pillager est présentée comme appartenant au clan de l'ours : le lieu d'inhumation du clan Pillager est signalé par un morceau de bois où sont gravés trois ours ; il est également suggéré que l'empreinte de ses pas dans la neige est tantôt celle d'un humain, tantôt celle d'un ours. Plus tard dans le roman, alors qu'elle accouche de sa fille, une ourse aventureuse rôde autour de la cabane, causant le désarroi de Nanapush et Margaret qui ne savent comment la chasser. L'épisode tragi-comique est narré par Nanapush à l'enfant devenue adulte : « You were born on the day we shot the last bear, drunk, on the reservation » (*Tracks* 58). L'animal, ivre après avoir bu par erreur une bouteille appartenant à Nanapush, se présente à un moment critique. En effet, l'accouchement dure depuis déjà toute une journée ce qui n'augure rien de bon. Fleur, dans un état second, pousse des râles animaux : « Perhaps the bear heard Fleur calling, and answered. […] She dragged herself over, gave a drawn-out whine, a cough, and fixed me with a long, patient stare » (*Tracks* 59). L'ourse, enhardie par les vapeurs de l'alcool, suit Margaret à l'intérieur de la cabane et se dresse sur ses pattes arrière. Grâce à cette rencontre entre l'animal et Fleur, comme en témoigne de récit de Nanapush, naît Lulu :

> I am a man, so I don't know exactly what happened when the bear came into the birth house, but they talk among themselves, the women, and sometimes they forget I'm listening. So I know that when Fleur saw the bear in the house she was filled with such fear and power that she raised herself on the mound of blankets and gave birth. (*Tracks* 60).

Pour la première fois, est évoquée ici une réaction de peur face à la bête même si cette peur a une fonction précise : relancer le processus d'une naissance qui ne progressait plus[66]. En effet, dans l'ensemble des romans la rencontre avec l'ours n'inspire jamais de crainte mais plutôt une surprise, une attitude respectueuse voire un émerveillement face à la puissance animale dénuée de violence. Toutefois le récit indique très clairement, sur ce sujet, comme sur d'autres, que Nanapush n'est pas un narrateur tout à fait fiable. Premièrement, de par sa position de *Trickster* dont nous parlerons ultérieurement. Deuxièmement, de par son impossible connaissance des sentiments éprouvés par Fleur à ce moment : il répète des ouï-dire à partir de l'interprétation de Margaret ou de Pauline, seules présentes dans la cabane ; ces dernières mentent régulièrement dans le roman. Mais avant

[66] La figure de l'ours qui surgit ici joue donc le rôle d'une sage-femme. En quelques sortes, elle « accouche » Fleur et, de par son statut de créature intermédiaire entre les mondes, guide l'enfant pour passer du monde intra-utérin au monde extra-utérin.

tout, une règle prévaut qui veut que le mystère de la naissance soit une affaire de femmes uniquement[67].

Ce n'est certainement pas un hasard si l'animal choisit précisément la fin du travail et la délivrance pour faire son apparition. Il s'agit là de la pratique traditionnelle la plus orthodoxe du totémisme individuel amérindien : l'animal qui vient à la rencontre de l'enfant au moment où celui-ci vient au monde devient son totem car cet instant magique où l'être passe du monde invisible du dedans à celui du dehors ne s'accomplit qu'à la faveur d'une intervention des esprits[68]. Les rites de naissance des Ojibwes étaient, d'ailleurs, régis par une binarité symbolique qui mettait en parallèle l'expérience physique et l'expérience spirituelle de cet événement. Ainsi, il était de coutume que dans la tente où la parturiente affrontait les douleurs de l'enfantement se tiennent les femmes expérimentées de la communauté, celles qui avaient connu le mystère du don de la vie, pour prodiguer réconfort et assistance physique à la jeune femme pendant que, dans une tente érigée juste à côté, le chamane, assisté du père et du grand-père de l'enfant à venir, s'adresse à l'esprit errant de cet enfant pour lui demander de venir s'incarner sans encombres. La simultanéité du miracle de chair et du miracle de l'esprit délivrait alors l'individu au monde. L'esprit tutélaire qui avait accompagné le trajet de la petite âme prenait corps ainsi à travers des signes plus ou moins évidents pour indiquer quelle serait l'entité qui guiderait l'existence du petit être (Désveaux 282). Le narrateur ne s'y trompe pas : sous l'enveloppe charnelle d'une ourse saoule, se cache le mystère d'une présence surnaturelle :

> Then Pauline took down the gun and shot point-blank, filling the bear's heart. She says so anyway. But she says that the lead only gave the bear strength, and I'll support that. For I heard the gun go off and

[67] Joni Adamson, dans « Why Bears are Good to Think and Theory doesn't Have to be Murder » analyse la stratégie narrative de *Tracks* en ces termes : « Both narrators—one a neurotic nun and the other a trickster grandfather—tell Fleur's story in the first person, as if their audience were present and engaged in the act of judging which narrator's version—Pauline's or Nanapush's—is more credible. This storytelling strategy creates distance form certainty and asserts that there is never "one true telling" of a story, but only differing versions. In this way, Erdrich narrates her novel through "play" and undercuts any monologic position she might take as a storyteller » (Adamson 1992, 37). Ce même jeu narratif opère dans *Four Souls*, roman qui débute là où s'était arrêté *Tracks*, en alternant les versions de Nanapush et de Polly Elizabeth Gheen, la belle-sœur du magnat forestier John Mauser qui a exproprié le clan. Dans « The Politics of Metafiction in Louise Erdrich's *Four Souls* », Summer Harrison relève : « The novel's use of different narrators, styles of narration, and contradictory versions of events foregrounds the ways in which form influences our perception of the story or plot. […] While Polly's "objective" narrative initially relies on stereotyping Natives and ignoring Ojibwe history, Nanapush's self-reflexive narrative simultaneously contextualizes the Ojibwe and undermines his own ability to represent this context objectively. » (Harrison 40). Les subjectivités qui se juxtaposent pour raconter les circonstances de la naissance de Lulu témoignent d'expériences individuelles et non d'une réalité objectivée. Les récits des événements sont des perceptions forcément partiales.

[68] Claude Lévi-Strauss fait de cette pratique le troisième exemple significatif de la combinaison qui opère entre nature (catégorie ou individu) et culture (groupe ou personne) dans le cadre du fait totémique. Il déduit en effet de cette classification deux totémismes individuels possibles : celui qui lie une catégorie naturelle à une personne (seconde combinaison) et celui qui lie un individu remarquable à une personne (troisième combinaison) : « La seconde combinaison correspond au totémisme « individuel » des Indiens de l'Amérique du Nord, chez qui l'individu cherche, par des épreuves, à se concilier une catégorie naturelle. Comme exemple de la troisième combinaison, on citera […] certaines tribus du groupe Algonkin, qui supposent qu'une relation particulière s'établit entre le nouveau-né et tel animal qu'on aura vu s'approcher de la cabane familiale » (Lévi-Strauss 2002, 28).

> then saw the creature whirl and roar from the house. It barreled past me, crashed through the brush into the woods, and was not seen after. It left no trail either, so it could have been a spirit bear. (*Tracks* 60).

Lulu, enfant sans père, déclarée à l'état civil par son grand-père putatif Nanapush, et par la suite confiée (ou peut-être devrait-on dire abandonnée) très jeune à l'éducation des sœurs catholiques, est donc confortée par cet acte symbolique dans son identité d'« ours ». Car elle est de fait doublement affiliée à l'ours : de par sa mère, Fleur, dont le roman nous dit qu'elle appartient au clan de l'ours, et de par cette rencontre mystique à la naissance[69]. La petite sang-mêlée, élevée une bonne partie de son enfance par les blancs, est, grâce à son totem, un des personnages de Louise Erdrich les plus clairement enracinés dans la tradition ancestrale ojibwee.

Un autre ours joue le rôle d'un totem identitaire qui permet à son gardien d'entamer une forme de renaissance. Dans *Through Black Spruce*, nous faisons la connaissance de Will Bird, le fils de Xavier Bird, héros du précédent roman de Joseph Boyden. Will découvre lui aussi son totem « ours » mais à un autre âge et dans d'autres circonstances. Malgré son lien de filiation avec Xavier il semble, au premier abord, éloigné de ses racines indiennes. Bien qu'habitant sur la réserve et ayant été élevé dans ce milieu culturel, il n'exprime pas de rapport particulier à une identité qui semble relever pour lui d'un folklore coutumier. Pourtant il a appris à chasser dans la forêt avec un père certes vieillissant mais qui a fait de lui un expert dans ce domaine : « I've always been the bush man in this town. I've been the hunter, the trapper, the feeder of mouths. A thing passed on from father to son, and I was the one in possession of it. But it was slipping from me » (*Through* 61). Outre des indications parcellaires concernant sa jeunesse et sa vie de jeune adulte, le récit à proprement parler débute alors qu'il est au mitan d'une existence dont il sent, sans se l'avouer, qu'elle a été gâchée. Will est le narrateur homodiégétique du récit. Il passe le plus clair de son temps à boire avec ses quelques compagnons d'infortune et ne quitte sa maison que pour aller acheter de l'alcool lorsque celui-ci vient à manquer. À ce moment précis de sa vie, et comme son père avant lui au même âge, il est rattrapé par le souvenir des disparus, en l'occurrence sa femme et ses deux fils décédés dans des conditions tragiques. Alors qu'il a toujours été une figure solaire, une sorte de combattant, il se laisse gagner par la dépression et ressasse les opportunités

[69] Nous retrouvons un cycle de rencontres animales successives analogue dans *People of the Whale* de Linda Hogan que nous aborderons ultérieurement. Dans ce roman, l'alliance totémique du clan est ravivée à chaque génération par le contact de l'enfant avec l'esprit tutélaire ayant revêtu forme animale. Cette reconnexion cyclique des individus avec leur territoire via le totem incarné écrit les étapes d'un parcours d'initiation. Dans « Ecotones, Liminality and the Building of a Biotic Communitas in Linda Hogan's Solar Storm and People of the Whale », Bénédicte Meillon insiste sur la récurrence significative de cette interaction : « The totemic bond between Witka's family and the octopus is symbolically sealed by the gesture of the octopus, who gently works Witka's wedding ring off of his finger and then holds on to it. The original alliance accounts both for the aberrant atavism resurfacing in the next generations, as well as for the amazing transgression of boundaries the novel opens with. On the day Thomas, Witka's grand-son, is born, the octopus walks out of water.[...] This initial pact sealed between the octopus and humans provides a logic underpinning much of the extraordinary events that follow » (Meillon 2017, 12).

manquées qui ont distendu son lien avec Xavier : « All the fighting in his life was as a young man until it was dried up when the time to fight over me came. And my anger at him caused a fissure in our relationship, a broken line in the trust » (*Through* 115). Will reproche à Xavier de l'avoir envoyé au pensionnat lui qui avait vécu ce déchirement étant enfant. En conséquence de la distance qui s'est installée entre le père et le fils, le fil de la transmission s'est rompu. Il manque à Will une part d'identité et de tradition qui lui permettrait de dépasser le constat amer des erreurs passées et de faire sens des différents points de ruptures de son existence.

Contrairement à son demi-frère aîné, Antoine, Will n'a jamais connu Niska et, sans doute, n'a-t-il jamais été initié selon les rites de la tribu. Le seul totem qui lui ait été légué est l'encombrant mauser de son père, figure hybride mortifère dont nous avons précédemment parlé : « It was a rifle he'd lost but that had come back and found him like a pet dog or now, when I think of it, like an illness » (*Through* 49). Le totem-Mauser rayonne d'une énergie négative que seul Will peut percevoir :

> [The rifle] was my father's gift from the war. I continued to keep it wrapped in a blanket because I understood its power. I wouldn't talk to that one because I knew what might happen. And so it lay still, almost pulsing in its old blanket in my askihkan. A Pandora's box, your mother Lisette would say. Don't unwrap it. (*Through* 207)

Son emprise est telle que le protagoniste respecte le tabou du toucher et du nom, et redoute d'engager la conversation avec cet objet habité de l'esprit de la guerre. Alors qu'aucun mur ne peut enfermer Antoine, Will vit reclus dans sa maison, à la limite de la ville. La différence de mode de vie avec ce frère beaucoup plus âgé est saisissante. Ce dernier est l'« Indien », figure anachronique qui ne parle que la langue des ancêtres, vit de la trappe dans la solitude de la forêt et surgit tel un fantôme au moment où on l'attend le moins après des mois de silence : « He's the one who lives in the old way, comes out of the bush rarely, only when the need for company forces him to » (*Through* 116). Une complicité respectueuse lie les deux hommes lors de leurs rares retrouvailles, Will reconnaissant dans ce personnage d'un autre temps à la fois son père décédé et une version révolue de lui-même. C'est dans cette crise d'identité et cette déliquescence de repères, que l'ours-totem s'impose à lui : « One morning, up ahead near the dump, I saw what I thought was a big black dog sniffing around in the ditch. […] When I got closer, I saw it wasn't a dog. It was a black bear » (*Through* 45). La bête qui vient fouiller les poubelles dans la pénombre n'a pas la flamboyance des fauves mythiques : c'est une vieille ourse aveugle en quête de nourriture facile ; un animal au crépuscule de sa vie qui se hasarde à tenter sa chance aux abords de la civilisation. De même que Will a sombré dans l'alcool des blancs, l'ourse est devenue dépendante des déchets

de l'occident. Néanmoins, Will ne chasse pas l'importun. À l'instar de Lisamarie, Faye et Niska, il fait montre dès cette rencontre d'une attitude déférente dénuée d'effroi, une fois la surprise du premier face à face passée. Il va susciter le retour de l'ourse en lui déposant à manger, et attendre avec plaisir le retour régulier de la visiteuse : « After Marius's late-night visit, I made at least one decision. I would feed that bear every night, and I would make friends with it. […] My bear, my sow, you would eat. You'd eat well » (*Through* 94). Par cet acte il scelle un pacte totémique avec l'ourse et endosse le rôle de gardien. Une relation privilégiée se développe alors entre Will et la vieille ourse où chacun participe au sauvetage de l'autre : Will nourrit la bête qui par ailleurs serait morte de faim et l'ourse redonne un but à l'existence de Will en imposant une routine qui le sort peu à peu de son alcoolisme. Ce geste rituel inscrit alors l'échange dans une dimension symbolique supérieure, Will nourrissant l'ancêtre mythique.

Chaque chapitre narré par Will va dès lors comporter une scène avec l'ourse. Comme l'ours dans *The Painted Drum*, cette présence animale est vécue comme un réconfort, instant silencieux quasi-mystique. La relation qui se développe entre l'homme et la bête prend la forme d'une reconnaissance mutuelle. La vieille ourse se rapproche en toute confiance de cet homme solitaire qui la nourrit (« My bear came to me and she was old enough to sniff carefully, but she learned to trust me too. […] My bear knew my body's vibration » *Through* 152). Concomitamment Will se projette dans l'animal et lui prodigue l'aide et l'amitié qu'il souhaiterait recevoir (« But she is not long for this world. I'd want someone to do the same for me » *Through* 114). Ce faisant il se place en quelque sorte sur la voie de la rédemption des erreurs passées : « I cut some meat off for me and then left the rest for the bear out back by my porch. […] That made me feel good in a strange way. Me, I've killed lots of bears. Too many » (*Through* 86). Au fur et à mesure que progresse cette sympathie mutuelle, Will va investir l'ourse pour en faire son double. Ainsi, elle commence à envahir ses rêves détrônant le mauser qui jusqu'alors le harcelait :

> My dreams were no longer of my father's rifle speaking to me. They were of my bear and me sitting on my porch together, me on my chair, my bear in a larger, stronger chair beside me. We had become best friends and shared everything with one another. She told me of her life, her adventures in the bush, raising a family, fighting off wolves and humans, of sleeping long and late through winter, dreams of the meals she would eat in spring filling her head. I told her of my life, my loss, and the small gains I hoped to one day make. My bear promised me she would watch over you, my nieces, keep you safe on the journey. (*Through* 132-3)

Cet anthropomorphisme de l'animal-totem va attendre son point d'orgue lorsque Will croit voir l'animal par la fenêtre un soir mais se retrouve face à son propre reflet : « [I] wanted to see my bear but saw only my face » (*Through* 161). Ce moment coïncide avec le décès de l'ourse, cruellement mise à mort par ceux qui harcèlent Will et l'ont déjà attaqué à trois reprises. N'ayant

pas réussi à le faire plier par la souffrance physique, ils tentent de l'atteindre à travers la souffrance morale en abattant la vieille bête qu'il a nourrie. Ayant intégré les pires aspects de la société dominante et ne parvenant pas à concilier les paradoxes au cœur de leur double culture, ces membres de la jeune génération se livrent à des actes de violence gratuite. Même s'ils n'ont pas une conscience claire de la portée symbolique de leur acte (n'ayant pas été initié aux liens de réciprocité au centre de la cosmogonie amérindienne), par leur mise en scène macabre ils commettent un sacrilège sur le totem. Le lecteur découvre la carcasse profanée à travers l'adresse que fait Will à l'ourse, en suivant le regard qu'il pose sur l'animal :

> There you were, my bear, standing up straight, your back to the skeleton of a dead spruce. Words were posted above your head. But words were pointless now. You, as tall as me when you stood like this, staring back, long purple tongue hanging from your mouth and blackened by flies. They'd already taken your eyes so that at first their crawling forms made it seem you blinked at me, this twinkling in the soft light. When I could pull my eyes from yours, I trailed down your body, stopping at your neck, the bloodied rope that held your weight, that held you standing like a human, around it a dark smile across your slit throat. Your chest was exposed, the bald patches of your pale skin giving way to the rip of the knife that gutted you. So thin. You were so thin. Barrel chested but thin. Maggots pulsed and squirmed on top of your innards by your feet so that it was like these exposed insides of your body were still alive. You were drained. And I was, too. (*Through* 162)

En contemplant sa sœur-ourse exsangue, Will contemple sa propre mortalité. Et pourtant, derrière l'apparence de la mort, la vie, trahie par un jeu d'illusions, demeure : l'ourse semble cligner des yeux, paraît sourire, ses entrailles s'agitent. L'émotion contenue dans cette adresse à l'animal aimé transcende la violence crue de la scène et fait de cette description une oraison. Cette oraison n'est qu'une première étape dans le rituel funéraire que Will va accomplir dans la stricte intimité de la relation totem/gardien. À l'aube, après une nuit de recueillement, Will revient seul sur les lieux pour honorer son amie selon la tradition crie : « I found myself crying, chanting a death song, a song I'd not chanted since my last loss. I hadn't touched a drink after Joe and Gregor left. Another want filled me now » (*Through* 163). À nouveau, alors qu'il met en œuvre les gestes ancestraux de préparation des morts c'est à l'ourse qu'il s'adresse :

> In the early light, it was easy to find you. I could find you with my eyes closed by the hum, the buzz, the vibration of your soul going to where it needed to. I'd brought my pouch stuffed with dried sweetgrass, cedar, tobacco, and sage. I'd brought my lighter and an old cereal bowl. I squatted in front of your carcass and smoked a Player's Light, looked up at your stripped and empty body. (*Through* 163)

Par le biais de cet acte profane, associé dans sa description aux combustibles sacrés que sont la glycérie, le cèdre et la sauge, Will restitue le feu à la créature chtonienne qui l'avait transmis aux hommes. Les fumées se confondent alors que Will hisse l'ourse en position fœtale vers les plus hautes branches de l'arbre : « Still morning. Smoke rose up straight to you. I sat below you and followed its trail. Straight smoke. A thin, simple line. It told me exactly what I had to do »

(*Through* 165). Ce rite funéraire amorce le renouveau de Will. Redynamisé par la colère provoquée par cet outrage, il prend les armes contre ses assaillants et fait feu sur Marius. Cependant, cette vengeance n'est qu'une infime étape dans le processus de reconstruction du personnage. En effet, le rite initiatique ne démarre véritablement qu'avec la fuite de Will et se déroule à travers les épreuves de survie et de solitude qu'il s'impose à lui-même. L'ours-totem de *Through Black Spruce* montre la voie du renouveau mais il ne s'agit pas d'un chemin glorieux : l'animal est une vieille bête fatiguée, le héros n'a plus le panache de ses jeunes années et les épreuves traversées sont parfois loufoques, un peu comiques et un peu pathétiques, même si elles laissent entrevoir des moments d'épiphanie.

Les romans amérindiens contemporains qui forment notre corpus mettent tous en scène la figure de l'ours. Ce faisant, ils réutilisent les attributs mythiques qui font de l'ours un élément charnière incontournable entre différents degrés de réalité et différentes époques. Parce qu'il symbolise la perméabilité d'une zone de passage et également parce qu'il impulse tantôt un mouvement cyclique, tantôt un mouvement de va et vient au sein même de la narrativité, il participe à mettre en place un contexte qui rend possible l'épanouissement de la relation de mystère qui se trouve au cœur du totémisme. En outre, la figure de l'ours étant emblématique du premier rôle social du totémisme qui consiste à ancrer la relation généalogique à l'ancêtre et ainsi inscrire l'individu dans une lignée, elle contribue à faire de celui-ci à la fois l'héritier d'une tradition et l'acteur d'une continuité. Lorsqu'ils rencontrent un ours au détour du récit, Faye, Lisamarie, Niska ou Will redécouvrent leurs racines tout autant qu'ils questionnent leur possible devenir. Le trouble de ce contact les rend réceptifs aux potentialités de réinvention de soi offertes par le totémisme et notamment le totémisme animal. Ainsi, d'autres totémismes animaux ambivalents interviennent dans les romans qui, à l'image du totem-ours de Will, relèvent autant d'emprunts à la tradition que d'une réécriture à l'aune des défis posés par la nécessaire adaptation à la réalité contemporaine.

CC BY NC ND

Les autres animaux totems

Outre l'ours, figure première et incontournable, quelques bêtes récurrentes particulièrement signifiantes se détachent de cette faune variée et interagissent avec les personnages en échangeant certaines caractéristiques comportementales ou physiques. Ce totémisme met en lumière un processus d'évolution personnelle qui emprunte la trace d'un « devenir-animal » selon la terminologie développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, étape ponctuelle du parcours de réinvention de soi. Cependant, si la démarche est analogue dans ces différents romans sa réalisation témoigne d'un processus individualisé : le totem-corneille, le totem-biche et le totem-loup transmettent chacun à leurs gardiens des propriétés distinctes et agissent sur leurs destins de façons très différentes. Dans l'article intitulé « Animal Allies and Transformers of *Winter in the Blood* », William W. Thackeray se donne pour tâche de recenser les animaux qui apparaissent dans le roman de James Welch, écrivain d'origine blackfoot et gros ventre. Il relève l'importance de la récurrence de certains d'entre eux en particulier et pallie le manque de sources scientifiques spécifiques sur la symbolique mythologique que ces espèces représentent pour la nation arapaho. Il rappelle que les apparitions animales dans les mythes et légendes peuvent être classées selon trois catégories :

> In Indian mythology as well as in Indian novels, the animal figures may be simply animals as we know them in nature, playing their conventional roles, such as deer to be hunted and horses to be ridden. Even so, animals are seen as having spirits and psyches like man and, frequently, they are personified as speaking and thinking like man. Even more significantly, they may be accorded important mythic or supernatural qualities. Turtle, the Plumed Serpent, the Great Bear, and Grandmother Spider are Indian mythological figures of this supernatural dimension, who have been added to the canon of characters of world mythology. (Thackeray 38)

Ainsi que William W. Thackeray l'explique, ces trois catégories ne sont pas exclusives l'une de l'autre mais imbriquées. Dans les romans totémiques, certaines bêtes dépassent la simple présence animale au détour d'une page et révèlent leur pouvoir magique. Elles interagissent avec les personnages selon des caractéristiques propres à la représentation symbolique de leur espèce: « While there is no precise hierarchy of animals in the egalitarian world of Blackfeet or Gros Ventre mythology, each animal is assigned a specific role in accord with his perceived

characteristics » (Thackeray 41). Nous allons à présent voir quelles sont ces caractéristiques au sein des romans du corpus.

Les corneilles : un totem vengeur

Nous avions évoqué les corneilles de *Monkey Beach* ; nous les retrouvons à présent, Ouvrant le roman et imposant leur bruyante présence à une narratrice abasourdie par la douleur, elles le clôturent également par un silence assourdissant qui révèle et rend possible le cri du *sasquatch* : « Close, very close, a b'gwus howls-not quite human, not quite wolf, but something in between » (*Monkey* 374). Les corneilles bavardes qui interpellent régulièrement Lisamarie, voire l'invectivent, assument dans le roman le rôle d'animal-totem au même titre que l'ours de Will Bird. Dans la mythologie de nombreuses tribus d'Amérique du Nord, ces oiseaux ont la tâche particulière de transmettre les messages parce qu'ils ont la faculté de traverser la membrane souple qui sépare le monde des vivants de celui des morts. De ce fait, leur simple apparition est un présage en lui-même. Dans le roman d'Eden Robinson, les corneilles agissent en tant que totem matrilinéaire, même si le fil généalogique se trouve légèrement retravaillé. Ma-ma-oo, la grand-mère paternelle qui se comporte pourtant comme si elle était la mère de la mère de Lisamarie, est la première à enseigner à Jimmy le respect qu'il faut leur témoigner afin de pouvoir s'en attirer les faveurs : « The crows are squwaking in the greengage tree. Ma-ma-oo told Jimmy that feeding crows brought you good luck, so he tried it before a swimmeet. It was the first time he won » (*Monkey* 125). L'habitude de nourrir les oiseaux est prise avec la bénédiction de la mère, en dépit de la désapprobation du père. Jimmy devient dès lors le gardien du totem mais, à sa disparition, Lisamarie hérite bien malgré elle de cette mission. La transmission est au cœur de *Monkey Beach* ; il s'agit d'une transmission par les femmes du don de communication avec les morts, ainsi que Ma-ma-oo le révèle à sa petite fille :

> "What about Mum?"
>
> "When Gladys was very young, lots of death going on. T.B. Flu. Drinking. Diseases. She used to know who was going to die next. But that kind of gift, she makes people nervous, hey?"
>
> She smiled [...] "You'll have to ask her. Her grandmother now she was a real medicine woman. Oh people were scared of her. If you wanted to talk to your dead, she was the one people went to." (*Monkey* 154)

Lisamarie, elle-même, possède la capacité de recevoir des signes de l'autre monde sous la forme d'avertissements de dangers à venir qu'elle ne sait malheureusement pas interpréter. Par ailleurs, la puissance magique des oiseaux ne se contrôle que par la nourriture qui leur est donnée en offrande,

nourriture qui renvoie à une autre forme de transmission à l'œuvre dans le roman : celle des préparations culinaires indiennes enseignées par Ma-ma-oo à Lisamarie. Les évocations de ces recettes, et des souvenirs des moments passés ensemble à cuisiner, ponctuent de façon régulière la narration. À l'exception du beurre d'oolichan (un petit poisson) et le fumage du saumon, tous ces souvenirs concernent des préparations à base de baies, aliments essentiels dans l'alimentation des Indiens de la côte Nord-Ouest. Tous les fruits dont il est question sont endémiques de la région et la narratrice est obligée de donner des indications quant à leur aspect et à leur goût. Ces précisions témoignent à la fois de la richesse d'une identité culturelle particulière et d'un décalage par rapport à la culture occidentale : « People who haven't grown up with salmonberries call the taste watery and seedy. I think of the taste as soft sweetness, a gentle flavor » (*Monkey* 76). Ces *salmonberries*, tout comme les *soapberries* ou des *thimbleberries* dégustées plus loin dans le récit, sont de petits fruits sphériques dont la valeur symbolique dépasse la valeur réelle. Le sémiologue André Lavarde, dans « La sphère, symbole du mouvement », étudie comment le figure géométrique de la circularité tridimensionnelle est inscrite dans l'imaginaire en tant que figuration de l'infini. La perfection de la sphère qui ne possède ni début, ni fin est une allégorie du mouvement perpétuel. Dans le roman les différentes baies sont des représentations matérielles cycliques, puisque saisonnières, de l'absolu et à ce titre fonctionnent comme des vecteurs de passage vers l'autre monde. Leur partage amorce à chaque fois le souvenir de Ba-ba-oo, mari violent décédé depuis longtemps, que Lisamarie rencontrera enfin dans le dernier chapitre du roman lorsqu'elle réussira à pénétrer cette zone floue qui relie les deux mondes. L'injonction faite au lecteur lors de la visite du cimetière ne laisse aucun doute quant au lien entretenu entre les baies et la mort : « Pick wild blueberries, when you're hungry, let the tart taste sink into your tongue, followed by that sharp sweetness that store-bought berries lack. Realize that the plumpest berries are over the graves » (*Monkey* 82).

La nourriture réclamée par les oiseaux est d'un autre ordre et évolue à mesure que leur rôle totémique se précise. Comme n'importe quel autre volatile, ils sont d'abord nourris de pain émietté par Jimmy sur le porche de la maison familiale en échange duquel ils lui assurent la victoire lors des épreuves sportives. Ils sont alors un totem protecteur. Puis, lorsqu'ils changent de gardien, ils se muent en totem vengeur et promettent à Lisamarie leur concours pour châtier son violeur en échange de viande : « Crows land on the beach […] "We can help you," a voice says, "Give us meat." » (*Monkey* 336). Alors que la relation totem/gardien s'intensifie, l'emprise des corneilles sur la protagoniste s'accentue. Elle atteint son paroxysme lors du rituel dans la forêt au cours duquel la

jeune fille offre son sang aux oiseaux : « I hold my hand up to the trees and the blood runs under my sleeve and down my forearm. I turn around in circles, offering this to the things in the trees, waiting » (*Monkey* 360). Ce geste rituel spontané scelle définitivement le pacte totémique par l'accomplissement simultané d'un mouvement circulaire de l'initié et du totem-corneille : « The crows fly in circle above my head. They are silent as they swoop and dive and turn and, finally, I realize that they are dancing » (*Monkey* 372). Ces orbites concentriques effacent, par leur frottement, la limite entre les mondes de la nature et de la surnature. Une fois repues de cette offrande[70], les corneilles ouvrent la porte de la zone mouvante qui sépare du royaume des morts : « Crows, as far as the eye can see, waiting on the beach. Crows still, as if they were statues. Then they hop out of my way to give me a path to the speedboat » (*Monkey* 370).

Les corneilles de *Monkey Beach* sont des nuées, des hordes d'oiseaux dont la narratrice nous dit qu'elles sont plus importantes à chaque rencontre : « In the winter, [Jimmy's] flock almost doubled » (*Monkey* 208) ; « In the distance, I heard a crow. It was joined by another crow, and another until it sounded like there were hundreds of crows cawing » (*Monkey* 260). L'essence animale de ce totémisme est donc, de prime abord, une affaire de multiplicité qui se matérialise par la figuration d'une meute, et qui n'est pas sans rappeler la meute évoquée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans le processus des devenirs-animaux : « Nous ne devenons pas animal sans une fascination pour la meute, pour la multiplicité. Fascination du dehors ? Ou bien la multiplicité qui nous fascine est-elle déjà en rapport avec une multiplicité qui nous habite au-dedans ? » (Deleuze et Guattari 293).

La multiplicité identitaire qui habite Lisamarie est réelle et dépasse la binarité contenue dans le fait d'être autochtone et canadienne. Elle recoupe les attentes de ses parents, le poids de la tradition transmise par la grand-mère, ses propres doutes adolescents, et le regard que lui portent les individus extérieurs au clan familial. La foule toujours plus nombreuse des volatiles gène Lisamarie tout autant qu'elle l'intrigue et le trouble causé par cette présence la pousse à interroger la signification de ces apparitions de mauvais augure. Ainsi, dans un passage onirique, le récit de Lisamarie est interrompu et laisse brièvement la place à un petit poème en prose qui relate la vision d'un cadavre entouré par les corneilles : « The crows wait at the outskirts of the squabble. They are little black dots that flutter and edge nearer to the corpse until the seagulls drive them away. A flock of crows is called a murder » (*Monkey* 163). Dans cette évocation, l'animal n'est ni tout à fait un, ni tout à fait plusieurs mais une entité inquiétante de l'ordre de la multitude. Dans le

[70]« I wake […] all the blood has been licked away » (*Monkey* 369).

roman, cette meute se propage et enfle par contagion du fait qu'elle est de plus en plus nombreuse à chaque page, mais aussi que tout autre évocation de volatiles renvoie irrémédiablement aux corneilles. Ainsi, les poulets, que le père tente d'élever dans un petit enclos et finalement massacrés par les faucons, sont-ils nargués par une corneille à la veille de ce bain de sang :

> Some time later, when Mick was baby-sitting us, we heard a chicken clucking on the roof. We looked at each other puzzled. Dad had covered the backyard with fishnets so the hawks wouldn't get at the chickens. Mick got a broom to chase it down, and Jimmy and I went out to help him. To our surprise, it was a crow, imitating the chickens, pretending to peck at the roof and then gurgling so it sounded almost like it was laughing. "I'll be damned," Mick said. (*Monkey* 36)

Le lendemain matin, les faucons s'engouffrent dans la basse-cour à travers de larges brèches découpées dans le filet. Le texte laisse planer le doute sur la responsabilité des corneilles dans cet acte de vandalisme. Au cours de cet épisode significatif, la narratrice et sa famille ont affaire à une seule corneille qui agit comme le porte-parole du groupe. Il ne s'agit pas d'une singularité anecdotique puisqu'à travers tout le roman, parallèlement aux confrontations à la multitude de la horde, Lisamarie rapporte de nombreux face-à-faces troublants avec la dénommée « Spotty ». Cet animal est essentiel car c'est par lui qu'est scellée la relation totémique qui rend possible la transformation de Lisamarie :

> Notre premier principe disait : meute et contagion de meute, c'est par là que passe le devenir-animal. Mais un second principe semble dire le contraire : partout où il y a multiplicité, vous trouverez aussi un individu exceptionnel, et c'est avec lui qu'il faudra faire alliance pour devenir-animal. (Deleuze et Guattari 297)

Spotty est une femelle remarquable au sein de la nuée à plusieurs titres : d'une part du fait d'une particularité physique, des taches blanches qui ressemblent aux marques d'éclaboussures d'une projection de chlore, et d'autre part du fait de son intelligence et de sa capacité à élaborer des stratégies complexes. Ainsi, après avoir chapardé une montre oubliée sous le porche, elle trouve un moyen assez inhabituel d'en casser le mécanisme pour en extraire les rouages :

> "Watch this," Jimmy said to me. "She's going to haul it up in the air, then drop it until it bursts open. They do that with clams too." Spotty did no such thing. She waited patiently by the side of the road, preening in the early-morning sunlight and occasionally screeching […] Spotty hoped over and moved it two feet to the left, so that when the next car came along, it ran over the watch. (*Monkey* 125)

Spotty est à la fois une corneille et *la* corneille, agissant en tant qu'anomal[71] au sens où elle n'est ni une quintessence de la horde des corneilles, ni le résultat d'une somme de tous les individus

[71]Gilles Deleuze et Félix Guattari précisent l'étymologie du mot en ces termes : « On a pu remarquer que le mot « anomal », adjectif tombé en désuétude, avait une origine très différente de « anormal » : a-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n'a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que « an-omalie », substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation » (Deleuze et Guattari 298).

anonymes qui la composent, mais un « phénomène de bordure[72] ». C'est justement parce qu'elle est un phénomène de bordure qu'elle devient le vecteur d'une communication et d'un échange entre l'animal et l'humain. Spotty est un être en marge de son espèce de même que Lisamarie est un être en marge de sa communauté. Par l'alliance qu'elle conclut avec Lisamarie Spotty instaure la relation totémique entre l'esprit-corneille et la jeune fille. Par là-même, elle lie le destin et le travail de reconstruction de cette dernière à la horde infinie des corneilles.

Les corneilles, et leur variante combinatoire que sont les corbeaux, apparaissent dans les légendes indiennes en tant qu'agents de liaison avec l'au-delà. Ce symbolisme rejoint le rôle assigné à ces volatiles dans l'imaginaire occidental. Cependant, dans celui-ci, les oiseaux demeurent connotés négativement : les corbeaux, charognards des champs de bataille, ont longtemps été suspectés d'annoncer le malheur et de se repaître de la souffrance. Dans la mythologie amérindienne, ils sont dépeints comme étant des oracles et des messagers. La charge mortifère est remplacée par les attributs ambivalents du « décepteur », ou *trickster*[73], qui, grâce à sa malice a pu voler la lumière pour la donner aux hommes[74]. Les corneilles et les corbeaux jouent ce rôle de médiateur dans de nombreux romans amérindiens. Dans *Weesquachak* de Ruby Slipperjack, le *trickster* poursuit Janine, l'héroïne, de ses assiduités. Lorsqu'il ne prend pas apparence humaine, il se présente sous la forme d'un corbeau et espionne sa bien-aimée. Il parvient à séparer plusieurs fois le couple qu'elle forme avec Fred. Ce dernier finit par suspecter les agissements du héros mythique et en fait part à Janine :

> "Did your parents ever talk about the legends of long ago? […]
>
> "I don't know, but when we were kids we used to hear all about Weesquachak's exploits and all the tricks he would pull on the birds and animals, all the things he would do to the people. He was really funny at times." […]
>
> "What would you think if we had Weesquacak pestering us here in the summer?" (Slipperjack 183)

Il faudra à Janine quelques années supplémentaires de tourments pour qu'elle accepte de reconnaître les mauvais tours que le *trickster* a joué à son couple.

---

[72]Nous nous appuyons ici sur la définition de la bordure apportée par Deleuze et Guattari : « Voilà notre hypothèse : une multiplicité se définit, non pas par les éléments qui la composent en extension, ni par les lignes et les dimensions qu'elle comporte en « intension ». Si vous changez de dimensions, si vous en ajoutez ou en retranchez, vous changez de multiplicité. D'où l'existence d'une bordure suivant chaque multiplicité, qui n'est nullement un centre, mais la ligne enveloppante ou l'extrême dimension en fonction de laquelle on peut compter les autres, toutes celles qui constituent la meute à tel moment (au-delà la multiplicité changerait de nature). (Deleuze et Guattari 299)

[73] Nous aborderons plus en profondeur le rôle du *trickster* dans la mécanique du totémisme littéraire lors du chapitre intitulé « *Trickster* et *Windigo* ».

[74] Nous citons ici une légende haïda qui raconte comment le corbeau, las de l'obscurité, a usé de malice pour dérober le soleil, la lune et les étoiles au vieux chef qui les gardait jalousement au fond d'une boîte. Nous renvoyons à ce sujet au cite Alaska Native Knowledge Network qui propose l'intégralité de cette légende :

http://www.ankn.uaf.edu/npe/culturalatlases/yupiaq/marshall/raven/RavenStealsSunStarsMoon.html.

Rappelons ici qu'un autre roman du corpus met en scène des corbeaux qui servent de médiateurs avec le monde des esprits. Ainsi, l'ultime scène de *The Painted Drum* s'achève sur le vol de corbeaux au-dessus du cimetière qui portent à Faye le rire de la défunte Netta dans leurs croassements :

> [O]ne raven veers toward me, zipping straight at my face, but I do not flinch as its wings brush through my hair. I call out my sister's name in the wildness of the moment. Then I turn and watch the raven swerve rapidly over the tops of the pines, until she plummets down the cliff again, laughs, and disappears. (*Painted* 276)

Par leur jeu, les corbeaux miment la chute de Netta, mais contrairement à la petite fille, défient les lois de l'apesanteur : « I watch as they throw themselves off a branch into the invisible stream. Over and over, they tumble into the air and fly upside down » (*Painted* 276). La narratrice reconnaît dans la caresse du corbeau qui lui effleure la tête, le geste affectueux de l'enfant disparue, ce que confirme le glissement du pronom sujet vers un « she » qui ne prête pas à confusion. Les oiseaux deviennent le véhicule de l'âme de l'enfant ainsi que Jean Wyatt l'explique dans l'article intitulé « Storytelling, Melancholia, and Narrative Structure in Louise Erdrich's *The Painted Drum* » :

> [Faye] locates herself in an Ojibwe vertical cosmos, with a world above and a world below the world in which she stands. Netta's metamorphosis into a raven reflects the Ojibwe belief in the ability of the human traveling soul to transform in bird, plant, and animal forms (Wyatt 23)

Faye reconnaît le pouvoir magique des corbeaux et l'explique par leur participation active au cycle de la vie : « Say they have eaten and are made of the insects and creatures that have lived off the dead in the raven's graveyard—then aren't they spirits of the people, the children, the girls who sacrificed themselves, buried here? » (*Painted* 276). Au début du roman, d'autres corbeaux se manifestaient déjà pour annoncer le destin funeste des jeunes Davan et Kendra. Il s'agissait de corbeaux railleurs, provoquant Davan de leurs moqueries jusqu'à ce que celui-ci abatte froidement l'un des leurs.

> One day when Krahe was gone, Davan sat on the front stoop of his little cottage and waited for the birds to gather their usual browbeating of derision. As they laughed at him, stepping through the branches, he slowly raised the crossbow. They would have vanished at the sight of a gun. But they were unfamiliar with other instruments. They did not know the purpose or range of the bow. One strayed down too far and Davan's arrow pierced it completely through (*Painted* 16)

Peu de temps après, le couple périssait dans un accident de voiture[75]. Alors qu'elle identifiait le participation des corbeaux aux cycles naturels, Faye les nommait déjà en tant que métamorphose possible des âmes : « If only we did not to have to die at all. Instead become ravens » (*Painted* 15).

[75] Ces premiers corbeaux révélaient leur qualité de *trickster* : à la fois joueurs et puissants, êtres magiques dont il est important de préserver la bienveillance. Nous renvoyons le lecteur à la partie intitulée « *Trickster* et *Windigo* » où nous analyserons plus précisément les attributs symboliques de la figure du *trickster*.

Le dernières lignes attestent de cette transcendance : la mort n'est qu'une première étape vers le devenir-corbeau qui rend possible l'élévation de l'âme. Les corbeaux de *The Painted Drum*, à l'instar des corneilles de *Monkey Beach*, matérialisent la relation magique et sacrée qui lie les héroïnes à ce monde parallèle où continuent de vivre ceux qui ont disparu.

Les biches : un totem rédempteur

Ce jeu d'alliance totémique avec l'individu de bordure d'une meute s'incarne dans d'autres romans du corpus. Ainsi *The Hiawatha* ouvre également son récit par une rencontre totémique. Il s'agit d'une biche égarée en plein paysage urbain. Lors de cette scène inaugurale, la bête, dont personne n'essaie d'expliquer la présence aussi loin de son habitat naturel, apparaît sur le parking d'une église qui distribue la soupe populaire aux sans-abris de ce quartier défavorisé. Nullement affolée, elle avance au milieu d'une haie d'honneur organisée spontanément par les pauvres hères qui se trouvent là :

> They let it pass. The men sitting on rolled foam or piles of rags stand and scoop their bedrolls from its path, and when their palms are placed out and pulled short they feel its animal warmth. They hold their hands there, fingers splayed, stealing its heat. The line forms, men and their benedicting hands, a channel of men through which the deer walks, concerned but certain. (*Hiawatha* 4)

Ce moment de communion aussi surprenant qu'émouvant est brutalement rompu par Simon, le protagoniste du roman. Irrésistiblement attiré par l'animal, il s'en approche et honore sa présence avec le reste de la foule mais, d'un mouvement irréfléchi, il rompt le tabou du toucher : « As it steps clear, the last man reaches out and gently places his hand flat against its fur. In an instant it is running » (*Hiawatha* 4-5). S'en suit une effusion de sang, décrite avec moult détails, alors que la bête paniquée se jette sur le périphérique où elle est happée par les voitures :

> The first car clips its legs from under it and it flies into the air, rolled up the ramp of the windshield. The yearling lands on the hood of the second and the men hear the bone mulch. Again, for what seems an eternity, it is sent toward the leaded sky. The legs mill on broken joints, a gout of blood erupts from between the pages of its ribs. The deer is lofted once more before it falls limp on the litter-strewn shoulder, its head among the brown winter weeds where black garbage bags have caught fast and flutter like crows. The deer is dead. (*Hiawatha* 5)

L'animal merveilleux désacralisé par ce geste impulsif est réduit à l'état d'une viande sale, la marionnette désarticulée rebondissant sur les voitures avant de s'écraser sur les ordures au bord de la route. Par cet acte, la culpabilité profonde de Simon est révélée au monde : « “Good job, Simon,” says one as he kicks at the broken glass by the fence's edge. “Good job,” he mutters again » (*Hiawatha* 5).

Malgré les circonstances curieuses de cette apparition de la biche-totem, ce n'est pas une émanation surnaturelle qui est évoquée mais bien un animal de chair et d'os, un « anomal » au sens défini par Deleuze et Guattari, tout à la fois bordure de sa meute de par son comportement, et se tenant à la bordure de l'humain, plus précisément ici à la bordure de la ville ceinturée par la voie rapide. Lorsque se produit la rencontre, Simon, comme Lisamarie, est dans une situation de

CC BY NC ND

détresse psychologique, tout juste sorti de prison où il était incarcéré pour avoir tué son propre frère. Au-delà d'un travail de deuil, il doit accomplir un travail de rédemption pour espérer rompre la malédiction qui pèse sur ses épaules et qui le conduit de Charybde en Scylla, toujours plus profondément dans le malheur.

Derrière une apparence d'innocence naturelle que pourrait suggérer la stature tranquille et majestueuse du paisible animal, se cache une réalité totémique bien plus ambivalente. Si les biches du roman ne s'adressent par directement à Simon pour l'invectiver ou le tourmenter, elles semblent néanmoins jouer le rôle, comme les corneilles, d'animaux de mauvais augure et dessinent en pointillés la possibilité d'une double lecture de ce totémisme littéraire. À un premier degré de lecture, elles représentent la nature qui résiste à la domination grandissante de la ville et suggèrent la nécessité de renouer avec les origines, de se ressourcer dans la tradition et la nature pour retrouver la voix des ancêtres. Pour cela les biches se signalent ponctuellement à Simon pour le guider vers une reconstruction de lui-même. Malheureusement, face à l'emprise de la ville – emprise géographique sur le territoire mais surtout emprise psychologique sur les personnages – l'esprit-biche ne parvient ni à racheter les fautes ni à rompre la spirale infernale dans laquelle ces derniers sont tombés.

Cependant, à un deuxième degré de lecture, le totem-biche apparaît plus encombrant qu'aidant car il annonce les catastrophes de façon sibylline sans chercher véritablement à les prévenir. C'est notamment le cas des empreintes de pas dans la neige évoquées lorsque Simon, alors tout jeune, s'enfonce dans la forêt avec son père pour bûcheronner : « He continued and Simon looked after him as he made that human road on top of the snow that the next day or the day after would be pocked with the tracks of deer trying to use it but failing » (*Hiawatha* 44). Les cheminements se croisent et se superposent momentanément mais peinent à s'accorder. Quelques instants plus tard, un arbre s'abat sur le père et ce décès lance la série de drames qui jalonnent le roman.Dans « Remapping Place and Narrative in Native American Literature: Davis Treuer's *The Hiawatha* », Padraig Kirwan note la récurrence de cette impossibilité à se connecter à l'élément naturel :

> Simon is kept at a distance from the landscape the Native protagonist is so often presumed to be at one with. Subsequently, he fails to get any closer to the deer of his childhood than the one that is shattered on the highway in the Twin Cities. The presentation of this comparison at the very beginning of the novel is crucial in terms of both theme and symbol, for it frustrates the objective correlation most often associated with works of Native American fiction. (Kirwan 2007, 13)

La trace dans la neige devient, à posteriori, aussi inquiétante qu'elle pourrait sembler de prime abord rassurante : certes le totem veille, mais protège-t-il vraiment ? Par la suite, à la fin d'une errance de trois jours dans la forêt, Simon, alors adulte et déjà coupable de fratricide, rencontre au clair de lune une harde de biches qui le laissent passer parmi elles sans montrer le moindre signe d'inquiétude ou de méfiance :

> Then he saw it.
>
> A deer stood ten feet to his right, its thin neck stretched high, and through the gloom Simon saw it swivel its head. Its ears flicked mechanically. He didn't move and the deer didn't move […].
>
> Then Simon saw another rise silently from the ground like the first, its back legs tensed and one front hoof cocked daintily […]. Again, straight ahead this time, another deer climbed into sight. They kept coming, one after another, until it was as if the earth had called up one deer and then went mad making dozens of them out of nothing until Simon was surrounded. (*Hiawatha* 216)

Cette harde de biches surgit de la terre, comme modelée à partir de glaise. Le récit parle d'une force tellurique devenue « folle » qui multiplie à l'envie et à l'identique le premier animal. Malgré le contexte magique de cette apparition, la description des bêtes s'appuie sur les sens de la vue, de l'ouïe et de l'odorat, affirmant l'essence profondément animale du totem :

> It swung its head once left then right and stopped in a pose of concentration […]
>
> Simon was so close he heard the musculature of their noses closing and opening […]
>
> Each step Simon took sent him deeper within the company of deer, into the company of fur and animal stink and the nervous gestures of the hunted. (*Hiawatha* 216).

En plus de cette corporéité, les biches renvoient à un mécanisme vivant (« He could hear their breath, see it steaming gently from their square noses and ceiling like fog around the clearing like the smokestacks of the city » *Hiawatha* 216), une machinerie qui tient de la ville tout comme elle trouve écho dans Simon : « Simon took another step, a small lurch of his human machinery […] » (*Hiawatha* 216). Cette brève description qui décompose les fonctionnements corporels en rouages analogues pourrait inaugurer une phase de glissement des essences entre l'initié et son totem. Pourtant, l'anamorphose n'opère pas. Chaque entité reste séparée et le récit se poursuit sans que la relation totémique entrouvre le passage vers une autre réalité.

Lors de cette rencontre, la harde de biches n'agit pas, elle se contente d'être et cette seule présence suffit à défier Simon. Néanmoins il réussit à traverser cette épreuve initiatique et refrène son désir de toucher une des bêtes. Après une ultime série d'épreuves physiques, il renaît à la civilisation, régénéré par un périple qui a atteint son apogée dans cette rencontre. Simon retourne à la ville porté par la conviction d'avoir lavé ses fautes. Le destin lui fait rencontrer l'âme sœur en la personne d'Irene qui le recueille, le nettoie et le soigne. Dans l'euphorie de cette deuxième chance,

Simon commence à rénover le nid d'amour dans lequel il se retrouve confiné et se prend à rêver de fonder sa propre famille :

> Irene is asleep. Simon turns on his side as her breathing takes on the regularity of traffic and the long even stretch of afternoon runs itself out as the sun leaves the carpet in shadow to sweep up over the mildewed and cracked paster walls.
>
> I'll do those next, he thinks. I'll spackle them and paint them. I'll level the stove that always sends the bacon grease to one side of the pan. I'll get new Formica for the counters, hinges for the water-swollen cupboard doors, and I'll shave them with a hand plane so they close good. I'll regrout the bathroom tiles. New plywood for roof decking, and tar paper and shingles for the whole building. I'll scour every brick. I'll wipe away that time, that mess. I can fix all of that. I can lift the Balmoral and resert the stone foundations, put a copper pipe instead of lead. Insulate the crawl spaces. I can replace the cracked bricks, put in paving stone sidewalks and sweep to the curb. I can make the whole street new. I can fix all that. (*Hiawatha* 245)

Dans ce passage qui clôt la troisième partie du roman, partie entièrement consacrée à Simon et centrée sur l'errance de trois jours dans la forêt, la répétition insistante du modal « will » ancre une volonté inébranlable et investit le personnage d'une force d'action, une capacité elle aussi inextinguible : « I can ». C'est le seul passage du roman à avoir ainsi recours au style indirect libre, donnant d'autant plus de force à cette déclaration d'intention. Les trois jours d'errance renvoient aux trois jours de cheminement que doivent accomplir les âmes pour accéder au repos selon les croyances algonquines (et qui donne son titre au premier roman de Joseph Boyden). Alors qu'il tente de s'extraire de ce territoire qui ne lui est pas familier, Simon pénètre sans le savoir une zone liminale de l'entre-deux. Comme les corneilles de *Monkey Beach*, les biches de *The Hiawatha* se sont positionnées en cercle autour de l'initié, une figure géométrique sans début ni fin qui figure une porte vers les forces surnaturelles. Cette enveloppe invisible donne au personnage un statut alternatif : il s'extraie ponctuellement du monde des vivants. Cette mort simulée immerge le personnage dans le monde du sauvage et des ténèbres. Victor Turner, dans *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, explique comment cette phase de « betwixt and between » (« ni l'un ni l'autre ») trouve sa place dans le parcours d'initiation des novices :

> We are presented in such sites with “moments in and out of time,” and in and out of secular social structure, which reveals, however fleetingly, some recognition (in symbol if not always in language) of a generalized social bond that has ceased to be and simultaneously yet to be fragmented into a multiplicity of structural ties. (Turner 1995, 96)

Simon, qui s'est retrouvé coupé de reste du tissu social du fait de son geste meurtrier, puis de son incarcération, se voit proposer de recréer un lien profond avec le monde du vivant (qui recoupe l'humain et le non-humain) par le biais de la rencontre totémique. Il doit pour cela surmonter l'épreuve physique de la traversée de la forêt et réussir à raviver l'alliance totémique avec les biches. Lui-même un être à la marge de la société, Simon doit explorer les marges du sacré pour

reconstruire sa personnalité et refonder son être au monde car, ainsi que Victor Turner le relève : « [Neophytes in the liminal phase of ritual and subjugated autochtones] have this common characteristic : they are persons or principles that (1) fall in the interstices of social structure, (2) are on its margins, or (3) occupy its lowest rungs » (Turner 1995, 126).

Suite au rite de passage parmi les biches, le nouveau Simon se sent capable de soulever des montagnes urbaines et, en particulier, l'immeuble le Balmoral pour curer ses racines et ainsi remonter le temps. Mais son bonheur est factice, créé par une perception bercée d'illusions. Malgré son désir de ne pas la voir, la réalité s'impose à Simon et le renvoie à la fatalité de son existence :

> He has fixed everything that was broken: improved the water pressure, laid in new linoleum, lined the cupboards with freezer paper, scraped and repainted the windowsills and attached new rope and counterweights to the sashes so now they slide open easily. He is done with all of that and is left with nothing to do. He cannot fix her. Irene comes home and is either climbing up with Dexedrine or settling down with Demerol. (*Hiawatha* 279).

Le roman se conclut par le décès du neveu de Simon, Lincoln, dans ses bras et par le regard accusateur de sa mère qui le pense également coupable de cette mort. Le ratage est complet, déjà tristement annoncé lors de la rencontre nocturne dans la forêt où parmi la multitude du troupeau se détachait un individu particulier, un anomal, qui jugeait Simon peu digne d'intérêt :

> He felt as if the deer had risen bare but complete from their nests of grass and had watched and judged him and found him missing and wrong. He felt sullen and removed, as if he were the one not quite there. His foot, as it searched out the ground like a blind snake, only a half foot […] The deer decided Simon was not anything that mattered; so he passed. (*Hiawatha* 217)

À travers tout le roman, le personnage peine à définir qui il est, écartelé entre l'idée que les membres de sa famille se font de lui et l'idée fantasmée qu'il se fait de lui-même oscillant entre le rabaissement exprimé dans cette scène et l'exaltation à l'œuvre dans la projection du bonheur conjugal. Le totémisme traditionnel animal ne suffit pas à stabiliser l'identité de Simon car il élude tout un pan de son vécu. Dans « Remapping Place and Narrative in Native American Literature: David Treuer's *The Hiawatha* », Padraig Kirwan montre comment l'identification spatiale développée dans le roman déjoue la lecture simpliste d'un attachement viscéral à la terre de la réserve et de ce fait ouvre des perspectives multiples à l'étude des déplacements des protagonistes dans un environnement donné. Il étudie dans cet article « a sense of place that makes palpable the potential directions open to tribal literatures and attendant criticism while remapping existing images of place and subverting notions of homecoming » (Kirwan 2007, 2) (une relation à l'espace qui rend visibles les nouvelles directions offertes à littératures tribales et à la critique littéraire tout en proposant de redéfinir l'imaginaire de l'espace et en détournant la notion de retour à la terre). En effet, l'écriture romanesque de David Treuer tisse un rapport aux territoires, et non plus à un seul

territoire qui serait la terre des ancêtres, rapport qui tient compte du vécu de chaque personnage. Ainsi, les trajectoires adoptées par Simon révèlent la complexité d'une identité qui ne peut pas se résumer à un seul lieu :

> Unable to overcome the disruption that arises from the "terrible silence" between them, Betty and Simon tend toward locations that they erroneously believe are "safe, unthreatening space[s]." Their struggle, as a result, is to overcome the tendency to substitute knowledge of place for a narrative space in which they can "create new realities." (Kirwan 2007, 9)

La relation totémique n'aboutit totalement car Simon ne parvient à élaborer le récit qui articulerait l'ensemble de ses expériences contradictoires, récit qui sous-tend le pacte liant l'individu au territoire et à l'ancêtre en installant un cadre spatio-temporel fondamental.

La biche totémique de *The Hiawatha* évoque d'autres biches qui apparaissent déjà dans les romans de la Renaissance Amérindienne. Ainsi, lors d'un épisode de chasse brièvement raconté, Leslie Marmon Silko utilise cet animal pour signifier la difficulté de concilier les pratiques animistes traditionnelles et le désir d'insertion dans la société américaine. Ce passage de *Ceremony* élude le récit de chasse pour débuter directement au moment où Tayo et Rocky s'apprêtent à dépecer la proie. Deux conceptions de ce qu'il convient de faire s'opposent alors : les gestes précis de Rocky qui s'empresse de préparer la viande et le respect que Tayo veut témoigner à l'esprit-animal en couvrant la tête de la biche. Un peu plus tard, les garçons sont rejoints par deux aînés, Josiah et Robert qui accomplissent quelques offrandes : «They knelt down and took pinches of cornmeal on the nose and fed the deer's spirit. They had to show their love and respect, their appreciation; otherwise, the deer would be offended, and they would not come to die for them the following year.» (Silko 1977, 51). Rocky, quant à lui, dédaigne ces gestes qu'il prend pour de la superstition. En effet, coupé des racines culturelles pueblos par l'éducation occidentale qu'il a reçue, il ne parvient à concilier les deux systèmes de valeurs. Il reproduit par son attitude un rejet de ce qu'il juge être une émanation du paganisme. La biche réapparaît en divers endroits sous forme de rêve à Tayo. Alors qu'il est malade, il tente de retenir cette vision apaisante : « And if he could hold that image of the deer in his mind long enough, his stomach might shiver less and let him sleep for a while » (Silko 1977, 7). La biche de *Ceremony* porte une charge symbolique considérable dans le sens où elle renvoie à une cosmogonie en équilibre incertain au sein de laquelle les hommes se doivent de raviver régulièrement le lien au sacré. D'autres présences animales ponctuent le roman dont l'interaction avec l'homme blanc révèle le manque de considération de celui-ci pour la nature et les forces de la surnature. Les surgissements répétés de ces figures s'entrelacent pour dévoiler l'interconnexion de toutes choses et alertent sur les dangers

encourus par ceux qui refusent de reconnaître cette réalité. Ainsi, en rendant palpable le déchirement entre les valeurs traditionnelles et la société occidentale vécu par la dernière génération, la biche joue le rôle d'augure (comme la biche de *The Hiawatha* dont l'apparition annonce le malheur) : Rocky, qui n'a pas su voir les signes du sacré, mourra à la guerre, tandis que Tayo, qui a maladroitement montré sa clairvoyance en la matière, survivra.

James Welch a également utilisé la biche dans ses romans en lui assignant le rôle de messager entre le visible et l'invisible. À cet égard, l'exemple le plus emblématique se trouve dans *The Death of Jim Loney* qui met en scène deux personnages à la dérive qui arpentent le paysage de la réserve à la recherche d'un signe qui pourrait faire basculer leur destin. C'est lors d'une étreinte à l'arrière de la voiture qu'enfin Rhea obtient sa vision sous la forme d'une biche aperçue à travers la lunette arrière :

> It was a large deer without antlers. […] She closed her eyes because she wanted to give herself to him and she closed her eyes because she was drowsy and she wanted to keep this one secret. She kissed his neck and she felt him inside her and she thought, One day I will tell him. For that moment it was the best secret ever. (Welch 1979, 15)

Dans son étude de ce passage, Mary Jane Lupton souligne à juste titre l'ironie de l'épiphanie vécue par la jeune femme : «[…] while Jim, the half Indian, is rendered incapable of visionary experience, Rhea has been made witness to the sacred deer » (Lupton 71). La biche furtive, emblématique de l'aboutissement d'une certaine quête spirituelle, se dérobe à la connaissance de Jim. Puisque Rhea ne partagera jamais sa vision avec Jim et préférera le quitter pour partir vivre à Seattle, Jim n'arrivera pas à reconnecter son identité à la terre des ancêtres.

Dans les romans de la Renaissance Amérindienne, la biche apparaît de façon ponctuelle en tant que signe : elle incarne un élément facilitateur, un médiateur entre les esprits et les vivants. Cependant, elle parvient difficilement à accomplir sa mission. Ainsi dans *Winter in the Blood*, le narrateur rendant visite à Yellow Calf déplore une cosmogonie altérée et souligne que les biches ont su décoder les signes de ce déséquilibre même si elles peuvent rien faire pour y remédier :

> "[...] about the days gone by. They talk a lot about that. They are not happy."
>
> "Not happy? But surely to a deer one year is as good as the next. How do you mean?"
>
> "They are not happy with the way things are. They know what a bad time it is. They can tell by the moon when the world is cockeyed."
>
> "But that's impossible."
>
> "They understand the signs. This world is cockeyed." (Welch 1974, 68)

Au sujet de ce passage, William W. Thackeray relève le rôle limité de ces biches dans l'intrigue. En tant messagères spirituelles elle ne peuvent qu'avertir du danger mais n'ont pas le pouvoir d'intervenir sur la situation : « Having played their limited role, the deer do not reappear at the narrator's second meeting with Yellow Calf. Their medicine is not strong enough to compel the narrator to undertake a cure or to see that, if he finds a proper stance, even in a cockeyed world he can stand straight » (Thackeray 45).

Les romans plus contemporains puisent dans cette tradition. La présence de la biche s'affirme alors dans le récit et elle devient un totem ambivalent qui, lui aussi, peine à offrir la rédemption. Dans *The Hiawatha,* comme dans *Monkey Beach*, l'alliance totémique se concrétise par des moments de rencontre avec l'animal où totems et gardiens conservent leur intégrité physique même si le protagoniste est poussé à découvrir un instinct animal de survie. D'autres romans poussent plus loin le pacte d'alliance entre l'humain et l'animal en marquant dans la chair des personnages un échange de substance.

De la pieuvre à la baleine : un totem protéiforme

Nous trouvons l'exemple d'une forme d'osmose totémique dans les romans de Linda Hogan. Dans ceux-ci le totem-animal est également un totem rédempteur qui guide les personnages vers la redécouverte des racines tribales. Dans *People of the Whale*, en particulier, c'est l'esprit tutélaire du clan, dont la transmission est perpétuée des grands-parents aux parents puis aux enfants, qui permet la réconciliation d'un soi déchiré par la confrontation brutale avec l'horreur de la guerre. Dans ce roman, Thomas Just, Amérindien né sur la réserve fictive de Dark River (la rivière sombre), se retrouve happé par la guerre du Vietnam. Il est ainsi arraché à sa terre natale de façon brutale, mais plus que la terre elle-même, c'est l'interdépendance réelle et symbolique avec la mer qui caractérise Thomas, comme elle caractérise l'ensemble de sa communauté. Ainsi que François Gavillon le souligne dans « Magical Realism, Spiritual Realism, and Ecological Awareness in Linda Hogan's *People of the Whale* », le monde phénoménologique est partout présent dans le roman : « Nature manifests itself in its elemental beauty and force throughout the novel: in the volcanic rocks and blue sea of A'atsika country, in the brown paddies and green forests of Vietnam » (Gavillon). Les habitants autochtones de cette nature y sont profondément liés :

> Elders, in particular, can show unusual aptitudes like communicating the old way, without exchanging words; they know how to sing the ocean and fish into propitious dispositions; they can stop fires and volcano lava, should nature speak in a catastrophic voice. Respect for the natural world, humility, faith characterize the elders, "the traditionalists" as the text calls them without contempt, who live across the bay, in the whitewashed houses, and still live, pray and teach the traditional way. Conversely, the younger generation is depicted as a lost generation. (Gavillon)

Le récit fait état d'un pacte établi de longue date avec le règne animal de l'eau, pacte qui donne lieu ponctuellement à des signes physiques du devenir-animal : la capacité de demeurer en apnée pendant de longues minutes, des pieds palmés, l'apparition d'orifices évoquant des ouïes.

> "Gill slits? What gill slits?" Sometimes Ruth wondered if her mother was slipping.
>
> "You were born with them. I was sure you knew that. Didn't I tell you? At first you had trouble with the air. The midwife put you in water, she told me later, and you lived through it. But when we had to take you to a large hospital in the city where the nurses were very worried, even afraid, I'd say. They never did see such a thing. You choked when the doctor stitched them up. You were a fish even then, my child. They had to open them up again. Then they experimented and put you in water and you didn't drown." (Hogan 2010, 55)

Dans « Ecotones, Liminality and the Building of a Biotic Communitas in Linda Hogan's *Solar Storms* and *People of the Whale* », Bénédicte Meillon reprend les indications textuelles d'un atavisme qui dévoile la trace corporelle d'un lointain lien généalogique entre créatures des mers et créature de la terre :

> Hogan's fictional ecotone thus becomes a multi-species contact zone connecting land-dwelling and water-dwelling mammals who share many amphibian features. Witka "the last of a line of traditional men who lived between the worlds and between the elements." (18-19) Part fish, part human, this hybrid family includes Ruth, who is said to have been born with gill slits and is endowed with a supernatural sense of hearing, "like sonar" (56), and her son, Marco, born with webbed feet, like seals, which, we are told, count among the clan's ancestors (116) As this hybrid characterization literalizes the understanding of humans as descendants of sea creatures, it imaginatively encapsulates interspecies connections. (Meillon 2017, 12)

A contrario, l'animal-totem peut devenir humain tout d'abord en agissant selon un comportement inhabituel pour son espèce, (comme lors de la naissance de Thomas où une pieuvre sortie des flots a remonté la plage dressée sur ses tentacules pour atteindre une grotte où le nouveau-né lui a été présenté) ; puis par l'adoption d'une enveloppe charnelle comme lorsque la pieuvre s'incarne dans le personnage du « Rain Priest » (le faiseur de pluie) : « […] the Rain Priest reminded [Aurora] somehow of the octopus that walked out of the water that time, she tells her daughter. "I couldn't identify it at first, the feeling I had, but then I did" » (Hogan 2010, 154). La relation d'alliance établie entre le clan et la pieuvre remonte au pacte établi par l'animal avec Witka, le grand-père de Thomas, qui se trouvait être également un grand mystique et un excellent chasseur de baleines.

> A person could always think of the old man in any way they wanted, but usually they saw him in their mind's eye as the old whaler who went underneath the water, white hair flying in the currents, old dark face even more wrinkled from the salt water, the man who was a medical oddity, a visionary, a hunter and carver, and a medicine man who could cure rheumatism and dizzy spells. (Hogan 2010, 19)

La relation d'alliance établie entre la baleine et la tribu remonte, quant à elle, à des temps immémoriaux mais se trouve ravivée par le pacte clanique conclu avec la pieuvre. Dans « Whale as Cosmos: Multi-Species Ethnography and Contemporary Indigenous Cosmopolitics », Joni Adamson, reprenant le terme employé par Marisol de la Cadena, étudie le roman sous le jour d'un « pluriverse », c'est-à-dire lieu d'une coexistence non hiérarchisée des espèces :

> Thomas' experiences set human-multi-species relationship not in the context of a single "universe" described by Western science as the separation of the "Human" from "Nature" but in a context that contemporary indigenous activists and multi-species ethnographers are describing as "pluriverse" that does not separate human and "other-than-human beings and the worlds in which they [exist]" (de la Cadena in Adamson 2012, 43)

Allant au-delà d'une expression totémique duale qui fait intervenir une meute et un anomal comme dans les deux romans précédemment cités, *People of the Whale* propose un esprit-totem protéiforme : une pieuvre - toutes les pieuvres, le « Rain Priest », une baleine - toutes les baleines. Ce sont, en réalité, autant de formes différentes d'une même essence totémique qui se révèle dans

le « plan de consistance » tel que Gilles Deleuze et Félix Guattari l'ont défini[76]. Il s'agit du recoupement de différents devenirs-animaux. Le plan de consistance est obtenu après avoir superposé toutes les multiplicités et les singularités qui tendent vers le même objet : « Le plan de consistance les recouvre toutes, en opère l'intersection pour faire coexister autant de multiplicités plates à dimensions quelconques. Ainsi tous les devenirs, comme des dessins de sorciers, s'écrivent-ils sur ce plan de consistance [...] » (Deleuze et Guattari 307).

Dans le roman de Linda Hogan, l'essence totémique, exprimée à travers diverses apparences et différents devenirs, participe à la reconstruction des individus et, par ce biais, remet en question le fonctionnement et les valeurs tribales de la communauté, en particulier en ce qui concerne leurs échanges avec la nature. Cependant, le processus adopte un déroulement assez classique du point de vue du totémisme en tant que phénomène sociologique, les personnages étant portés à redécouvrir les pratiques et les croyances ancestrales. La communauté réapprend ainsi que le lien à la baleine n'est pas l'affaire de privilèges folkloriques (le droit à la chasse pour les autochtones), mais de responsabilité environnementale (la préservation de l'espèce) : « Ultimately, it is suggested that the bond between sea and land creatures has been renewed, although it has entailed much sacrifice on the part of the clan to redeem themselves and restore the balance and harmony uniting all living creatures » (Meillon 2017, 13). Le totémisme animal rend possible le retour aux sources, moyennant quelques adaptations au contexte contemporain opérées par les membres de la communauté indigène qui agissent en tant que « liminal figures negotiating the boundaries of the dominant 'civilization' and wild nature, of traditional premodern and postmodern late capitalist lifestyles » (Steinwand 184) (des figures liminales qui négocient les frontières séparant la « civilisation » dominante de la nature sauvage, séparant le mode de vie traditionnel pré-moderne du mode vie capitaliste et post-moderne).

De façon générale, la baleine est un animal moins présent dans les romans amérindiens que l'ours, la corneille et la biche dont nous venons de parler, et que le loup dont nous parlerons par la suite. Une première explication à cette rareté est que la bête n'est familière qu'aux nations indiennes de certaines côtes, contrairement aux autres animaux totems plus largement répandus sur le continent. Si la baleine joue un rôle central dans *People of the Whale* c'est justement parce qu'elle représente un mode subsistance pour la tribu dont il est question. Cependant, d'autres

[76]Dans leur réflexion sur les principes directeurs de la pensée, Deleuze et Guattari distinguent deux plans : le « plan d'organisation » qui contient toujours un principe de composition ordonnée et un dessein précis, et le « plan de consistance » qui, au contraire, ne contient que des éléments disparates qui passent par des agencements successifs définis par des rapports de vitesse et d'intensité. Ce « plan de consistance », ou « plan d'immanence », fonctionne grâce à l'énergie créatrice qui l'anime.

mythologies que celles des peuples de la côte Nord-Ouest racontent la rencontre du héros démiurge avec un poisson démesurément grand qui peut avaler le personnage tout entier. Ainsi, la cosmogonie ojibwee comprend une sorte de « baleine » (les traductions des légendes mettant en scène l'animal hésitent entre esturgeon géant, brochet géant et baleine). Dans la légende de Jakabish, le personnage, malgré les avertissements de sa sœur, s'approche de la rivière où vit le monstre et se fait avaler. Plus tard, lorsque sa sœur pêche, le héros, caché dans le ventre du brochet, attrape l'hameçon et le plante dans l'estomac de l'animal. Alors qu'elle éviscère sa prise, elle entend la voix de son frère « Vas-y doucement, ma sœur, ne me découpe pas en morceaux » (Désveaux 66) et le délivre. Dans la légende de Wemeshos, le beau-père maléfique du héros lui tend un piège pour que les esturgeons géants le dévorent mais ces derniers ont pitié du jeune homme et le ramènent au rivage. Puis les femmes font cuire les poissons pour nourrir le clan (Désveaux 72). Une histoire transmise de génération en génération par les Ojiwes du lac Nipigon raconte, quant à elle, la tragédie d'un village anéanti par une mystérieuse malédiction après avoir péché des poissons géants qui auraient, depuis, disparu des eaux du lac : « My people noticed these sturgeons spawning among the other good sturgeons. They were black, with dark red bellies. Some were ten to fifteen feet in length with box-shaped heads » (Morriseau 37). Ces quelques exemples témoignent de la charge symbolique de ces animaux mythiques[77].

Pourtant lorsque les romanciers algonquins font appel à un animal dans leurs romans, il s'agit rarement d'un poisson ou d'une baleine. Dans notre corpus les seules exceptions à cette règle se trouvent dans *Little* de David Treuer et dans *Through Black Spruce* de Joseph Boyden. Lors d'une partie de pêche sur le barrage, Little saute subitement à l'eau pour attraper une prise qui a cassé la ligne. Donovan, son frère, saute à son tour pour le secourir. Sous la surface il est témoin d'une scène improbable : Little fermement agrippé aux ouïes d'un poisson gigantesque, les deux êtres ne formant plus qu'un, suspendus entre deux courants puissants. Nous reviendrons plus longuement sur cette surprenante transformation la partie consacrée à l'anamorphose totémique. Dans le roman de Joseph Boyden, ce sont les os d'une baleine échouée qui se dressent comme une cathédrale sur la plage d'une île inhabitée. Will découvre l'endroit alors qu'il vit une sorte d'épiphanie : seul depuis des jours, euphorique, il se dévêt et se recouvre de boue avant de courir le long d'un cours d'eau (« I felt invisible, a part of the earth now » *Through* 212) Il parvient à ce lieu

[77] Nous renvoyons également à l'analyse faite par Joni Adamson lors du colloque *Dwellings of Enchantment* organisé à Perpignan en juin 2016 de la figure de l'esturgeon qui, dans nombres de légendes, est associée au Misshepeshu. Ce poisson géant qui habite les lacs profonds du bouclier algonquin est à la fois un animal sacré, le monstre des eaux, et une source de nourriture traditionnelle indissociable de la culture des nations indiennes qui peuplent la région. (« Ecopoetics of Interspecies Connections in Native American Writings » http://ecopoeticsperpignan.com/watch-videos-keynotes-writers-and-academics/)

où se confondent les traces de la civilisation (différents déchets rejetés par la mer) et le lien au sacré (la structure formée par les os blanchis de la baleine : « I stepped to it carefully, as if it might somehow be alive. I walked into the whale's skeleton and sat on the sand, taking it all » *Through* 215). Ce moment concrétise pour Will une réconciliation avec lui-même et amorce la préparation d'un retour à la civilisation.

La baleine-totem du roman de Linda Hogan qui guide son gardien sur la voie de la vérité trouve, par contre, un écho dans la littérature maorie. Dans *The Whale Rider*, Witi Ihimaera dépeint lui aussi le combat d'une communauté indigène pour la préservation de ses traditions. Descendant du mythique Paikea, héros mythique qui a fondé le clan maori après avoir traversé l'océan sur le dos d'une baleine, le vieux Koro attend avec impatience la naissance d'un petit-fils pour lui transmettre ses connaissances et faire de lui le nouveau guide spirituel de son peuple. Déçu par l'arrivée d'une petite fille, il ne reconnaît pas les signes qui indiquent que cette dernière, Paikea Apirana dite Pai, est la réincarnation de l'ancêtre premier. Ce n'est que lorsque celle-ci se sacrifie pour sauver un troupeau de baleines venues s'échouer sur la plage que le vieil homme comprend son erreur. La jeune Pai monte sur le dos de l'une d'entre elles pour les guider vers les eaux profondes de l'océan.

> She was Paikea. In the deepening ocean the fury of the storm was abating. The whale's motions were stronger. As it rose from the sea, it spout a silver jet in the night sky. Then it dived a third time, and the pressure on her eardrums indicated to the young girl that this was a longer dive than the first two had been. And she knew that the next time would be forever. (Ihimaera 2005, 106)

Elle réactive par ce geste le pacte totémique initial et réinscrit tout son clan dans un temps mythique où hommes et animaux s'entraidaient. Dans ce roman, comme dans *People of the Whale*, la communauté redécouvre grâce au totem un lien perdu avec son histoire clanique et ses rituels. Elle comprend, de ce fait, la nécessité de préserver l'équilibre naturel de son environnement. Cependant, le récit dénonce moins ici la cruauté d'une chasse irraisonnée que les essais nucléaires qui, menés à plusieurs milliers de kilomètres, ont durablement endommagé tout un écosystème et poussé les baleines désorientées à s'échouer devant le village de Pai.

L'image de l'enfant chevauchant la baleine évoque de façon frappante son antithèse : Achab empêtré dans les liens qui ceignent les flancs de la baleine blanche.

> The harpoon was darted; the stricken whale flew forward; with igniting velocity the line ran through the grooves; -ran foul. Ahab stooped to clear it; but the flying turn caught him round the neck, and voicelessly as Turkish mutes bowstring their victims, he was shot out of the boat, ere the crew knew he was gone. Next instant, the heavy eye-splice in the rope's final end flew out of the stark-empty tub, knocked down an oarsman, and smiting the sea, disappeared in its depths. (Melville 1981, 342)

En effet, *Moby Dick* utilise aussi un certain nombre de schèmes à l'œuvre dans les romans totémiques : la fulgurance de la rencontre avec l'animal remarquable, le lien magique qui s'établit alors entre la bête et l'individu et les pratiques rituelles (en l'occurrence les rituels de la chasse). De plus, Moby Dick préside au destin d'Achab et, par extension à celui de son clan, l'équipage du navire. Néanmoins, la ressemblance se limite à ces caractéristiques formelles. Car la relation particulière qui unit l'homme à l'animal est ici fondée sur une volonté de domination et d'annihilation : Achab veut autant tuer la baleine que celle-ci désire l'anéantir. De même, cette vision manichéenne s'exprime par une perception utilitaire de l'environnement. Le capitaine et son équipage sont liés à la mer parce qu'elle leur permet le déplacement et la chasse. Ils ne reconnaissent pas dans cet élément un signe du sacré. L'océan n'est ni un lien à l'ancêtre mythique, ni une zone de passage vers une autre réalité mais un lieu potentiel de perdition qui avale dans ses eaux noires les marins malchanceux. Dans *The Environmental Imagination*, Lawrence Buell s'interroge sur la propension du roman à hisser au rang de personnage principal un animal :

> *Moby Dick* comes closer to any other novel of its day to making a non-human creature a plausible major character and to developing the theme of human ferocity against animal nature. Yet Melville's interest in whales was subordinate to his interest in whaling, and his interest in the material reality of both was constrained by his preoccupation with their social and cosmic symbolism. (Buell 4)

S'appuyant sur l'analyse de Lawrence Buell, Joni Adamson cite le jeu des regards portés sur la bête et notamment celui d'Ishmael qui amène à repenser les baleines selon une analogie avec les comportements humains :

> Ishmael fashions a mental space in which whaling reduces the humanity of people and "whale-beholding" ennobles whales and impels humans to imagine "people and whales as semi-interchangeable" (Buell 212). The "species boundary is perpetually being blurred, and the reader pulled back and forth across it" with dozens of playful personifications, including whales with brows, whales who carry on like "colleagians," whales who care for their young and for each other, etc. (Buell in Adamson 2012, 34)

Cependant, le narrateur ne parvient pas à dépasser l'analogie pour imaginer un lien mystique avec les animaux et la baleine blanche du roman n'est pas investie d'autres qualités que celle d'une bestialité démoniaque. La caractéristique la plus déterminante du pacte totémique, l'ambivalence intrinsèque du totem, est totalement absente du roman. *Moby Dick* symbolise le combat du bien contre le mal, la conquête d'un monde primitif par la civilisation et ne laisse aucune part à la négociation entre des forces contradictoires mais concomitantes si présentes dans les romans amérindiens[78].

[78] Précisons que, de façon assez ironique, la baleinière qui conduit Achab à sa perte s'appelle le « Pequod » d'après le nom d'une tribu amérindienne de la côte atlantique, le peuple « Pequot » qui fut exterminé par les puritains au début de la colonisation américaine.

Les hommes-animaux : les racines du totémisme

Dans *People of the Whale*, la relation totémique instituée engage la tribu avec son mode de subsistance, elle lie ainsi de façon codifiée le chasseur à sa proie. À ce sujet Emmanuel Désveaux, dans *Sous le signe de l'ours* consacre un paragraphe intitulé « Les hommes animaux et la question du totémisme » à l'échange qui s'opère entre hommes et animaux dans les légendes. Ce passage est particulièrement éclairant quant à la relation totémique existant entre le gardien et la multitude animale contenue par le totem. Désveaux cite des récits mythiques des Ojibwes septentrionaux qui correspondent à de nombreux autres récits mythiques du reste de l'Amérique du Nord au sujet des hommes animaux. Ces histoires jettent le trouble sur la nature même de ces « hommes » ou, pour être plus proche du terme ojibwe *winini*, ces « personnes » non caractérisées sexuellement mais définies par l'adjonction d'un pluriel animal. Les intrigues sont toujours semblables : une personne vit seule dans un endroit reculé de la forêt et dépend exclusivement d'une espèce animale pour se nourrir, se vêtir et aussi construire son abri. Les règles d'interdépendance sont définies par l'espèce animale en début de récit. Ainsi, l'« Homme-aux-hiboux » peut tuer quatre hiboux par jour, tandis que l'« Homme-aux-lagopèdes » a le droit d'abattre dix lagopèdes par jour. Si l'individu en question respecte ce contrat, il est assuré de chasser sans peine les bêtes qui viennent littéralement s'offrir à lui. S'il dépasse ce nombre, par imprudence ou vénalité, le pacte est définitivement rompu et l'« Homme-aux-... » est rendu à la condition humaine de devoir subir les aléas d'une existence hasardeuse :

> À terme, le résultat de ce type d'arrangement, liant un individu humain et une espèce animale donnée revient pratiquement à une fusion presque complète de l'un dans l'autre. Nourrie de la viande d'une espèce animale à l'exclusion de toute autre chose, la chair de cet individu est équivalente à celle de cette espèce. Ne se vêtant ou ne construisant son abri qu'avec la peau ou les plumes de l'espèce animale avec qui il a partie liée, l'individu en question voit son aspect extérieur se modeler de plus en plus sur celui de son espèce éponyme. Dernière soumission à celle-ci, il doit fréquenter exactement les mêmes niches écologiques qu'elle. (Désveaux 239)

Ces récits révèlent une constante : les « Hommes-aux-... » se laissent systématiquement aller à tuer plus que de raison, rompant ainsi les pactes établis. A travers ces histoires qui se terminent mal les Ojibwes de Big Trout Lake préviennent du danger que représente un totémisme en vase clos et mettent l'accent sur la nécessité de l'échange. De ce fait, ils mettent en pratique des totémismes individuels qui obéissent à une règle conséquentielle plus complexe que le simple droit de chasse sur une race animale. Certes, l'Indien qui peut se targuer d'être un excellent chasseur de tel ou tel gibier en retire une relation privilégiée avec cette espèce, telle la lignée généalogique de Thomas Just qui se compose de grands chasseurs de baleines. Cependant, s'il est aussi doué pour une

chasse particulière, c'est parce que l'Indien est avant tout un prédateur et qu'à ce titre il occupe la même niche écologique que le loup. En chassant son gibier de prédilection, il devient loup et matérialise par sa chasse le lien privilégié qu'il entretient avec son totem-loup. En effet, le mode de vie traditionnel de la plupart des Amérindiens dépend en grande partie de la chasse et les diverses mythologies autochtones rendent compte de la prégnance de cette réalité, qu'il s'agisse de chasse, de trappe, de traque ou de fuite.

La littérature amérindienne contemporaine, à son tour, s'appuie sur ces activités, soit qu'elle décrive directement une scène de chasse comme lors du récit de la capture de l'ourson de *Three Day Road* ou dans celui de la chasse à la baleine dans *People of the Whale*, soit qu'elle en transpose le schème pour traiter de relations interpersonnelles. Dans *Tracks*, le jeu de l'amour suit les codes de la trappe, utilise des leurres pour capturer l'être désiré ; les étreintes sont rudes, « animales ». C'est justement au cours d'une chasse malchanceuse qu'Eli tombe sur Fleur :

> It began when Eli got himself good and lost up near Matchimanito. He was hunting a doe in a light rain, having no luck, until he rounded a slough and shot badly, which wasn't unusual. She was wounded to death but not crippled. She might walk all day, which shamed him, so he dabbed a bit of her blood on the barrel of his gun, the charm I taught him, and he followed her trail. (*Tracks* 41)

Cette biche extraordinaire (« I know that was no ordinary doe drawing you out there » *Tracks* 42) l'entraîne loin des sentiers battus. La situation s'inverse alors et le chasseur devient la proie sans le savoir, la biche jouant le rôle de l'appât. La rencontre des futurs amants se fait au-dessus de la carcasse fumante que Fleur dépèce en silence. Après quelques instants d'hésitation, Eli sort également son couteau et l'assiste dans sa tâche. Ainsi leur premier moment de partage se déroule dans le sang et les entrailles de la bête. Par la suite, c'est Eli qui se lance dans la chasse amoureuse. Envoûté par cette mystérieuse femme couverte de sang et de boue, il demande à Nanapush un philtre pour attraper Fleur dans ses filets. Le vieil homme lui remet des objets ayant appartenu à ses défuntes épouses et Eli les offre à Fleur pour l'appâter. Le piège fonctionne comme l'apprend Nanapush de la bouche de Margaret :

> "Who learned my Eli to make love standing up! Who learned him to have a woman against a tree in clear daylight? […] They're like animals in their season! No sense of shame! […] Against the wall of the cabin," she said, "down beside it. In grass and up in trees." (*Tracks* 48).

Les ébats amoureux d'Eli et Fleur rapportés par Pauline dégagent une odeur d'animalité et de lutte :

> Some days I saw the signs, the small dents of her teeth on his arm, the scorched moons of bruises on his throat. Or I sensed touching, an odor, a warmth like sun streaming down on my skin for an afternoon. In the morning, before they washed in Matchimanito, they smelled like animals, wild and heady, and sometimes in the dusk their fingers left tracks like snails, glistening and wet. (*Tracks* 72).

Le regard que Pauline pose sur le couple est un jugement porté sur un mode de vie ancestral qui permettait l'union libre et ne tenait pas le sexe pour tabou. Il est également l'expression d'une frustration de la part de celle qui aspire à rentrer dans les ordres. Dans « Why Bears are Good to Think and Theory doesn't Have to be Murder: Transformation and Oral Tradition in Louise Erdrich's *Tracks* », Joni Adamson décrit la narratrice en ces termes : « a 'high' and holy nun who would suppress life itself in her attempt to impose homogeneous order on heterogeneous reality », « une 'grande' et sainte religieuse qui parviendrait à éradiquer toute forme de vie en essayant d'imposer un ordre homogène à une réalité hétérogène » (Adamson 1992, 40) et met en parallèle son récit et celui de Nanapush pour révéler, derrière une apparente contradiction, le fonctionnement en symbiose de ces discours :

> While Pauline's interpretation of Fleur is suspect because of her aberrant theological bias, Nanapush's interpretation cannot be entirely trusted either […] But in transgressing and disordering the boundaries of conventional novelistic form, Erdrich finds materials for a narrative style which lends itself perfectly to the creation of a transformational character who has many faces and no fixed identity, who cannot be brought into any kind of order. (Adamson 1992, 41)

Pauline décrit l'animalité de Fleur pour en dénoncer la primitivité. Néanmoins, la double focalisation de Pauline qui se décrit comme « devious and holy » (*Tracks* 69), à la fois sournoise et sainte, et de Nanapush, le païen, sur les mêmes événements conjugue les points de vue et les fait se rencontrer régulièrement dans le roman sur le champs lexical de l'animalité et de la lutte mettant en lumière la charge signifiante commune de ces éléments pour les deux cultures. Qu'elle soit redoutée ou célébrée, l'animalité combative demeure une énergie qui fait avancer les personnages et définit le mode de relation qui lie Fleur à Eli.

En parallèle de cette union, un autre couple se forme, lui aussi stigmatisé par le champ lexical de la chasse. Les termes « bait » (appât), « trapline » (trappe) et « snare » (collet) reviennent régulièrement dans les passages qui les mettent en scène. Dans le dialogue qui l'oppose à Nanapush, Margaret est un serpent prêt à attaquer : « Her hand could snake out quickly. She hissed » (*Tracks* 48). Quelques jours plus tard, les deux belligérants se retrouvent pour traverser le lac et se rendre chez Fleur. Aiguillonnée par Nanapush qui la compare à « [an] old barren she-dog » (*Tracks* 51), une vieille chienne stérile, Margaret se fait « chien » : « Margaret jumped to her feet, skirts flapping. I had said too much. Her claws gave my ears two fast furious jerks that set me whirling, sickened me so that I couldn't balance straight or even keep track of time » (*Tracks* 51). Plus loin, alors que Margaret essaie d'obtenir de Pauline des informations compromettantes afin de « piéger » Fleur (« Margaret set her own trapline, too » *Tracks* 52), elle est à nouveau ridiculisée par Nanapush qui la compare, cette fois, à une poule : « “The jealous hens like to squawk,” I said

[...] » (*Tracks* 53). Dans cette métaphore, l'adversaire a perdu de sa superbe pour se transformer en volaille de basse-cour. Le quolibet n'est pas innocent puisqu'au début de ce même passage Nanapush se qualifie lui-même de fouine : « I happened to be visiting the table too, stealing food like a weasel [...] » (*Tracks* 52). Or, la fouine est un prédateur commun des basses-cours, tristement connu pour décapiter les poules et manger les têtes en dédaignant souvent le reste de l'animal. Plus loin encore, alors que les deux vieillards se font attaquer par Clarence Morrissey et Boy Lazarre, Margaret redevient sauvage, tel un renard pris au piège : « But she was trapped like a fox and could hiss her death song over and over while Lazarre strapped the blade with fast furious movements » (*Tracks* 114). La subjectivité du regard de Nanapush le *trickster* rend possible toutes ces transformations animales qui ne sont cependant pas la directe expression d'un lien totémique homme/bête : là encore, chaque bête ne surgit que ponctuellement, sans influer de façon explicite sur l'intrigue générale du roman et sans que soit fait mention d'un lien institué entre l'esprit-animal et le clan. Pourtant, à l'instar de l'ours qui hante tous les romans de sa présence furtive, toutes ces transformations animales participent à construire un contexte de fluidité et d'interpénétration de plusieurs réalités consubstantielles, et favorisent l'éclosion du devenir-animal intervenant dans le cadre de la relation au totem.

Commentant la page titre de l'édition Perennial qui montre « deux empreintes de pas humains à la suite de trois traces de pattes animales », Elisabeth Bouzonviller remarque que « [c]ette illustration évoque un mode de vie ancestral basé sur la chasse mais est peut-être aussi une allusion à d'autres liens intimes entre humains et animaux qu'offre la société anishinaabe, l'empreinte du milieu suggérant même une étape hybride de transformation inattendue entre les deux espèces » (Bouzonviller 58). En effet, l'intégralité du roman est un bestiaire haut en couleur. A travers la voix de Nanapush chaque personnage se métamorphose au moins une fois en bête : Pauline en perroquet, Morrissey en blaireau etc... Par ce biais, le récit s'inscrit tout à la fois dans le cadre de référence stéréotypé du bon sauvage vivant en harmonie dans une nature préservée mais menacée par l'avancée de la civilisation, mais aussi dans le contexte d'une énergie primale, d'un potentiel de résistance grâce auquel les personnages échappent à une caractérisation simpliste : « Cependant cette vision pastorale ne reste jamais manichéenne car la société anishinaabe abrite elle aussi violences et traîtrises » (Bouzonviller 58). En effet, le vocabulaire de la chasse ne se restreint pas à décrire les relations amoureuses. Tout au long de *Tracks*, les protagonistes s'attaquent, se vengent, se chassent (« Then [Fleur] went out, hunting, didn't even bother to wait for night to cover her tracks. I was going to have to go hunting too » *Tracks* 117), et tendent des

pièges (« Clarence Morrissey, he wears a scarf to church around his neck each week. I snared him like a rabbit » *Tracks* 124). Mue par une froide colère, la petite communauté s'organise sous l'égide de Fleur, chef de meute. Elle traque sans bruit ses proies, resserre son étreinte : « “When I hunt,” I said to him as we schemed in my cabin, “I prefer to let my game catch itself.” » (*Tracks* 18). Elle isole l'être faible et, implacable, lance l'attaque. Par cette chasse à l'homme, le clan de Fleur se transforme en loups, ultime mutation dans le cycle de leurs devenirs-animaux.

Le loup : un totem combatif

Alors que Linda Hogan mettait en place un totem protéiforme qui recoupait les différentes réalités d'un écosystème marin que le clan devait réapprendre à protéger, Louise Erdrich s'appuie sur une multitude de petits devenirs-animaux qui, en révisant les agissements des personnages à travers le prisme de la chasse, tendent tous vers le totem-loup. Dans ses romans, les protagonistes affrontent la déliquescence d'un mode de vie traditionnel dont les codes et les règles immémoriaux sont peu à peu remplacés par le système de pensée du conquérant. Forcés d'entamer une phase d'adaptation à ce nouveau contexte, ils défient la logique d'assimilation en redécouvrant des énergies animales intérieures qui sont autant d'états transitoires vers la bête qu'ils sont voués à devenir pour survivre. En se transformant en loup, figure totémique combative, ils rejettent le stéréotype du « vanishing Indian », figure muette vouée à l'extinction et embrassent les possibilités d'imprimer autrement leur marque dans l'histoire en train de se faire.

Avec l'ours, le loup est l'autre animal quasi-incontournable des romans amérindiens totémiques. Dans *Tracks*, il est peu nommé en tant que tel mais indéniablement présent à travers les agissements des personnages. Dans *The Painted Drum*, il est un animal totémique secondaire dans le sens où, ce roman met en œuvre deux totems imbriqués dont l'un agit en tant que totem guérisseur alors que l'autre opère comme un élément de lien entre les différentes tragédies : le tambour cérémoniel est plus puissant que le loup mais il ne serait pas agissant sans le loup, car ce dernier joue le rôle de contre-point. Pour illustrer ce mécanisme, il faut revenir au drame initial, au fait générateur de l'ensemble des drames vécus par les différentes générations de personnages c'est-à-dire la naissance de Fleur. Cet événement, forcément antérieur à ceux narrés dans *Tracks*, apparaît dans *The Painted Drum*, roman publié dix-sept années plus tard. On y apprend que Fleur est née des amours adultérines d'Anaquot et de Simon Jack. À la naissance de Fleur, sa mère prend la décision d'abandonner son mari, Shaawano, et d'aller vivre avec son amant. Elle emmène avec elle sa fille aînée et laisse son fils derrière elle. La scène se passe au plus fort de l'hiver et le traîneau de la petite équipée est traqué puis attaqué par une meute de loups affamés :

> The tracks of the shadows were wolves, and in those times when our guns had taken all their food for furs and hides to sell, wolves were bold and had abandoned the old agreement between themselves and the first humans. For a time, until we understood and let the game increase, they hunted us. (*Painted* 111)

Anaquot et Fleur échappent à leur sinistre sort grâce à la mort de la sœur aînée, dévorée par les prédateurs. C'est son esprit qui va habiter le tambour cérémoniel, le totem premier du roman. Une

fois arrivées à destination, d'autres péripéties attendent la mère et le bébé ; le roman raconte en parallèle la douleur du père et du frère de la petite victime et les épreuves qu'ils doivent traverser. Par la suite, la meute de loups se manifeste à nouveau à travers un « anomal » : ce dernier va signaler à Shaawano l'emplacement du bois sacré qui servira à fabriquer le tambour cérémoniel ; il apparaît également à Anaquot. Dans le chapitre intitulé « Wolves » situé à l'exacte moitié du roman, plusieurs récits de rencontres avec les loups ou avec un loup se télescopent, pour finir par se rejoindre. Ainsi, à la fin de ce chapitre nous retrouvons Anaquot et sa nouvelle alliée, la femme de Simon Jack, confrontées à la dépouille d'un grand loup gris : « It was the biggest wolf either of the women had ever seen » (*Painted* 146). La créature s'est offerte à Ziigwan'aage, la femme de Simon Jack : « The bullet had drilled the heart. When Anaquot saw the wound she put her fingers into the blood and before she knew what she was doing she had put her fingers into her mouth » (*Painted* 146). Ce loup n'est autre que celui qui a mangé le cœur de sa fille. Anaquot tient cette révélation de l'esprit de l'enfant revenue d'entre les morts pour la guider et la protéger. Par la suite, la bête est préparée puis mangée par toute la famille : « That night, they ate the creature, whose meat was bitter » (*Painted* 147). Le pacte d'échange de chair est ainsi scellé. Dans ce passage, il est question de douleur et de deuil mais aucunement de colère ou de vengeance. Comme le narrateur, Bernard Shaawano, le petit-fils d'Anaquot, l'avait précédemment expliqué, si les loups commencent à attaquer les hommes c'est la faute de ces derniers qui ont bouleversé l'équilibre écologique par appât du gain. De même, en cet hiver si rude, la nouvelle famille d'Anaquot ne méprise pas la chair du loup qui lui apporte une nourriture inespérée, ni la chaude fourrure dont elle fait des bonnets et des moufles pour les enfants. En tant que prédateurs analogues, chacun respecte le droit de l'autre de subsister.

À deux générations d'écart, Bernard ressent toujours une agitation irrépressible à l'écoute des hurlements nocturnes de la meute. Sa « part de loup » demande à sortir et rejoindre ses congénères : « Unrest grips me. I have to leave my house and go out walking in the night, hungry to know what I cannot know and desperate to see what will always be hidden » (*Painted* 118). En se mangeant les uns les autres les loups et les Shaawano ont échangé une part de leurs natures. « My father is Shaawano and I've grown up in the range of those wolves, though I didn't understand for a long while, of course, how it was that they related to our family » (*Painted* 118). L'emploi du verbe « to relate » dans cette interaction est particulièrement révélateur car s'il exprime la relation, il peut aussi être utilisé pour énoncer un lien familial. Il a donc tout à fait sa place pour décrire le lien totémique institué par la mort de la petite fille.

Dans le roman, une autre famille tente de tisser un lien totémique avec les loups. Bernard rapporte, en effet, les propos d'un vieil homme, le père d'Ira, qui est allé à la rencontre de la meute : « I thought if the raven and the wolf can get along, perhaps the man and the wolf can get along, too » (*Tracks* 119). Seul sur la glace il laisse venir les bêtes sauvages jusqu'à lui dans l'espoir d'être initié à quelque grand secret. Le grand loup gris s'avance et soutient son regard : « Suddenly that wolf was staring at him with human's eyes in a face of a wolf » (*Painted* 120). L'homme et l'animal communiquent alors par la pensée et l'homme, qui identifie le loup à son propre peuple, compare la situation de la race animale à celle de la nation autochtone, toutes deux décimées et méprisées. Il demande alors au loup comment il trouve la force de ne pas sombrer dans le désespoir et ne pas s'autodétruire, faisant allusion aux fléaux des réserves que sont la violence, l'alcoolisme et un taux de suicide élevé. « And the wolf answered, not in words, but with a continuation of that stare, 'We live because we live.' » (*Painted* 120). La simplicité abrupte de la réponse transpose la question identitaire initiale dans le règne de l'animalité :

> The wolves accept the life they are given. They do not look around them and wish for a different life, or shorten their lives resenting the humans, or even fear them any more than is appropriate. They are efficient. They deal with what they encounter and then go on. (*Painted* 120-1)

La leçon de vie transmise par le totem est au final assez simple : pas d'atermoiements, pas de lamentations inutiles à ressasser le passé mais plutôt utiliser ce que le présent offre afin de survivre coûte que coûte.

Ceci n'est pas la dernière apparition du loup puisque celui-ci devient, dans la troisième partie du roman, loup-garou sous les traits de Morris. Nous découvrons ce personnage inquiétant au début de la troisième partie du roman intitulée « The Little Girl Drum ». Cette section se détache de façon formelle du reste du récit, car elle est la seule à ne pas être rédigée à la première personne. En effet, la première partie comportait le témoignage de Faye, la deuxième celui de Bernard, ces deux parties étant reliées par le passage de témoin de représente le don du tambour par Faye à Bernard. Dans la troisième partie, un narrateur omniscient raconte la rencontre fortuite d'Ira, la fille du vieil homme qui a conversé avec les loups, et Morris, être nocturne et solitaire qui vit calfeutré chez lui. Ira, créature aux abois, a quitté sa famille pour quelques heures et gagné la ville pour tenter de trouver de la nourriture pour ses enfants, quitte à vendre ses charmes. John, qu'elle rencontre dans un bar, voit là une opportunité pour son frère, Morris. Il achète des produits de première nécessité et propose que Morris reconduise Ira chez elle. Avant même la rencontre, Ira est mise en garde contre la créature :

> "What's your name?" said Ira

> "John," he said.
>
> "And your brother?"
>
> "Morris." Then in Ojibwe. "Ma'iingan izhinikaazo. He is named for the wolf."
>
> "Your brother shouldn't have that name." Ira said […] (*Painted* 204)

La focalisation adopte le regard d'Ira lorsqu'elle découvre ce surprenant personnage : « She didn't look at the brother directly, but stole small glances in the dim light. He was tall and raggy, with a lean, hungry-looking face, powerful shoulders and a bony, jutting nose » (*Painted* 210). Trait remarquable de son apparence, ses yeux demeurent perpétuellement exorbités « big and staring » (énormes et fixes) à l'instar du regard perçant du loup gris que le père d'Ira avait connu. Ira le ressent affamé comme ce premier loup, mais Morris est une autre sorte de prédateur. Alors que la voiture s'enfonce dans la forêt et que s'engage la conversation entre les deux protagonistes, grâce à la subjectivité du regard qu'Ira pose sur lui, Morris amorce une métamorphose physique : il lui pousse des crocs acérés « […] he grinned, his teeth big and sharp in the dashboard reflected lights » (*Painted* 211) et ses mains deviennent des pattes « […] she saw stitches running down his fingers, his hand looked like a paw » (*Painted* 215). Sa camionnette se remplit de l'odeur du sang : « As the heat came on, the cab of his truck began to smell like blood » (*Painted* 211). Ira, ébranlée par la situation, révèle à demi-mots la réelle nature animale de Morris, ce qu'il relève avec humour :

> "You hunt yourself?" said Ira.
>
> "Do I hunt *myself*?" Morris asked. "I'd like to see that." (*Painted* 211)

Au bout de quelques temps, Morris arrête le véhicule et réclame son dû :

> "You're pretty," said Morris. His voice was low. He was choking on his breath. "Want me to start the truck?"
>
> "Yes," Ira said.
>
> "C'mere then." (214)

Contrairement aux craintes d'Ira, il ne se jette pas sur elle. Tremblant, le souffle court, il attend qu'elle vienne l'embrasser puis redémarre. La bête s'est transformée en homme, à moins que cela ne soit l'inverse. Ira s'attendait à une réaction brutale et un déchaînement de violence gratuite qui sont caractéristiques de certains comportements humains. Le lecteur apprend plus loin que Morris est devenu une « bête » du fait de son exposition à des armes chimiques utilisées lors de la guerre du Golfe. Depuis, ne pouvant plus fermer les paupières, il est condamné à « voir » jusqu'à ce que l'excès de vision le rende définitivement aveugle. Reclus, voué aux ténèbres, il est devenu une bête

artificielle puisqu'il est un animal empêché de vivre avec sa meute. Comme le loup qui a dévoré la fille d'Anaquot ou le loup qui regarde avec avidité le grand-père d'Ira, Morris obéit à une pulsion qu'il lui faut assouvir. Cependant, son besoin naturel n'est pas la faim mais la nécessité de contact physique et de relation à l'autre. En parallèle de ce loup qui rêve d'être chien, le roman raconte sporadiquement l'histoire d'un autre canidé devenu loup à cause de la cruauté des hommes.

Au début du roman, Faye exprime le trouble mêlé de pitié qu'elle ressent à l'égard de la chienne des voisins enchaînée perpétuellement à son arbre, un animal ne recevant ni caresses ni égards que cette famille se contente de nourrir. Cette chienne que l'on maintient en état de survie se transforme en bête sauvage et échafaude un plan d'évasion :

> That dog's maple grew great patches of liver-colored moss and dropped dead limbs. The dog was killing it. Shit-poisoned, soaked with urine at the base, and nearly girdled by the continual sawing and wearing of the chain, the tree had for years yellowed and then blazed orange, unhealthily first of all the trees upon the road. Then one day it fell over and the dog walked off, calmly, like the raven, into the woods, a three-foot length of chain dragging. Only the dog didn't die. (*Painted* 17-8)

Tel un fantôme menaçant, la bête va dès lors hanter le voisinage. Elle attire des chiens dans la campagne puis les dévore. Elle attaque des chats, des poules et même un veau dont elle ne laisse rien. Une métamorphose physique s'opère : « I know it is the dog. I have seen her at the edge of our frozen field, loping on long, springy wolf-legs. She has no starved look. She is alive – fat, glossy, huge » (*Painted* 22). Ainsi chaque génération a « son » loup : le grand loup gris qui mange la petite fille dont la carcasse échoit à Anaquot et dont l'esprit apparaît à Shaawano, les hurlements de la meute qui réveillent les instincts de Bernard, le loup gris du lac gelé qui regarde le vieil homme dans les yeux, Morris qui ramène Ira auprès de ses enfants et la chienne rendue folle par la solitude qui rôde en bordure de la propriété d'Elsie et Faye et dont le squelette est découvert à la fin du roman par cette dernière :

> Around the bones of the neck and mossy scarp of hide, a collar pulled tight beneath the skull. On the ring of the buckle, a stout clasp is still attached to a chain that must have been pulled taut between two boulders but has gone slack and drapes along the ground. I follow the chain to the rocks and see it is still wedged fast – a short stick that passed through the final link has locked it tight. (*Painted* 270)

La chienne-louve a finalement été rattrapée par son destin d'animal domestique, étranglée par la chaîne et le collier dont elle n'avait pas réussi à se débarrasser.

Dans chacune des rencontres avec le loup, les protagonistes sont à la recherche de connaissance et de réponses : Anaquot cite la croyance selon laquelle goûter le sang du loup donne le savoir : « Some old women say that by tasting wolf blood you will know the shape of things, but Anaquot had never known that to be true » (*Painted* 146) ; Bernard se dit à la recherche de quelque

chose de caché « […] hungry to know what I cannot know and desperate to see what will always be hidden » (*Painted* 118) ; le vieil homme déclenche la rencontre pour obtenir des réponses ; même Faye désire soutenir le regard de la chienne sauvage dans l'espoir d'apprendre à se connaître « I have the greatest wish to stare into her eyes, but if I should meet her face-to-face, breathless and heavy muzzled, shining with blood, would the sad eye see me or the hungry eye? Which one would set me free? » (*Painted* 26). Or le loup-totem de *The Painted Drum* se garde bien de dispenser des enseignements à ses interlocuteurs, il les renvoie plutôt à leur responsabilité. Même Morris, citant une cassette de développement personnel qu'il est réduit à écouter en boucle, lance à Ira : « 'If anyone were to ask life over a thousand years, why are you alive? The only reply could be—I live so that I may live. Life lives from its own foundation and rises out of itself.' » (*Painted* 213), écho troublant au « We live because we live » qui avait sauvé le père d'Ira du suicide. L'identité brouillée des personnages, qui sont, en réalité, tous liés les uns aux autres par le jeu d'une généalogie particulièrement emmêlée, se définit par leurs actions. La récurrence du loup et la répétition de vécus parallèles que sont la perte d'un enfant (fille ou sœur) inscrivent le roman dans un cercle vertueux « where stories of the past give context and meaning to experience in the present » (Wyatt 21) (où les histoires du passé dont un contexte et une signification à vivre au présent). Le récit partagé de la tragédie passée permet de faire sens du deuil présent. Le mouvement concentrique, formel et symbolique, du roman n'enferme pas les personnages. Au contraire, il les projette dans une spirale ascensionnelle. Jean Wyatt analyse la symbolique du cercle à l'œuvre dans *The Painted Drum* en ces termes :

> The formal markers of the author's organizing vision reinforce this circular structure: the opening and closing sections, Part One and Four, carry the same title—"Revival Road"—and the novel ends at the same geographical point where it began, with Faye leaving the children's graveyard. From this perspective, the narrative structure can be seen as a ceremonial form of what Gordon Henry terms "sacred concentricity" (qtd. In Blaeser 57) with the creation story of the drum at its center—a circular form that recreates in a verbal medium the round shape of the drum as well as the circular pattern of drum dances. (Wyatt 26)

Le loup est une figure de mouvement vers l'avant, un totem agissant qui échappe à la fatalité de son destin en luttant pied à pied contre les difficultés qui surgissent. De ce fait, il inspire aux différents protagonistes le courage de résister à une certaine prédestination, les extirpe d'une forme de passivité dans laquelle ils s'étaient réfugiés et il bouscule un cycle concentrique qui risquerait de rester fermé sur lui-même. Allié au totem guérisseur qu'est le tambour cérémoniel, il impulse l'énergie nécessaire au processus de reconstruction des individus. En racontant ces différentes histoires de loups et en faisant résonner le tambour, les personnages donnent voix au mouvement de résistance.

Du loup au rat : la machine de guerre

D'autres loups apparaissent dans certains romans totémiques. C'est le cas de *Three Day Road* qui, s'il ne dépeint pas explicitement de totem-loup, met en scène le devenir-loup qu'implique la machine de guerre. Ce roman alterne deux récits : celui de Niska qui raccompagne Xavier, son neveu blessé, sur la terre des ancêtres au cours d'un périple de trois jours au fil de l'eau ; et le récit de Xavier qui revit à travers des rêves fiévreux l'horreur des combats de la première guerre mondiale.

Xavier est un bon chasseur, ce qui fait de lui un bon guerrier. L'analogie chasse/guerre s'enclenche dès son arrivée sur le front, dès sa première confrontation aux autres soldats : « The others around me breathe too loud. A good hunter will hear us » (*Three* 11), puis, plus loin : « Now we get to hunt » (*Three* 14). Cette vérité se confirme lorsque les combats se précisent : « It is like hunting, I think. It is hunting » (*Three* 79). De même, le rapport d'analogie chasseur/guerrier/loup est immédiat dans le récit de Xavier : « The ones who order us are as crafty as wolves. To have men cheer as they march off to the front is not an easy accomplishment » (*Three* 15). Xavier et son comparse Elijah obtiennent une reconnaissance et une estime du fait de ce talent particulier. Pourtant leurs compatriotes les méprisaient par a priori à cause de leur apparence physique et de leurs difficultés d'expression. Ainsi le caporal Thomson les choisit-il entre tous pour l'accompagner hors des tranchées, et il s'en explique en ces termes : « “I figure I know true hunters when I meet them.” » (*Three* 68). Xavier lui reconnaît également la qualité de chasseur exceptionnel : « […] I think to myself that Thompson is very much an Indian this way » (*Three* 61). Cette réflexion intervient au moment où Thomson couvre son visage de cirage pour passer inaperçu dans la nuit afin de s'approcher des lignes ennemies. En assombrissant sa peau, il commence à ressembler à l'Indien qu'il est déjà en actes. Le rapport d'analogie fonctionne donc dans les deux sens et le bon guerrier s'apparente au bon chasseur, ce qui fait de lui un quasi-Indien. Plus tard dans le récit, c'est au tour d'un autre soldat, Sean Patrick, d'être accepté en tant que presque-Indien. Lui aussi est un bon chasseur et, comme Xavier et Elijah, il a la particularité de viser les deux yeux ouverts car, nous dit-on, il a été élevé comme un Indien : « Even though he is a *wemistikoshiw*, he grew up with many Ojibwa who taught him how to hunt and shoot » (*Three* 75).

Étant de fines gâchettes, Xavier et Elijah gagnent une place à part au sein du régiment, celle de tireurs d'élite. De ce fait, ils partent régulièrement seuls dans le *no man's land*. Le terme « loup » revient dès lors de plus en plus souvent dans les discours pour les qualifier : « In the

darkness I feel that Elijah and I are owls or wolves » (*Three* 92) ; « Elijah goes into another place where he is hunting. […] like a wolf on some smaller animal's trail » (*Three* 104). Lors de ces maraudes, lorsqu'ils sont seuls au milieu des cadavres et des ennemis invisibles, se met en place le devenir-animal qui éclaire les analogies, les comparaisons et les métaphores. Leurs sens en éveil, les deux guerriers amorcent leur transformation : « Elijah claims that he can smell Fritz from a long way off, swears that Fritz smells differently than an Englishman or Frenchman or a Canadian » (*Three* 127).

Cependant, la réalité de la guerre impose en parallèle un devenir-animal très différent. En effet, Xavier et Elijah ne sont pas libres de leurs mouvements ; leur hiérarchie les rappelle régulièrement dans les tranchées : « Lieutenant Breech will call us back into the line with all the others where we will be forced to live like rats once again » (*Three* 107). Le devenir-rat imprègne le destin des deux hommes et de leur régiment, tout d'abord lors des épisodes de vie dans les tranchées, puis, par contagion, dans chacune de leurs actions et ce même lors de leurs errances dans le *no man's land*. Les soldats creusent une terre détrempée qui s'affaisse aussitôt et qu'il faut en permanence consolider : « Our days are spent filling sandbags band repairing sections of trench, working up and down the communication trenches that lead to the front line, fortifying them » (*Three* 59). Plus souvent en train d'excaver que de combattre, les hommes se muent en êtres fouisseurs. Ils forent, fouillent et évident avec frénésie, habités par l'idée de la mort : « They lived in the mud like rats and lived only to think of new ways to kill one another » (*Three* 44). Ce faisant, ils deviennent la tranchée, au sens figuré tout d'abord, absorbés par la tâche (« Not many days pass before the pattern of the trenches is a part of me » *Three* 74), puis au sens propre puisque les corps des morts sont utilisés pour consolider les parois (« I make sure to thank them for helping to strengthen the trench line, tell them that even in death they are still helping » *Three* 74).

Lorsqu'ils peuvent nuitamment s'extirper des tranchées, Xavier et Elijah progressent de trou d'obus en trou d'obus, rampant parmi des membres pourrissants qui dépassent de la surface du sol et se camouflent derrière les cadavres rendus à la terre. Cette terre apparaît à Xavier comme une matière vivante, grouillante, qui se repaît des corps qu'elle attrape : « “So many dead men lay buried over there that if the bush grows back the trees will hold skulls in their branches.” » (*Three* 70). Elle bruisse des coups de pioches des hommes-rats qui creusent des galeries sous le champ de bataille et respire au rythme des bombardements : « […] the earth below me shivering, shuddering even though the bombing is many miles away » (*Three* 90). Méconnaissables parce que recouverts de boue, Xavier et Elijah se fondent dans cette terre guerrière et, ce faisant, disparaissent :

« Elijah's like a shadow when he wants to be, lying flat and breathing silent so that he becomes the ground » (*Three* 93). Par cette contamination de substance, les corps échangent leurs natures. Les chairs mortes s'agitent dans l'onde de choc des obus, les vivants s'immobilisent et deviennent fantômes : « [I] realize that they don't know I'm right beside them. I'm becoming a ghost » (*Three* 89).

La puissance de réalisation de soi de la machine de guerre était trompeuse. Elle ne permettra pas à Xavier de s'affirmer et d'obtenir la reconnaissance de son identité individuelle, comme l'épisode ironique du concours de tir l'illustre. Xavier en sort vainqueur dans des circonstances qui relèvent de l'exploit. Son régiment alors hurle de joie et le soulève du sol :

> Mc Caan approaches, beaming, and shouts up to me. "From now on you will no longer be called Xavier. You have a new name now. Your new name is simply X, and when men ask you why, you tell them, X marks the spot on any target you wish to hit!" The others laugh and cheer, shout out to me, "X marks his spot!"
>
> It strikes me then. None of these who are here today can call me a useless bush Indian ever again. They might not say it out loud, but they know now that I have something special. (*Three* 100)

Triste augure : Xavier le prédateur, Xavier le loup obtient, pour nom de guerre, le grand X de l'anonymat qui le noie dans le pullulement des soldats-rats. Dans ce roman le devenir-rat ne relève pas d'une relation totémique privilégiée avec les rats mais dévoile la négation de l'identité individuelle et la rupture avec la tradition qui vont rendre Xavier réceptif à l'appel d'un totem hautement ambivalent et destructeur : le Mauser dont nous avons déjà parlé. Cet objet de convoitise pour les deux amis révèle la fracture profonde qui s'est creusée entre Elijah et Xavier. Il devient également le totem le plus à même de définir le déchirement existentiel de Xavier, marqué dans son âme et dans sa chair par une guerre qu'il ne parvient pas à raconter à Niska. Par la suite, l'engin de destruction est légué à Will, son plus jeune fils, qui devra retourner aux racines d'un totémisme de l'ours pour parvenir à se défaire de l'influence mortifère de cet encombrant totem paternel.

CC BY NC ND

Conclusion

Le totémisme littéraire puise dans certains schèmes fondamentaux de la pratique totémique traditionnelle et emprunte beaucoup d'éléments au totémique animal qu'il soit clanique ou individuel. À ce titre, l'ours est une figure clef qui installe par sa seule présence les éléments contextuels favorables à une relation étroite entre le gardien et son esprit tutélaire. En effet, symbole immémorial de passage de la vie à la mort et de renouveau cyclique, l'ours rend perméable les essences et les époques, ouvrant la voie à un échange entre l'individu et l'ancêtre mythique. De plus, créature intermédiaire faisant le lien entre l'humain et l'animal, il rend palpables les potentialités de transformation offertes aux personnages et introduit le devenir-animal inscrit dans la relation totémique. Selon les romans, diverses formes de totémisme animal sont explorées qui vont d'un accompagnement silencieux à une métamorphose physique. Sous la plume des romanciers, les corneilles et les corbeaux se font tour à tour totems vengeurs et oracles, les biches et les cerfs, en médiateurs des mondes, tentent d'accomplir un totémisme rédempteur, les baleines et les pieuvres réconcilient les hommes avec leurs environnements, enfin les loups, en se fondant ponctuellement dans leurs gardiens, impulsent un totémisme combatif à l'ensemble du clan. Ainsi, l'ensemble des romans met en valeur la personnalisation de la relation totémique qui se nourrit autant des actions et du caractère du gardien, que des actions et du caractère du totem. Plus complexe qu'il ne pourrait sembler au premier abord, le pacte d'alliance qui unit l'individu à l'esprit-totem devient une négociation constante de plusieurs multiplicités identitaires contenues tant par l'un que par l'autre. Ce processus dynamique et évolutif n'est pourtant pas un gage de réussite : l'ambivalence des totems, la diversité des rôles potentiels qu'ils peuvent jouer sur les destins humains et le degré de résilience de leurs gardiens orientent les parcours totémiques vers une issue incertaine. La réussite d'une relation totémique s'inscrit souvent dans une forme d'imbrication de différents totémismes qui, en se répondant, mettent en commun leur énergie transformatrice. Ainsi, le dialogue qui opère entre le totem-loup et le totem-tambour cérémoniel de *The Painted Drum* est un des exemples les plus aboutis de cette symbiose.

Les romanciers amérindiens contemporains font le choix de perpétuer une certaine tradition indienne en tissant au sein de leurs récits des éléments issus de la littérature orale (légendes

tribales immémoriales et figures animales archétypales), mais pas seulement. Ils puisent, en effet, dans un fond patrimonial plus large qui comprend l'imagerie judéo-chrétienne et gréco-latine, les symboles stéréotypés de la conquête coloniale et les emblèmes de la société de consommation. En jouant avec tous ces signes et leur diverses charges symboliques, et en décidant de les inclure dans la trame de leurs intrigues, ils dépassent leur simple valeur illustrative, voire folklorique, pour en faire des éléments agissants ambivalents qui poussent les protagonistes, mais aussi les lecteurs, à interroger leur perception d'une réalité qui se révèle multi-dimensionnelle. Dans leur réécriture des mythes et légendes, et dans leur réinvestissement d'une animalité issue de l'animisme, ils se revendiquent les héritiers de plusieurs traditions littéraires (la tradition séculaire de l'orature, la tradition littéraire amérindienne et la tradition culturelle américaine *mainstream*) dont ils s'inspirent pour proposer une intertextualité complexe qui dévoile la difficulté de réconcilier les différents pans d'une identité métissée. Ils ne s'arrêtent cependant pas à ce constat de difficulté et, par le biais d'un totémisme individuel personnalisé, ils bousculent les certitudes de leurs personnages. Ainsi, ils les obligent à projeter leur volonté dans une alliance totémique en équilibre instable qui leur demande de continuellement réévaluer leur être au monde. Dans *A Usable Past:Tradition in Native North American Arts and Literatures*, Simone Pellerin souligne avec acuité le processus créatif à l'œuvre dans la redéfinition culturelle :

> In order to survive a continuous flow of new and often adverses conditions, cultural identity in a group or individual must cultivate a capacity for retaining AND transforming, a faithfulness to one's self AND at the same time a shrewd dealing with the world as it obtrudes, here and now. (Pellerin 11)

En effet les héros, ou anti-héros, de fiction amérindienne ne peuvent s'emparer de la tradition qu'en la réinterprétant dans leur propre contexte et leur propre contemporanéité. En redécouvrant les potentialités de projection hors de soi offertes par la relation totémique, ils se lancent dans une infinité d'ajustements qui allient l'intégration d'héritages et l'imagination de nouveaux départs.

Parce qu'ils inscrivent leurs récits dans un mouvement à la fois cyclique et ascensionnel, et parce qu'ils installent de façon récurrente une porosité entre les essences et les temps, les auteurs rendent nécessaire la médiation totémique qui se fait jour dans les romans et qui bouscule les normes et les usages pour refonder le lien à l'ancêtre mythique tout en tenant compte de la multiplicité des origines. S'appuyant sur deux narrations, à l'instar du totémisme sociologique, que sont les légendes coutumières qui ressurgissent ponctuellement et l'expérience intime du gardien du totem, le totémisme littéraire s'épanouit dans un jeu du dit et non-dit qui nourrit l'ambiguïté de son objet et laisse entrevoir la présence en filigrane d'une autre figure archétypale, celle du *trickster*, le décepteur mythique qui ré-insuffle une énergie créatrice nécessaire par un retour

CC BY NC ND

symbolique au chaos. Le totémisme littéraire dépasse alors sa fonction de renouvellement de la tradition pour entamer une fonction de régénération de la cosmogonie qui permettra de ré-ancrer les individus dans leur environnement comme nous allons maintenant le voir.

Deuxième partie : Régénérer l'imaginaire

La nation penobscot explique grâce à une légende l'origine des clans aquatiques qui la composent. Il y a bien longtemps, les premiers Indiens s'installèrent sur les berges d'une rivière, pensant trouver là de l'eau en abondance. Mais le monstre grenouille, furieux de cette intrusion, leur interdit d'y toucher et absorba toute l'eau. Comme le peuple dépérissait, il demanda de l'aide à son ancêtre, Gluskabe. Celui-ci enjoignit le monstre grenouille de partager équitablement les ressources du territoire mais le monstre refusait toujours. Alors l'ancêtre le combattit et lui cassa le dos, ce qui explique que, depuis, toutes les grenouilles ont le dos cassé. Parce que le monstre grenouille s'entêtait, Gluskabe fit tomber un immense bouleau pour l'écraser. L'arbre tua le monstre grenouille et toute l'eau contenue par son cadavre se déversa le long de la ramure pour former des centaines de cours d'eau qui alimentèrent le fleuve Penabscot. Les Indiens, assoiffés, se jetèrent dans l'eau et certains d'entre eux se transformèrent instantanément en poissons, en grenouilles ou en tortues. Depuis ce jour, les Penabscots vivent le long du fleuve et portent le nom de ces créatures.

Cette légende collationnée par le folkloriste Frank Speck en 1915 met en lumière le rôle du totémisme dans la construction d'un lien au territoire et aux espèces qui le peuplent. Cette relation découle directement des hauts faits de l'ancêtre : parce qu'il a connu et combattu l'esprit grenouille, il a noué le destin de ses descendants à celui des animaux aquatiques et a crée le milieu de vie dans lequel cohabitent harmonieusement les humains et les bêtes. Dans *Le totémisme aujourd'hui*, Claude Lévi-Strauss revient sur la complexité des prohibitions rituelles observées chez les

Tallensi, un peuple d'Afrique occidentale. Il relève les différents exemples d'animaux sacrés associés à des lieux spécifiques et l'affirmation par les Tallensi d'un lien généalogique avec ces animaux. Ainsi, il explique :

> […] l'animal est plus qu'un simple objet de prohibition : c'est un ancêtre, dont la destruction équivaudrait à un meurtre. Non que les Tallensi croient en la métempsychose, mais parce que les ancêtres, leurs descendants humains, et les animaux sédentaires, sont tous unis par un lien territorial. (Lévi-Strauss 1962, 110)

La présence de l'animal dans telle mare ou tel sous-bois est la preuve d'une continuité de la relation magique fondamentale qui légitime la place du clan dans son écosystème. Ce lien sacré s'exprime et se ravive au moyen des histoires qui le racontent mais aussi au travers des attitudes respectueuses et des cérémonies qui rejouent la scène initiale de création du monde. Le totémisme projette ainsi l'organisation sociale du groupe dans un jeu d'interdépendances avec son milieu. Les clans se redéfinissent indéfiniment par la somme des relations qu'ils entretiennent avec un paysage qui, s'il est réel, n'en demeure pas moins pétri du mythe fondateur. Dans « Place, Vision, and Identity in Native American Literature », Robert M. Nelson revient sur cette construction perpétuelle :

> What is sometimes hard to grasp is that "identity," correctly speaking, is not an attribute of either the individual or the context—the environment, including cultural tradition—in which the individual is embedded. Rather, identity is an event that takes place in the creation of the *relationship* between individual and context. (Nelson 197, 265)

Dans la littérature amérindienne, le lieu de déroulement des actions n'est pas un décor fixe et séparé des individus qui l'habitent. Il est une réalité mouvante au fil des saisons et des événements, qui porte les traces de son exploitation par les activités humaines. De ce fait, le territoire influence les destins. Dans *The Sacred Hoop*, Paula Gunn Allen évoque cet échange d'énergie qui rend l'être indissociable de la terre :

> We are the land. To the best of my understanding, that is the fundamental idea embedded in Native American life and culture in the Southwest. […] The land is not really the place (separate from ourselves) where we act out the drama of our isolate destinies. […] It is rather a part of our being, dynamic, significant, real. […] The relationship is more one of identity, in the mathematical sense, than of affinity. (Gunn Allen 1986, 191)

Gerald Vizenor souligne également la primauté de cette relation triangulaire (être/terre/histoire) dans la constitution de l'imaginaire commun aux nations indiennes :

> Native American Indian stories are told and heard in motion, imagined and read over and over on a landscape that is never seen at once; words are heard in winter rivers, crows are written on the poplars, last words are never the end. (Vizenor 1993, xiii)

Les images naissent du lien entretenu avec le paysage selon un principe de réciprocité : les éléments naturels enrichissent le regard qui leur est porté ; ils « parlent » aux personnages et racontent le renouvellement d'une interaction immémoriale. Le corps se fait alors seuil d'expérience et vecteur de la reconnaissance d'une connexion sensuelle à un environnement ambigu, à la fois milieu nourricier et le lieu de mille dangers. Dans *The Spell of the Sensuous*, David Abram explore les différentes dimensions de cette relation complexe et insiste sur le rôle que jouent les cycles de la nature dans notre relation à la finitude de l'existence terrestre, ainsi que la promesse de renouveau qu'ils contiennent :

> For almost all oral cultures, the enveloping and sensuous earth remains the dwelling place of both the living *and* the dead. The "body"—whether human or otherwise—is not yet a mechanical object in such cultures, but is magical entity, the mind's own sensuous aspect, and at death the body's decomposition into soil, worms, and dust can only signify the gradual reintegration of one's ancestors and elders into the living landscape, from which all, too, are born. (Abram 1997, 15)

Le sol, riche du compost alimenté par le retour à la terre des ancêtres, offre aux vivants un moyen de subsistance. Ainsi, le territoire garde la trace organique et émotionnelle de ceux qui ont précédé, c'est pourquoi il demeure une composante essentielle de la relation totémique[79]. En modernisant les rites et en renouvelant le lien à un paysage modifié, le totémisme littéraire participe à un mouvement de régénération de l'imaginaire : à travers une catharsis intellectuelle et affective, il ravive les symboles et enrichit les paradigmes d'un sens équivoque et d'une énergie créatrice. Les parcours initiatiques entrepris par les personnages, tout en prenant la forme d'une confrontation physique aux éléments, affirme la prégnance d'une *conscience imageante*[80] qui est seule capable de transcender les incohérences et les impasses de la matérialité.

Afin d'apprécier le rapport qui lie le phénomène totémique et les processus créateurs à la base de l'imaginaire, citons à nouveau Claude Lévi-Strauss lorsqu'il énonçait : « Le totémisme est d'abord la projection hors de notre univers, et comme par un exorcisme, d'attitudes mentales incompatibles avec l'exigence d'une discontinuité entre l'homme et la nature, que la pensée

[79] Nous renvoyons également le lecteur au travail mené par N. Scott Momaday dans *The Names: A Memoi*r, dans lequel il explicite la relation entre sang et mémoire connue sous le nom « blood memory trope » que Chadwick Allen reprend pour y rajouter la notion de territoire : « blood land memory ». Ayant présenté en détail ces démarches en introduction de la thèse, nous n'y revenons pas ici mais elles demeurent un élément essentiel de notre réflexion sur le lien totémique au territoire. De même, la notion de « middle place » développée par Joni Adamson et également présentée en introduction va s'inscrire directement dans la réflexion menée dans la partie intitulée « Synchronicité et sermo mythicus ».

[80] Nous empruntons l'expression à Jean-Paul Sartre qui l'utilise dans *l'Imaginaire*. Dans l'introduction des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand revient sur la théorie développée par le philosophe : si celui-ci adopte une approche phénoménologique afin d'approcher l'image en tant que transcendance intellectuelle du réel, il n'évite pas l'écueil d'une dévalorisation de ce qu'il nomme des « ombres d'objet ». Pour Sartre, l'imaginaire se résume finalement à une « vie factice, figée, ralentie, scolastique qui, pour la plupart des gens n'est qu'un pis aller, c'est elle précisément qu'un schizophrène désire […] » (Sartre 209). Néanmoins l'expression « conscience imageante » a le mérite de distinguer le processus d'imagination d'un simple comportement de perception ou de mémoire.

chrétienne tenait pour essentielle » (Lévi-Strauss 1962, 8). Des années auparavant, alors qu'il promouvait la recherche sur l'imaginaire en partant d'études thématiques sur l'imagination de la matière, l'épistémologue Gaston Bachelard affirmait : « L'imagination est bien ainsi un au-delà psychologique. Elle prend l'allure d'un psychisme précurseur qui *projette son être* » (Bachelard 2007, 11). Ces deux projections psychiques se confondent en une seule et même trajectoire de dépassement des apparences et de transformation de soi. Pour envisager la portée du totémisme tel que réécrit par les romanciers amérindiens actuels, il faut donc se poser la question des structures de l'imaginaire qui tissent la trame de la réinvention de l'identité.

Ainsi que le rappelle René Barbier dans la synthèse accolée à l'article « Nouvelle synthèse de l'imaginaire »[81], les premiers chercheurs de l'imaginaire se sont vu opposer les critiques de la pensée cartésienne et positiviste. Pionnier de cette réflexion sur l'imaginaire, Gaston Bachelard s'appuie sur la rêverie éveillée et la puissance transformatrice du réel de celle-ci pour développer une poétique des éléments qui met en lumière comment la psyché rhabille les concepts de sensualité et d'émotion. Il montre comment, de ce fait, elle engendre une tension créatrice qui anime les artistes :

> Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse étymologie. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* des images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imageante*. (Bachelard 2007, 5)

Par la suite, le philosophe et anthropologue Gilbert Durand va défendre la nécessité d'intégrer l'étude de l'imaginaire dans les champs de recherche des sciences humaines. Reprenant les bases de la pensée bachelardienne, il développe un classement des symboles selon trois régimes de l'image[82] qui engagent la pensée humaine sur un trajet anthropologique de l'imaginaire, un parcours dynamique animé par les flux contraires de volonté d'assimilation et de désir de séparation d'une pensée dominante. Organisées en constellations, les images nouvelles adaptent et font évoluer les symboles premiers qui appartiennent au fond commun de l'inconscient d'un groupe

[81] Avant de passer en revue les apports des grands théoriciens de l'imaginaire, le chercheur en sciences de l'éducation propose une définition synthétique du concept d'imaginaire à travers trois caractéristiques fonctionnelle : la source, le processus et le résultat. « Imaginaire implique : une source : la capacité d'imaginer radicalement quelque chose ; un processus : le déroulement mental qui prend appui sur cette capacité et provoque sans cesse un flux entre le réel voilé et le symbolique socialement sanctionné, contribuant ainsi à créer la réalité permettant une communication relative entre les êtres humains ; un résultat : l'imaginaire effectif qui se donne à voir à travers des figures, des formes, des images pouvant être repérées et soumises à l'investigation scientifique, philosophique et mythopoétique » (Barbier 3-4).

[82] Il s'agit du schème héroïque diurne aussi appelé schizomorphe (dominante-réflexe de position : station debout, glaive, lumière) et de deux schèmes nocturnes que sont le schème synthétique (dominante-réflexe copulative : puissance sexuelle, roue, médiation) et le schème mystique (dominante-réflexe de nutrition et de digestion : profondeur, coupe, intimité).

humain. Ainsi, pour Gilbert Durand, l'imaginaire est le moteur d'une humanité en perpétuelle redéfinition. Au terme de l'étude développée dans l'ouvrage intitulé *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, il conclut :

> Bien loin d'être le résidu d'un déficit pragmatique, l'imaginaire nous est apparu tout au cours de cette étude comme la marque d'une vocation ontologique. Bien loin d'être épiphénomène passif, néantisation ou encore vaine contemplation d'un passé révolu, l'imaginaire s'est manifesté comme l'activité qui transforme le monde, comme imagination créatrice, mais surtout comme transformation euphémique du monde, comme *intellectus sanctus*, comme ordonnance de l'être aux ordres du meilleur. Tel est le grand dessein que nous a révélé la fonction fantastique. (Durand 1992, 499)

L'universitaire souligne dans un autre ouvrage, *Introduction à la mythodologie*, la richesse des images produites par les groupes marginalisés, images qui alimentent avec force les mouvements de révolte en remythifiant les discours et les récits. Il parle à cet effet d'un « ressourcement du mythe » qui puise dans la négativité de la contestation pour relancer un cycle symbolique porteur de la promesse d'un renouveau : des figures solaires inédites se trouvent investies du rôle de héros légendaire fondateur ; les lieux de la lutte se parent des attributs mythique de la terre des origine, premier lieu des actes héroïques et agit en résonance avec tous les récits antérieurs d'exploits analogues. En conséquence, la communauté, jusqu'alors rejetée aux marges d'un mythe dominant statique et étouffant, dessine une nouvelle vision du monde paradigmatique en faisant ressurgir d'autres mythes occultes en dormance.

Le philosophe Cornelius Castoriadis reconnaît également le rôle social et historique de l'imaginaire et parle de « magmas » pour désigner les images et les symboles qui ne parviennent pas à être assimilés et que René Barbier définit en ces termes :

> [L'] imaginaire, dans l'esprit de Castoriadis, est double (social historique et psychique) et irrésorbable. […] L'imaginaire, tant psychique que social relève de la *logique des magmas* pour laquelle, quel que soit l'effort de rationalité, le résidu inexpliqué demeure en l'état de magma. Ce magma est dynamisé par un flux incessant de représentations et de significations, conçues comme émergeant d'un imaginaire radical et non comme de simples reflets ou copies de chose. (Barbier 17)

Castoriadis place la naissance de l'imaginaire social au sein du « Chaos/Abîme/Sans-fond » qui, sans cesse, crée, détruit et recrée les significations. À l'issue de ce processus ascensionnel, certaines idées se muent en vérités et, installées durablement dans le schème fonctionnel de la société, refondent les bases d'une organisation : « Dans ce magma de significations imaginaires sociales, certaines se constituent comme « imaginaire central » et mythologisent la société d'une manière dynamique » (Barbier 19). Il apparaît alors que l'imaginaire est affaire de rythme et de relations. Il s'organise en un système qui rebat régulièrement les cartes d'un réseau d'images lui-même voué à évoluer. Puisant dans la nature et le territoire, il s'affirme par un jeu de combinaisons

dynamiques qui offrent la possibilité de réécrire le monde en inversant l'équilibre des forces. Les totems littéraires que nous étudions prennent place dans ces combinaisons : ils bouleversent l'ordre établi, obligent les personnages à prendre leur destin en main et établissent un lien de réciprocité à la terre qui dépasse la simple relation de subsistance.

Dans cette partie, nous allons voir comment les figures archétypales du *trickster* et du *windigo* réinstaurent un chaos salvateur qui appelle le totémisme à réorganiser le monde. Puis nous étudierons les mécanismes fondamentaux de cette réorganisation que sont les actes sacrilèges et les rites sacrificiels qui les expient. Enfin, nous prendrons le temps d'explorer les différentes dimensions d'un élément essentiel à la réparation et la réconciliation : l'eau totémique, un espace-substance équivoque qui se fait le réceptacle des flux de transformation de l'imaginaire.

CC BY NC ND

Chapitre 1 : *Trickster* et *Windigo*

Nous avons, dans la précédente partie, exploré deux éléments connectés entre eux et issus de la tradition, les légendes et l'animalité. Nous avons, à cette occasion, étudié comment leur renouvellement dans les fictions amérindiennes contemporaines était intimement lié à la résurgence d'une certaine forme de totémisme, ce travail de réécriture créant les conditions favorables à l'épanouissement de celui-ci. Un autre élément, la figure archétypale du *trickster*, ou décepteur pour emprunter la terminologie de Claude Lévi-Strauss, demeure incontournable dans la mise en œuvre du totémisme sous sa forme littéraire. Ainsi que l'explique notamment Gerald Vizenor dans *Interior Landscapes, Autobiography, Myths and Metaphors*, l'énergie libératrice et créative du décepteur impulse la dynamique de l'alliance totémique : « Tribal tricksters arise in imagination, create the earth, chance, praise, impermanence, humorous encounters, and totems, and liberate the mind in their stories » (Vizenor 2009, 73).

Par sa malice et ses tours, le *trickster*, qui infiltre les romans sous diverses formes, introduit dans la narration une part d'aléatoire et d'inattendu qui rompt l'ordre établi et réinstaure une part de chaos dans l'univers des personnages. Ce bouleversement nécessaire inscrit les destins des protagonistes dans un *sermo mythicus*[83] à réécrire et réactualise le combat mythique du *trickster* et du *windigo*, géant anthropophage chez les Chippewas.

[83] Le *sermo mythicus*, ou discours mythique, est la trame qui sous-tend l'imaginaire d'une civilisation. Il est une force régénératrice qui fait le lien entre présent et passé grâce à une réactualisation des histoires transmises. Nous donnons à la fin de cette partie la définition qu'en donne Gilbert Durand.

Réinstaurer le chaos

Le *trickster* peuple de nombreuses légendes amérindiennes mais est également présent dans bon nombre d'autres mythologies telle la mythologie grecque où il est personnifié par le dieu Hermès, ou encore les fables de l'Afrique de l'Ouest notamment celles où il est question d'un certain Ananse le farceur. Le *trickster* apparaît de façon analogue dans les légendes chinoises qui mettent en scène un singe dont la malice ne cesse de bouleverser le jeu des relations humaines. On trouve également la trace de cette figure universelle sous le déguisement de quelques figures animales dans des fêtes païenne européenne comme le carnaval.

En Amérique du Nord, le *trickster* prend les traits d'un héros démiurge équivoque et protéiforme, adoptant tantôt une enveloppe humaine, tantôt une apparence animale. Ainsi, suivant les bassins culturels, il sera représenté par le coyote, le corbeau ou le lièvre, mais aussi le renard ou encore l'araignée. Il aura également plusieurs noms dont les plus récurrents sont Nanabhozo et Wisakejak pour l'aire algonquine. Le décepteur se reconnaît à certains traits de caractère spécifiques : outre le fait d'être joueur et d'user de malice pour piéger ses adversaires, il fait montre d'appétits démesurés en ce qui concerne la nourriture et le sexe, ce qui lui vaut parfois d'être pris à son propre piège lors de retournements de situation cocasses. Dilettante et insensible aux malheurs d'autrui, il n'en demeure pas moins sympathique et attachant. Ioan-Alexandru Grădinaru, dans son article « The Ways of the Trickster. Meaning, Discourse and Cultural Blasphemy », le décrit avec force qualificatifs et souligne sa qualité de farceur, valeur indissociable de sa fonction de créateur d'un nouveau monde :

> The trickster is a very complex mythological character, being described both as malicious, foolish, cunning, clown and intelligent, heroic or saviour. He/she/it is a bearer of subversive meaning, but in the same time an aesthetic and narrative tool for telling stories. By using different tricks and practical jokes, the trickster is not only “stealing” something—in a gesture that reiterates the story of Promotheus—but it is also distructing/creating a new world that involves, at the beginning, a new constellation of meanings. (Grădinaru 1)

Il se révèle à la fois sous les traits d'un héros, mais s'exprime également par le biais du hasard et des coïncidences qui se font jour dans les intrigues, et enfin dans un jeu du langage et de la narration. Ces trois éléments perdurent dans les fictions contemporaines, au sein desquelles l'esprit du *trickster* se tapit pour mieux ressurgir là où on ne l'attend pas. Dans sa préface à l'ouvrage

collectif intitulé *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, Gerald Vizenor en fait, quant à lui, un élément déterminant de la littérature amérindienne :

> There are four postmodern conditions in the critical responses to Native American Indian Literatures: the first is heard in aural performances; the second is seen in translations; the third pose is the trickster signature, an uncertain humor that denies translation and tribal representations; and the last postmodern condition is narrative chance in the novel. (Vizenor 1993, ix)

Étant lui-même romancier, il utilise dans ses œuvres les différentes facettes de celui qu'il a défini comme figurant « a comic *holotrope* » dans les narrations : « The trickster is a communal sign in a comic narrative; the comic *holotrope* (the whole figuration) is a consonance in tribal discourse » (Vizenor 1993 9). Dans son étude du *trickster* en tant que ressort narratif des romans amérindiens, Alan Velie donne l'explication suivante de l'expression inventée par Vizenor :

> By “holotrope” Vizenor means whole, freestanding, both signified and signifier. Quoting Bahktin, Vizenor describes the comic holotrope as a “dialogism,” meaning that trickster can only be understood as part of a greater whole, the collection of 'utterances' in oral traditions. (Velie 131)

Ainsi, ce signe du paradoxe, qui sans cesse se dérobe et se recompose, se retrouve très nettement dans les agissements et les discours de deux personnages antagonistes et pourtant complémentaires du roman *Darkness in Saint Louis Bearheart*, roman largement étudié et qu'Alan Velie nomme « The Trickster Novel ». Un premier personnage, Proude, y incarne la moitié solaire du héros mythique tandis que Bigfoot (qui répond également au nom de Benito Saint Saint Plumero) représente le côté plus sombre du décepteur. Le roman en question décrit une Amérique post-apocalyptique, territoire dévasté sur lequel un groupe de survivants guidé par Proude tente de rejoindre un lieu d'asile qu'ils désignent comme étant le quatrième monde. Ce parcours est ponctué de nombreuses aventures. Le héros, Proude, parvient ainsi à vaincre la figure maléfique du *Gambler*[84] par la ruse. Il se transforme en plusieurs occasions pour adopter une forme animale et démontre en deux endroits sa capacité à franchir les barrières qui séparent les royaumes des vivants et des esprits. Bigfoot, en revanche, hérite de la lubricité du *trickster* mythique. Il se décrit lui-même comme étant un clown et un homme d'entourloupes. Ce personnage est associé à une énergie sexuelle débridée. Ainsi, il séduit la femme de Proude et la dérobe à celui-ci. Régulièrement dans le roman, il arbore fièrement son pénis ou castre ses adversaires. Si les deux protagonistes sont construits à travers des caractéristiques antithétiques, le roman prend garde de ne jamais dévaluer Bigfoot pour valoriser Proude car la force d'agression que représente Bigfoot

[84] *The Evil Gambler*, ou joueur maléfique, apparaît dans de nombreux mythes fondateurs d'Amérique du Nord. Parfois appelée le magicien, cette figure négative utilise les mêmes armes que le *trickster* (ruse et manipulation) pour piéger ses victimes et leur dérober leurs pouvoirs. Pour construire le personnage de son roman, Gerald Vizenor s'inspire de l'*Evil Gambler* des légendes chippewas. Leslie Marmon Silko met également en scène un *Evil Gambler* dans *Ceremony.* Elle se fonde pour cela sur le personnage qui intervient dans les légendes pueblo laguna.

est inhérente à la figure du *trickster*. Grâce à cette violence contenue, le *trickster* déstabilise l'ordre établi subi par les protagonistes. De ce fait il matérialise et rend visible l'anomie latente par le chaos qu'il institue. Ainsi, au travers de ce récit dystopique, l'auteur parvient à mettre en lumière les contradictions de la société occidentale et les tensions vécues par la communauté amérindienne.

L'anomie que nous venons d'aborder grâce à cet exemple littéraire est une notion sociologique développée par Émile Durkheim qui caractérise l'état d'une société dont les normes réglant la conduite de l'humain et assurant l'ordre social apparaissent inefficientes. En conséquence, il se produit un effacement des valeurs morales qui résulte en un sentiment d'aliénation. Ce phénomène ne se limite pas aux cas d'effritement de modes de vie indigènes. En effet, à la suite d'Émile Durkheim, les sociologues Robert King Merton et Talcott Parsons ont travaillé sur les effets de la transplantation sociale aux États-Unis dans les années trente et la perte de repères durables que celle-ci entraînait dès la deuxième génération, produisant, là encore, un sentiment d'aliénation. Bien plus tard, dans son article « Place, Vision and Identity in Native American Literatures » puis dans l'ouvrage *Place and Vision: The Function of Landscape in* Ceremony, Robert M. Nelson identifie dans les fictions amérindiennes une anomie particulière qu'il définit comme « the inability to identify with the surrounding cultural milieu » (l'incapacité à s'identifier à son environnement culturel) : le *trickster* bicéphale de Gerald Vizenor, en réintroduisant chaos et violence dans l'intrigue de *Darkness in Saint Louis Bearheart*, révèle justement les fondements de ce malaise et oblige les personnages à agir. La figure du décepteur est également présente dans le reste de l'œuvre du romancier où elle joue un rôle analogue[85].

Louise Erdrich a fait du *trickster* le fil rouge de son cycle romanesque. Ainsi, le narrateur Nanapush, dont le nom dérive directement du décepteur ojibwe Nanabhozo, joue les trublions dans *Tracks* et *The Last Report on the Miracles at Little No Horse*. Il attise les querelles, titille des interlocuteurs, tourne en ridicule ses adversaires et, malgré son grand âge, poursuit Margaret de ses assiduités. Gardien du totem du clan recomposé, il assure le rôle de père adoptif pour Fleur, puis de père putatif pour la fille de celle-ci, Lulu. Par la suite, son nom et sa personnalité se perpétuent en la personne de Gerry Nanapush, fils de Lulu, dans le roman *Love Medicine*. Personnage insaisissable, voire véritable passe-muraille qu'aucune prison ne parvient à contenir, ce dernier surgit dans l'intrigue aux moments les plus inattendus et rejoue le combat mythique contre le *Gambler* lorsqu'il défie King Kashpaw aux cartes pour lui ravir le totem-voiture qu'il transmet au

[85] Nous renvoyons notamment à l'analyse de Bernadette Rigal-Cellard « Vizenor's *Griever*, a Little Red Post-Maodernist Book of Cocks, Tricksters and Colonists », dans *New Voices In Native American Literature Criticism*.

bon héritier, Lipsha Kashpaw. Il s'agit de la voiture de June, disparue à jamais au cœur d'une tempête de neige, voiture premièrement transmise au fils reconnu, King, avant d'être donnée au fils illégitime, Lipsha. Gerry bouscule la logique administrative pour rétablir une filiation par le sang symbolisée par la voiture matricielle[86]. Même lorsqu'ils n'apparaissent pas directement en tant que personnages, la mémoire des différents Nanapush hante les romans. On se rappelle avec émotion de leurs hauts faits et on rit de leurs pitreries. Dans ces évocations, leur souvenir n'est jamais traité avec tristesse ou mélancolie car ils ne sont finalement pas morts mais momentanément absents et susceptibles de réapparaître à tout moment tel le héros mythique. En ce sens, Nanapush, et ses différents avatars, fait le lien entre les deux rôles sociaux du totémisme : il assure par le transmission du totem la pérennité du lien à l'ancêtre et, dans le même temps, il ancre la lignée dans un territoire spécifique. Figure d'une permanence sans cesse renouvelée, il fait correspondre aux temps mythiques une géographie mythique à réinvestir au gré des mutations du paysage réel :

> We watched as Father Damien unfolded and smoothed the map flat upon the table. In the dizzy smell of coffee roasting, of bannock cooking, we examined the lines and circles of the homestead paid up—Morrissey, Pukwan, Hat, Lazarres everywhere. They were colored green. The lands that were gone out of the tribe—to deaths with no heirs, to sales, to the lumber company—were painted a pale and rotten pink. Those in question, a sharper yellow. At the center of a bright square was Matchimanito, a small blue triangle I could cover with my hand. (*Tracks* 173)

Tout au long du cycle romanesque, les concessions se perdent ou se regagnent sur un coup de poker[87] (*Four Souls*). Les forêts sont coupées. Les maisons remplacent les cabanes mais le lien à la terre demeure. Ainsi la colline où s'est installé Nanapush après le départ de Fleur (*Tracks*) est celle où Lulu bâtit sa maison. Puis la maison va brûler et Lulu partira en maison de retraite (*Love Medicine*), mais dans les autres romans, on continuera, en passant devant l'endroit, à nommer la présence de la figure archétypale (*The Painted Drum*) : ici vivait Nanapush. Le territoire investi par une présence constante par-delà les temps et la mort (à travers la mémoire des ancêtres réels et mythiques et la perpétuation du peuplement) acquiert une dimension sacrée.

Il nous faut préciser ici que Louise Erdrich ne se contente pas de rappeler la figure légendaire à travers un personnage. En effet, le *trickster* s'insinue régulièrement dans les situations

[86] Dans *Love Medecine*, le totem-voiture est une figure dédoublée. La voiture de June transmise à ses fils exerce clairement la fonction de totem au sein du clan. Elle est un totem matrilinéaire qui reconnaît l'identité d'une descendance absente des documents officiels. Parce qu'elle est un totem, cette voiture ne peut être touchée que par celui qui est son gardien. Le premier à qui est confié ce rôle, King, n'assume pas ses responsabilités et dégrade la figure totémique dont il a la charge. C'est donc à un deuxième gardien, Lipsha, que revient la tâche de restaurer la sacralité du totem. Un deuxième totem, la décapotable rouge (« the red convertible »), apparaît au centre du roman. Cette voiture est achetée par les frères Lamartine avant le départ pour la guerre de Henry junior. Il s'agit ici d'un totem guérisseur par le biais duquel Lyman tente de réparer son frère revenu abîmé par la guerre. Nous renvoyons le lecteur à notre analyse du totem-voiture double de *Love Medecine* (Durand-Rous 42-45).

[87] Nous faisons ici référence à la partie de poker qui oppose, à la fin du roman, Fleur à Tatro, l'agent des affaires indiennes qui grâce à ses manigances a réussi à s'approprier un grand nombre de concessions. Lorsque le fils de Fleur la remplace à la table de jeu, il remporte les six mains à la suite et regagnant ainsi la concession de la famille Pillager.

semant doutes et incohérences. Dans *Love Medicine*, Eli et Nector sont présentés comme des jumeaux ; au début de *Tracks* ils sont deux frères proches en âge, puis en page 121 nous apprenons qu'Eli a 19 ans quand Nector en a 9. Toujours dans *Tracks*, le personnage positif qu'est le prêtre, Father Damien, est décrit physiquement en peu de mots :

> Though young, his face had wrinkled into fine folds around the eyes and mouth. His brown hair had been cut too short to show a curl, and it was fine, almost bald in the front. Up close he looked strange, like an aged child. (*Tracks* 185)

Pourtant dans *The Last Report on the Miracles on Little No Horse*, le lecteur découvre que cet homme à la barbe éparse et dont le front se dégarnit est en réalité une femme qui a fuit son passé et s'est déguisé en prêtre. De même, toute tentative de recomposer un arbre généalogique à partir des différents romans mène à une impasse : d'un récit à l'autre, les générations ne correspondent plus, l'âge de la mort, ses circonstances et le nombre d'enfants se contredisent. Summer Harrison dans son étude de *Four Souls*, roman dont l'intrigue démarre au moment celle de *Tracks* s'était arrêtée, met en garde contre les velléités de rationalisation de la généalogie et des discours en se fondant sur le rôle narratif du *trickster*, celui-ci servant de médiateur entre le texte et la réalité tout en donnant de nombreux indices sur l'artificialité des fictions :

> Erdrich's political metafiction works by first providing an alternative story and then by highlighting its own fictionality […] Hence the reader is both "tricked"—disturbed and challenged by the metafiction—and transformed into a trickster who mediates between the text and the empirical world. (Harrison 45)

Si la voix du *trickster* fait naître les totems, c'est justement parce qu'elle impose la relativité comme cadre de référence et rompt avec la dualité bien/mal mais également avec la dualité humain/animal, ainsi qu'avec les dualités esprit/matière, et fiction/réel. Ainsi les personnages, mais aussi le lecteur, doivent repenser les valeurs morales, les interdits et refonder le lien social dans un *hic et nunc* sur le fil du rasoir.

Les autres romans du corpus renferment tous ce que Gerald Vizenor désigne sous le terme de « Trickster signature » (la signature du décepteur) que celle-ci s'incarne dans un ou plusieurs personnages, ou qu'elle s'exprime dans le comique et l'ironie de certaines situations, ou encore à travers un jeu d'écriture opéré sur les registres de narration. Il serait trop long ici d'en faire une étude exhaustive. Relevons cependant quelques exemples caractéristiques.

Le *trickster* dédoublé en Ellis et Duke, les jumeaux[88] de *Little*, renvoie de façon flagrante au personnage de Nanapush. Ces hommes sans âge, qui ont connu le mode de vie traditionnel et ont été les témoins de l'irruption du mode de vie occidental sur un territoire transformé en l'espace délimité de la réserve, assurent la cohésion du clan de marginaux qui habite Poverty. Contrairement au travail de Gerald Vizenor qui scindait en deux les caractéristiques mythologiques du *trickster* pour créer deux personnages complémentaires, Duke et Ellis sont deux fois la même personne. Ils renferment autant de malice l'un que l'autre et n'agissent jamais séparément. Face à la figure matriarcale de Jeannette, l'imposant et irascible chef de la petite communauté, ils jouent, souvent malgré eux, les bouffons. Ainsi, pensant s'en attirer les bonnes grâces, ils décident de profiter de la nuit pour repeindre la maison branlante qui l'abrite ainsi que sa descendance.

> We did it all in one night so Jeannette would have a nice surprise in the morning. We had been afraid that she would wake up while we were painting, so during dinner we slipped a shot or two of Southern Comfort into her iced tea. As we painted we could hear her snoring straight through the walls. By three A.M., we got about two feet from the bottom when we ran out of Lilac. We couldn't just leave the rest yellow so we slathered on the remaining can of Flame. (*Little* 38-39)

Le résultat catastrophique de ce ravalement de façade criard déclenche la colère et les jurons de Jeannette : « “First I run away from the nursing home to a piss-yellow house. I wake up the next morning and I'm living in a brothel” » (*Little* 39).

Par ailleurs, Duke et Ellis enrichissent le clan en découvrant Donovan, abandonné dans une voiture : « I unwrapped what turned out to be a small boy as Ellis put the Catalina into gear end edged around the abandoned car, moving us back to Poverty » *Little* 37. Puis ils jouent le rôle d'agents médiateurs entre le totem et son gardien en prodiguant des conseils à Donovan et en veillant sur Little.

> “It don't matter who it was, Donovan,” said Duke.
>
> “What?”
>
> “It don't matter.”

[88] Il faut noter à ce sujet que les jumeaux sont des personnages aussi récurrents dans les légendes amérindiennes traditionnelles que dans la fiction contemporaine. Dans les récits où ils apparaissent ils interagissent selon diverses modalités que Bernadette Rigal-Cellard reprend dans *Le mythe et la plume*. Ainsi, ils peuvent jouer le rôle de « jumeaux antagonistes » et entretenir une rivalité combative, chacun incarnant un mode de vie différent ou des valeurs irréconciliables comme c'est le cas dans *Wind from an Enemy Sky* de Darcy McNickle. Cependant, d'autres légendes mettent en scène des « jumeaux complémentaires » dont les particularités s'additionnent pour former un tout cohérent : « Les Jumeaux sont peu antagonistes chez les Pueblos et les Navajos, dont les mythologies informent *House Made of Dawn* (La Maison de l'aube), *Ceremony*, *The Woman Who Owned the Shadows*, Eye Killers (Le Tueur-d'Ennemis). Ces héros incarnent pour ces peuples la complémentarité des êtres » (Rigal-Cellard 2004, 352). Enfin, il faut relever le cas des « jumeaux accablés » qui, du fait de handicaps différents, sont rejetés par leur communauté et doivent s'entraider pour survivre. Dans le roman de David Treuer, les jumeaux Ellis et Duke incarnent une duplication identique de l'être : ils sont exactement semblables tant au niveau du caractère que de l'apparence. Leur personnalité malicieuse ainsi multipliée par deux insuffle à certains endroits du récit un vent de folie qui extrait les autres personnages de la noirceur de leur existences.

> "What doesn't matter?"
>
> Duke gripped the steering wheel with his left hand as he fished around in his front shirt pocket for his cigarettes.
>
> "Little's father," he said carefully as he bent his head down from the wind to light his cigarette.
>
> "Do you know?" I asked, shifting in my seat.
>
> He nodded, but kept his eyes straight ahead.
>
> "Just like it don't matter who left you by the road. Take care of your ma, that's all." (*Little* 5)

Garants de la cohésion du groupe malgré le fait qu'ils se tiennent à la limite de celui-ci (ils vivent dans une voiture garée devant les maisons), ils lancent par leur présence et leurs actions la dynamique relationnelle propice à la conclusion du pacte totémique qui porte la narration du roman.

Nous n'évoquerons que brièvement le personnage de Kit Tatro dans *The Painted Drum* à la recherche d'un totem qui ferait de lui l'indien qu'il a toujours rêvé de devenir et qu'il croit reconnaître sous la forme d'un mobil-home Winnebago. Kit Tatro explique en effet avoir reçu cette révélation cocasse lors d'un trajet en voiture : le personnage se met à dépasser une file de mobil-homes de la marque Winnebago (d'après le nom d'une tribu algonquine). Arrive alors en face de lui une Jeep Cherokee qui manque de lui faire quitter la route : « As Kit swerved, his first terrible thought was *I should have stayed with the Winnebagos* » (*Painted* 266). Il en déduit qu'il vient de vivre une expérience mystique qui lui a permis de découvrir une filiation spirituelle.

De même, citons le personnage de Mick dans *Monkey Beach*, grand désorganisateur des relations familiales qui réapparaît à la stupeur de tous alors qu'on le croyait mort ou en prison et s'amuse de l'effroi que son retour provoque. Citons également les situations tragi-comiques de *The Hiawatha* où des logiques bancales amènent les protagonistes à chasser des oies dans les jardins publics au péril de leur intégrité et où les paris stupides sur la rivière gelée rappellent ceux lancés par le *Gambler* du mythe. Nous laisserons ici en suspens la figure hautement complexe d'Elijah Wiskeyjack dans *Three Day Road* car nous lui consacrerons une étude spécifique un peu plus loin. Tous ces décepteurs poursuivent le même objectif : déstabiliser les existences et réinstaurer le chaos des origines afin de relancer un processus dynamique de redéfinition de l'identité par le biais du totémisme.

Synchronicité et *Sermo Mythicus*

Le désordre et la dérégulation semés dans les romans par la résurgence du décepteur mythique ne sont qu'une première étape de la régénération de l'imaginaire. Ainsi que Robert Pelton le faisait remarquer dans *Trickster in West Africa: A Study of Mythic Ironies and Sacred Delights* :

> [The Trickster] enters the human world to make things happen, to recreate boundaries, to break and reestablish relationships, to reawaken consciousness of the presence and creative power of both the sacred Center and the formless Outside (Pelton 60)

Cet archétype, de par son essence polymorphe, transcende les catégories. Il rejoint l'unicité de l'être et du cosmos, de l'intime et du monde extérieur, et exprime l'interconnectivité de toutes choses. En s'appuyant sur la mise en relation de la mythologie et de plusieurs lois physiques,[89] Allan Combs et Mark Holland interprètent la figure archétypale du décepteur comme étant l'expression psychologique d'un schéma de fonctionnement cosmique par occurrences fortuites. Dans leur ouvrage *Synchronicity Through the Eyes of Science, Myth and the Trickster*, ils se fondent sur la théorie jungienne pour observer comment le jeu des coïncidences déclenchées par le *trickster* rend visible les rouages parallèles de la psyché et du cosmos :

> Jung viewed the inner world of the psyche as the mirror of the outer world, referring to the deep unconscious as a "collective living mirror of the universe" […] Thus, archetypal expressions arising from this center carry not only inner but also universal truth. (Combs et Holland 70)

Ainsi, la synchronicité, enracinée dans le niveau le plus profond de la psyché, que Carl Jung a appelé l'*Unus Mundus*, utilise les archétypes pour se manifester et influer sur les caractères :

> An archetype is the potential for a particular theme or image which lies dormant until triggered by some situation in the environment or in the conscious or unconscious mental life of the individual. Then it resonates like a bell, its chords heard and felt throughout the personality. (Combs et Holland 69)

Dans les romans totémiques, derrière la fortuité des accidents et des rencontres se dissimule un motif de récurrence qui insuffle la puissance de la numinosité au sein des intrigues. Les gestes se répètent sans être tout à fait les mêmes ; les discours réitérés s'amplifient à chaque nouvelle énonciation. À force de retours, le sens et la valeur des destins s'imposent.

[89] Les auteurs partent plus particulièrement de l'étude des champs morphiques de Sheldrake, de la théorie de l'onde pilote élaborée par Broglie puis largement développée par Brohm et aussi la loi des séries selon Kammerer.

Dans *The Painted Drum*, les facéties du *trickster* poussent Faye à dérober le tambour sacré puis l'amènent à traverser le pays pour se rendre sur la réserve de sa grand-mère et remettre l'objet sacré à Bernard. Lui-même l'entreposera dans sa maison et la magie du tambour permettra de sauver les enfants d'Ira perdus dans la neige, en les appelant jusqu'à lui. Le totem lie ces différents individus parce qu'il révèle un autre lien traumatique : la perte d'un enfant. À chacune des trois générations, une petite fille se sacrifie, prise au piège des faiblesses et des manquements de ses parents. La première, dont nous avons déjà parlée et qui deviendra l'esprit et la voix du totem, demeure anonyme du fait du tabou du nom. Fille d'Anaquot et tante de Bernard, elle se jette du traîneau pour satisfaire la faim des loups. Par ce geste elle plonge sa famille dans un deuil destructeur qui laissera de profondes blessures. La deuxième petite fille est Netta, petite sœur de Faye. Le père des fillettes ayant volontairement esquivé la chute de Faye, celle-ci heurte violemment le sol et reste à demi-inconsciente. Netta, témoin de la scène et pensant sa sœur morte, se jette à son tour dans le vide pour la rejoindre et décède sur le coup. Encore une fois, le deuil et les non-dits bouleversent durablement la vie des survivants. La troisième petite fille est Shawnee qui courageusement mène son frère et sa sœur dans la nuit glaciale suite à l'incendie de la maison. Manquant de mourir gelée elle est sauvée in extremis par le son du totem-tambour. D'une génération à l'autre, les situations se répètent néanmoins elles évoluent et, finalement, le drame peut être évité. Le sauvetage de la dernière génération apporte le repos aux victimes collatérales des deux premières tragédies.

Alors qu'il pose un regard critique sur les observations ethnographiques d'Adolphus Elkin, Claude Lévi-Strauss relève la justesse de son analyse des axes spatio-temporels du totémisme :

> Derrière les catégories empiriques d'Elkin, ne peut-on d'ailleurs pas deviner l'ébauche d'un système ? Il oppose à juste titre, le totémisme des clans matrilinéaires et celui des clans patrilinéaires. Dans le premier cas le totem est « chair », il est « rêve » dans le second. Donc organique et matériel dans un cas, spirituel et incorporel dans l'autre. De plus, le totémisme matrilinéaire atteste la continuité diachronique et biologique du clan, c'est la chair et le sang perpétués de génération en génération par les femmes de la lignée ; tandis que le totémisme patrilinéaire exprime « la solidarité locale de la horde », c'est-à-dire le lien externe, et non plus interne, territorial, et non plus biologique, qui unit synchroniquement – et non plus diachroniquement – les membres du clan. (Lévi-Strauss 2002, 82)

La coexistence de deux systèmes à première vue antithétiques révèle une mécanique complexe qui repose sur un enrichissement mutuel : l'identité d'un individu puise autant dans le lien historique que dans le lien territorial. L'être se trouve au croisement de ces deux directions. La récurrence impulsée par le *trickster* dans la narration libère un pouvoir totémique complexe qui s'inscrit tant dans la synchronicité des destins que dans la valeur diachronique des liens généalogiques. Alors que le totémisme traditionnel nord-américain s'appuyaient déjà sur une subtile alchimie entre

totémisme social et totémisme individuel, les romans contemporains mêlent systématiquement deux formes de totémismes complémentaires : un totémisme animal et un totémisme de l'objet ; un totémisme traditionnel et un totémisme inventé ; un totémisme hérité et un totémisme d'épreuves. Ainsi, la construction de l'identité des personnages se nourrit-elle en permanence des échanges et des négociations que suppose la concomitance des systèmes structurels d'égale importance. Elle se fait action et mouvement. La signature du *trickster* repositionne la quête individuelle au centre de la redéfinition communautaire ainsi que Gerald Vizenor le souligne :

> Freedom is a sign, and the trickster is chance and freedom in a comic sign, comic freedom is a "doing", not an essence, not a museum being, not an aesthetic presence. The trickster as a semiotic sign is imagined in narrative voices, a communal rein to the unconscious, which is comic[90] liberation. (Vizenor 1993, 13)

Les personnages ne peuvent faire sens de leur existence qu'à travers la résonance que celle-ci opère lorsqu'elle est mise en parallèle avec d'autres destins survenus sur le même territoire.

Dans *The Painted Drum*, comme dans les autres romans que nous étudions, le *trickster* dessine, par l'entremise de la synchronicité, ce que Michael Witgen a désigné par l'expression « a landscape of relationships[91] » (Witgen 39). Chaque parcelle de territoire vécu démontre l'existence d'un réseau de conjonctions qui défie la causalité mais qui, lorsqu'il est dévoilé, fait sens des existences. Il serait réducteur de penser que ce réinvestissement mythique de la géographie ne pourrait concerner que des environnements préservés, des paysages idylliques. Bien au contraire, les romans totémiques ancrent leur action sur des territoires très divers qui vont de la réserve indienne à la réserve urbaine en incluant d'autres territoires que les personnages traversent mais qui renvoient tous à la géographie mythique soit par une image miroir soit par une inversion d'image qui rappelle les négatifs photographiques. Tous ces espaces émanent de l'inconscient collectif qui, par les différentes actions du groupe sur le paysage, imprime son empreinte dans

[90] L'emploi répété du terme « comic » pour qualifier l'action littéraire du *trickster* pourrait prêter à confusion quant à la tonalité des narrations qui relèveraient de la farce par opposition à d'autres écrits qui, parce qu'ils ne comporteraient pas cet « holotrope », relèveraient de la tragédie. Gerald Vizenor prévient lui-même cette interprétation rapide et simpliste en précisant : « The trickster is a communal sign, never isolation; a concordance of narrative voices. The trickster is not tragic because the narrative does not promise a happy ending. The comic and tragic, the *hypotragic*, are cultural variations; the trickster is opposed by silence and isolation, not social science » (Vizenor 1993, 12).

[91] Michael Witgen utilise cette expression dans son ouvrage *An Infinity of Nations: How the Native New World Shaped Early North America* pour mettre en lumière les réseaux d'échanges commerciaux et culturels qui constituaient un maillage particulièrement élaboré du territoire nord-américain avant la colonisation. Cette dynamique spatiale a continué durant toute la période de la colonisation et, en particulier, la région des Grands Lacs où s'établissaient des liens étroits entre les différentes nations indiennes, les coureurs de bois français, les garnisons des forts militaires, les missionnaires, etc... Le jeu complexe des alliances et de la reconnaissance (ou non) de la souveraineté des forces en présence a influencé le tracé des premières routes sur ces territoires de cohabitation et a laissé des traces sur les cartes actuelles. Nous reprenons cette expression pour ajouter au paysage ainsi désigné la dimension de relation avec les temps mythiques, relation avec tous les ancêtres qu'ils soient réels ou magiques.

l'environnement. Dans *Introduction à la mythodologie*, Gilbert Durand relève cette projection de l'inconscient collectif sur l'urbanisation :

> L'inconscient collectif se fait culturel ; les cités, les monuments, les constructions de la société viennent capter et identifier la pulsion des archétypes dans la mémoire du groupe. La cité concrète vient modeler le désir de « cité idéale ». (Durand 1996, 136)

En retour, la forme de la cité participe à la construction psychique de ses habitants.

Dans *The Hiawatha*, c'est la verticalité de la ville qui modèle le parcours des protagonistes. En retour, ils projettent sur leur environnement les espoirs et les rancœurs de leur histoire familiale. Par sa profession, Simon participe directement au renouvellement perpétuel du paysage urbain : les constructions anciennes sont détruites pour être remplacées par des bâtiments voués, eux aussi, à disparaître à plus ou moins longue échéance. Ainsi, le temps qui passe se mesure à l'aune des démolitions, des restructurations et des constructions de bâtiments. Ce paysage urbain porte en lui la marque du *trickster* qui bouleverse continuellement les repères et rebat les cartes à chaque nouvelle transformation de la cité. Lorsque les personnages reviennent dans la ville après une longue absence leur regard balaie les rues : ils sont alors plus à la recherche de la trace de telle ou telle façade qu'à la recherche d'un visage connu. Défiant le vide, Simon grimpe sur les plus hauts échafaudages afin de repousser les limites architecturales de la ligne d'horizon. Lorsqu'il ne travaille pas, il arpente cette même ville et le lecteur peut suivre précisément son parcours en égrainant les noms des axes parcourus. L'emprise magnétique de la cité retient Simon parce qu'elle est devenue ce territoire vécu et investi qui contribue à le définir :

> Even now, when Simon looks at objects bigger than himself, he seeks out their center, calculating what it would take to balance them spinning through the air, where the cables could be clipped and on what the nylon webbing could rest to hoist it, passed like a puzzle high over the city. (*Hiawatha* 7)

La toile des câbles tendus à travers le ciel emprisonne symboliquement le protagoniste tout en lui laissant entrevoir l'immensité de ce qui se trouve au-delà de la grisaille de la ville. Dans ses différents romans David Treuer choisit de faire interagir les personnages au sein de territoires contestés. En effet, il ancre les intrigues dans une matérialité en évolution, celle des zones de contact culturelles qui se déclinent selon la propension des protagonistes à en intégrer les codes. De *Little* à *The Translation of Dr. Apelles* en passant par *The Hiawatha*, les lignes verticales des gratte-ciels envahissent progressivement l'environnement jusqu'à en devenir enclavantes. Alors qu'elles sont inexistantes sur la réserve de Poverty, elles ceinturent le paysage de la ville anonyme dans laquelle Dr. Apelles tourne en rond et la vue de celles-ci à travers les différentes fenêtres du roman renforcent son sentiment d'isolement : « He looks out the window at the scatter of light

from thousands of other windows just like his, opening into apartments just like his, with people looking out into the terrible and wonderful night, people who are not at all like him […] he knows he is alone » (*Translation* 39). Néanmoins, chacun des paysages familiers des romans contient l'expression d'un « espace louangé » selon la terminologie de Gaston Bachelard, un foyer qui, même s'il reste perfectible, abrite les protagonistes et agit comme un centre vers lequel toujours ils reviennent : « […] dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes » (Bachelard 1992, 25). Les trois baraquements de Poverty, la maison de Betty dans le Southside de Minneapolis vouée à la démolition et l'appartement impersonnel du Dr. Apelles jouent tous le rôle d'espaces d'intimité animés par les gestes et les habitudes.

En déstabilisant les repères géographiques des personnages, la figure du *trickster* les force à réévaluer leur lien à l'espace. De par le lien intrinsèque entre identité totémique et espace, le décepteur peut, de ce fait, enclencher le mouvement de redéfinition des individus. Émile Durkheim évoque, dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, le lien ténu qui existe entre l'organisation sociale du groupe et l'espace que celui-ci occupe. Il relève que la distribution des rôles au sein de la communauté induit une certaine distribution de l'espace. Inversement, la mauvaise distribution de l'espace a une conséquence directe sur le dysfonctionnement du groupe :

> [La société] n'est possible que si les individus et les choses qui la composent sont répartis entre différents groupes, c'est-à-dire, classés, et si ces groupes eux-mêmes sont classés les uns par rapport aux autres. La société suppose donc une organisation consciente de soi qui n'est autre chose qu'une classification. Cette organisation de la société se communique naturellement à l'espace qu'elle occupe. Pour prévenir tout heurt, il faut que, à chaque groupe particulier, une position déterminée d'espace soit affectée. (Durkheim 1991, 632-33)

En bouleversant le rapport au lieu, le *trickster* relance la réflexion sur l'organisation du clan. Ainsi, d'un roman à l'autre la valeur positive de ces lieux s'estompe comme si la pression extérieure des lignes verticales amenuisait le pouvoir de protection des foyers. Autour de ces centres, les territoires portent des charges affectives diverses selon l'histoire de leur appropriation et les personnages développent en conséquence un sentiment d'appartenance plus ou moins mitigé à cette terre. Le territoire de la réserve dans *Little* est un territoire « imposé » par les blancs, et dont les délimitations claires doivent mettre un terme au nomadisme saisonnier des populations indigènes tout en les maintenant éloignés des foyers de peuplement blancs. Il demeure, malgré tout, une partie du territoire ancestral et renferme les signes de la présence mythique. La réserve urbaine de *The Hiawatha* se présente comme un territoire « induit » : les familles que l'on a relogées dans la ville y sont venues de leur propre volonté tout en étant motivées à le faire par une

incitation politique et financière. Il s'agit donc d'un espace mitigé qui place les populations indiennes au milieu des blancs tout en les maintenant en marge de cette société. Enfin, l'espace « neutre » de la grande ville anonyme dans *The Translation of Dr. Apelles* agit comme une page blanche où l'identité est à réécrire, un écran sur lequel le héros projette les souvenirs de la terre natale et du mode de vie perdu. La perte du territoire initial ne signifie pas la disparition du clan mais représente un sursaut nécessaire pour faire évoluer les rôles et les relations de chacun et ainsi fonder un nouveau modèle adapté au nouvel environnement. Émile Durkheim note que l'organisation se communique naturellement à l'espace, il est aussi vrai que la modification de l'espace influe naturellement sur l'organisation de la société.

Dans *The Middle Place: American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism*, Joni Adamson relève la récurrence d'un territoire ambivalent comme toile de fond des fictions amérindiennes : « I began to see more clearly why American Indian authors set their imaginative works in noisy, contested landscapes that are alive with myth and history rather than in landscapes that are 'silent open spaces' » (Adamson 2001, 19). L'expression « middle place » employée dans le titre comprend tous ces lieux de l'entre-deux, pétris de sens du fait des différents foyers de peuplement qui s'y sont succédé mais aussi par les histoires et légendes qui les animent. Ce sont des environnements fertiles d'où émerge la culture et qui, en résultat, modèlent leurs habitants autant que l'histoire de ceux-ci les a modelés : « The vernacular landscape is a folk landscape in which people are attuned to the contours of home et place, […] a breathing and living landscape where people have a sense of the rhythms of local culture » (Adamson 2001, 90). Dans son *Introduction à la Mythodologie*, Gilbert Durand veille également à ne pas faire de coupure entre le social et le culturel lorsqu'il montre comment les réappropriations successives des mythes se nourrissent des problématiques spécifiques de chaque époque et enrichissent la mémoire collective par un jeu de résonances mythiques. Il parle à ce sujet de « topique » dont il donne l'explication suivante :

> Telle s'entrevoit la notion de « topique » qui dans un lieu ponctuel (topos), constate une « épaisseur », un système de tensions ou d'antagonismes (cf S. Lupasco). Même en coupe mince, le capital d'imaginaire d'un instantané socio-culturel apparaît comme complexe, pluriel et systémique. (Durand 1996, 133)

Les espaces vécus que mettent en scène les romans totémiques possèdent cette « épaisseur » parce qu'ils ont été et sont encore des lieux de tension. Les divers territoires qu'ils soient « imposés », « induits » ou « neutres » se présentent en effet comme autant d'expériences à réinvestir, autant de relations à réinventer pour faire correspondre les temps premiers aux temps présents. Pour

surmonter le chaos qu'il a instauré et qui est la résurgence du chaos primordial, le décepteur met à disposition l'énergie imaginative de l'alliance totémique à même de moderniser le mythe des origines. Une nouvelle alliance, certes, puisqu'elle se détermine à partir de l'expérience d'un territoire contesté bien particulier, mais qui, en puisant dans la redondance de toutes les alliances totémiques antérieures, inscrit le groupe culturel dans une « probabilité plus grande à se re-projeter ultérieurement » (Durand 1996, 118). En prenant pour personnages des individualités marginales qui, par leurs destins personnels, évoquent l'aliénation de toute une communauté, les auteurs amérindiens utilisent les ferments de la contestation pour réécrire le mythe par le biais de la fiction contemporaine. Ces individus sont des parias à l'image des nations indiennes et des autres identités minoritaires laissés en marge de la société dominante. Comme eux, ces individus sont les plus à même de capter et d'identifier les pulsions des archétypes dans la mémoire du groupe : « Cette négativité, introduite systématiquement dans l'ensemble des rôles, joue certainement une fonction importante dans les mouvements de ressourcement du mythe » (Durand 1996, 137). Pour ce faire, les romanciers retravaillent une matière malléable à pétrir, à enrichir et à diffuser, le *sermo mythicus* que Gilbert Durand définit comme suit : « N'étant ni un discours démonstratif, du type syllogistique ou hypothético-déductif, ni un récit narratif, une description pour montrer l'enchaînement positif des faits, [il] doit utiliser la persuasion par l'accumulation obsédante de « paquets », d'« essaims » ou de constellations d'images. » (Durand 1996, 194). Les romans totémiques fonctionnent à partir d'un faisceau de variations redondantes dont s'emparent les personnages pour défier l'immobilisme des situations. Pour faire face aux contingences d'un quotidien souvent désespérant, ils rappellent à eux les archétypes et rejouent, en les adaptant, les combats mythiques des temps premiers.

L'ennemi intime[92]

Nous avions précédemment laissé en suspens le roman de Joseph Boyden, *Three Day Road*, nous y revenons à présent. Ce roman, comme l'ensemble du cycle romanesque de l'auteur propose des réactualisations successives du combat mythique qui opposa le *trickster*, Wisakejak, au monstre cannibale, Wiitiko[93]. L'ensemble de l'œuvre de ce romancier est un exemple particulièrement éclairant d'une réorganisation du *sermo mythicus* pour faire sens de la contemporanéité des personnages. La légende principale, que rapporte Emmanuel Désveaux dans *Sous le signe de l'ours : mythes et temporalité chez les Ojiwa septentrionaux*, raconte que le héros Wisakejak tombe malencontreusement sur le géant Wiitiko lors d'un voyage dans la forêt. Il devient le prisonnier du monstre qui l'oblige à ramasser du bois pour préparer le feu qui servira à le cuire. Wisakejak est désespéré car il ne sait pas comment s'extraire de cette situation. Tout en ramassant le bois il s'adresse aux animaux de la forêt pour qu'ils lui viennent en aide. Il demande tout d'abord aux plus forts (l'ours, le loup et le lynx) mais ceux-ci lui répondent que l'aide recherchée ne peut venir que d' un autre animal. Puis Wisakejak demande au caribou, au pécan, au renard et même à l'hermine. Mais c'est finalement le petit écureuil rayé qui lui prêtera son concours. Se faisant encore plus petit que sa taille habituelle, il rentre dans l'anus du monstre et lui déchire les viscères à coups de dents. Wisakejak peut alors frapper à mort la créature déjà affaiblie. Il décide ensuite de le faire cuire pour obtenir de la graisse fondue qui se déverse en si grande quantité qu'elle finit par former un lac dans lequel vont se baigner tous les animaux. Grâce à cette source providentielle, la viande des animaux contient du gras à la belle saison et permet de nourrir les hommes (Désveaux 139-41). Le monstre anthropophage a ainsi pu être vaincu grâce à une alliance, une association de ruse, et non de force brute, et son meurtre permet de relancer le cycle

[92] Nous empruntons ici l'expression au titre de l'article de Sophie McCall « Intimate Enemies... » qui porte sur le roman *Three Day Road* et désigne le rapport qui lie le *trickster* au *windigo*. Nous le passons au singulier pour rendre compte du caractère très personnel des dangers représentés par la figure du *windigo* : chacun renferme potentiellement cette menace. Il est un ennemi à l'intérieur de soi.

[93] Comme cela est souvent le cas de retranscription de langues indigènes qui ne comportent pas d'alphabet, il existe un grand nombre d'orthographes possibles pour ces deux personnages (wiitiko, weetigo, windigo..., wisakejak, weesageeshak, weesquachak...). Pour citer la légende principale, nous reprenons ici l'orthographe utilisée par Emmanuel Désveaux. Par la suite, nous avons décidé d'utiliser les termes *windigo* et weesageechak tels qu'ils sont écrits par Joseph Boyden dans ses romans.

des saisons et d'enrichir l'environnement. Le Wiitiko apparaît également dans un certain nombre d'autres histoires où il joue perpétuellement le rôle de croquemitaine.

Le *windigo*, autre nom du Wiitiko, est, dans la tradition coutumière, une figure peu autonome. Le colosse anthropophage des légendes représente bien souvent un ajout à d'autres histoires qui existaient auparavant et s'enrichissent d'un affrontement avec une figure du mal. Le *windigo* se caractérise par une faim que rien n'apaise et qui, au contraire, enfle au fur et à mesure que le monstre tente de se rassasier. Ayant recensé les différents personnages du panthéon algonquin dans son ouvrage *The Manitous : The Spiritual World of the Ojibway*, Basil Johnston termine sur cette étrange personnalité :

> The Weendigo gorged itself and glutted its belly as if it would never eat again. But a remarkable thing always occurred. As the Weendigo ate, it grew, and as it grew so did its hunger, so that no matter how much it ate, its hunger always remained in proportion to its size. The Weendigo could never requite either its natural lust for human flesh or its unnatural appetite. (Johnston 222)

Basil Johnston hésite sur l'étymologie du nom qui pourrait trouver ses racines dans l'expression « *weenin n'd'igooh* », signifiant « excès », ou dans l'expression « *ween dagoh* », signifiant « seulement pour son propre contentement ». En parallèle des légendes initiales mettant en scène le monstre mythique se sont développées une multitude d'autres légendes qui racontent comment des hommes, des femmes et des enfants ont attrapé le mal du *windigo* par contagion. Les récits de tous ces duplicata du premier *windigo* sont venus enrichir la tradition en construisant une geste qui part de la simple anecdote pour aboutir au récit mythique.

Il est à noter que le *windigo* est essentiellement un fléau de l'hiver qui frappe les communautés en même temps que la famine s'abat sur eux. Les personnes touchées font montre d'une force décuplée et, tout en gardant figure humaine, trahissent leur état par une vigueur inhabituelle et un comportement outrancier. Elles cachent dans leur abdomen un cœur de glace qui demeure après leur mort :

> In this and other respects, the Weendigoes are men and women except on a grander, exaggerated scale. Nature has done them a disservice by endowing them with an abnormal craving, creating an internal imbalance to such a degree as to create a physical disorder. […] Although the Weendigo is an exaggeration, it exemplifies human nature's tendency to indulge its self-interests, which, once indulged, demand even greater indulgence and ultimately result in the extreme—the erosion of principles and values. (Johnston 224)

Le récit de l'enfance de Niska donne l'exemple d'un comportement *windigo*. Leur bébé ayant commis le sacrilège de recracher la viande sacrée de l'ours qui s'était offert en sacrifice pour sauver le clan de la famine, Micah et son épouse quittent la communauté et s'isolent dans les bois. Acculés par la faim, l'épouse et le bébé rompent le tabou de l'anthropophagie et se nourrissent de la

chair de Micah, mort gelé. De retour au campement collectif, les deux *windigo*s sont trahies par leur attitude et leur besoin toujours plus grand de goûter à nouveau le sang humain :

> The baby cried constantly. One of the other women who was breastfeeding agreed to nurse it. We couldn't trust Micah's wife any more. The child sucked hungrily on the other woman, who became worried the child would drain her of all her milk. When the woman tried to remove it, the baby bit hard and the woman screamed in shock. My father had to pry the child's mouth from her bloody tit. (*Three* 41)

Pour endiguer le mal qui risquerait, s'il n'était pas contenu, de contaminer tout le clan, le père de Niska procède au meurtre rituel des monstres par strangulation. Il est le seul à pouvoir accomplir ce geste sacré car il possède la qualité rare de « *windigo* killer », qualité héréditaire qu'il transmettra à Niska, Xavier, Will et Annie :

> He didn't take long to do it. His eyes looked sad. He leaned down and whispered something I could not hear into her ear. She immediately went slack and her eyes reflected fear and then expectation as he straddled her chest. My father covered her face with a blanket and placed his hands on her neck. He looked up above him and the muscles of his body tensed. Her feet quivered, then went still. At the moment when the quiet came like a shadow into the room, I felt warmth between my legs. My father turned to the baby. Again he wasted no time. He covered the sleeping child's head with a corner of the blanket, placed a hand about its small neck and, looking up once again, squeezed until the life left it. (*Three* 42)

La vision de cette scène déclenche le versement d'un autre sang humain ; le premier sang menstruel de Niska. Le cycle sacré de la résonance mythique enclenche le cycle féminin et fait de Niska un être à part qui demeurera toute sa vie en marge de sa communauté et en marge de la société occidentale.

Le *windigo* qui sévit au plus fort de l'hiver dans la région des Grands Lacs est une figure de la démesure et de l'absence totale de règles morales dont la manifestation alerte sur les dangers de l'outrance. La peur qu'il inspire prévient les débordements que pourrait provoquer la famine et assoit la suprématie du tabou de l'anthropophagie de même qu'elle enseigne la prudence lors des déplacements hivernaux en dehors du campement. Elle est le garde-fou de la vie sociale et assure la pérennité du clan. James Waldram, spécialiste de l'anthropologie médicale avait remarqué, lors de ses recherches, que le nombre de témoignages d'apparition de *windigo*s avait considérablement augmenté à partir des périodes de cohabitation avec les peuplements blancs et que ce fait semblait traduire une autre angoisse que celle du cannibalisme. Il n'y a, d'ailleurs, pratiquement pas de preuves d'un cannibalisme avéré dans chacun des cas qui avaient été portés à la connaissance des autorités de l'époque. Le mal du *windigo*, rebaptisé « psychose du *windigo* » par Émile Saindon en 1933, révèle, par contre, le malaise d'une communauté face à un changement de paradigmes

culturels. Cette psychose représenterait une expression possible du sentiment d'aliénation résultant de l'anomie dont nous avons parlé précédemment :

> [It represents] the classical depressive disorder, showing a specifically prominent secondary symptom of self-depreciation and need for punishment with a culturally available explanation. In other words, this was not a culture-bound syndrome but rather a culturally localized expression of a universal condition, depression. (Waldram 194)

L'aventure vécue par la communauté de Niska se déroule justement à une période de contact avec la civilisation occidentale, au moment où les autorités mettent en place les pensionnats et demandent aux populations autochtones de leur confier leurs enfants. Ces mêmes autorités s'immiscent dans la gestion des conflits internes des communautés et imposent la loi de la Couronne sur l'ensemble du territoire canadien. En conséquence, le père de Niska, pourfendeur de monstres et sauveur du clan se retrouve condamné pour meurtre et est exécuté. Sa disparition condamne la communauté, qui, ayant perdu son centre, se disperse car cet acte a aboli la loi sacrée et symbolique qui assurait la cohésion de la bande.

Dans *Through Black Spruce*, les *windigo*s au cœur de glace ressurgissent sous d'autres traits. Ils dévorent la chair humaine par procuration en inondant le territoire de drogue. Tiraillés par une soif de profit qui enfle de façon exponentielle, ils mènent la communauté à sa perte par contamination et sèment la terreur pour obliger chacun à se taire. Marchant sur les traces de son arrière-grand-père, Will devient, lui aussi, « *windigo* killer » mais, ne connaissant pas les gestes rituels de la strangulation, utilise une arme à feu et ne parvient pas à anéantir Marius Netmaker. Dans le cycle romanesque de Joseph Boyden, le *windigo* agit en tant que symbole à trois dimensions selon la définition apportée par Gilbert Durand, il est à la fois « cosmique », représentatif d'un danger réel, « onirique », le réceptacle de projections irréelles, et « poétique », le protagoniste de récits multiples transmis et remaniés à chaque génération :

> […] tout symbole authentique possède trois dimensions concrètes : il est à la fois « cosmique » (c'est-à-dire puise à pleines mains sa figuration dans le monde bien visible qui nous entoure), « onirique » (c'est-à-dire s'enracine dans les souvenirs, les gestes qui émergent dans nos rêves et constituent comme Freud l'a bien montré la pâte très concrète de notre biographie la plus intime), enfin « poétique », c'est-à-dire que le symbole fait aussi appel au langage, et au langage le plus jaillissant, donc le plus concret. (Durand 2008, 13)

En effet, le *windigo* se construit à partir de la figure mythologique immémoriale, de l'histoire familiale, mais aussi des fantasmes et des peurs de l'individu. Cette figure multiple personnifie les périls qui guettent la communauté. Par cette personnification, le symbole offre un objet à combattre qui renferme en lui le spectre de terreurs diffuses. Les pourfendeurs de monstre nomment leur adversaire et, en racontant les difficultés de l'affrontement, mettent en paroles

l'indicible. Une génération après le meurtre de l'épouse et du bébé de Micah et une génération avant la tentative de meurtre de Marius Netmaker, Xavier est confronté à un autre *windigo*, son meilleur ami Elijah. Ce dernier est pour Xavier la personne qui lui est la plus proche. En effet, ils ont le même âge et le même vécu. Après avoir fui le pensionnat et ses maltraitances, ils sont tous les deux éduqués par Niska. Outre le mode de vie, ils partagent les mêmes rêves et ont les mêmes désirs. Ainsi, tous leurs projets se font ensemble : ils partent ensemble à la guerre et ne se lâchent pas d'une semelle sur le terrain des opérations. Ils anticipent également ensemble leur retour au pays. Ils sont en fait si semblables qu'ils apparaissent au départ comme une entité indéterminée aux yeux de leurs camarades. Parce qu'Elijah va affirmer son caractère, il parviendra à se distinguer et à attirer la lumière sur lui. Pourtant, l'armée aura encore du mal à attribuer chaque exploit à la bonne personne et, lorsqu'après la mort d'Elijah, Xavier va se retrouver avec la médaille d'identification de celui-ci, personne de relèvera l'usurpation d'identité.

Elijah est un orphelin et aucune indication n'est fournie au lecteur quant à sa famille et à son histoire personnelle avant l'arrivée au pensionnat. Il porte le nom de famille Whiskeyjack qui est une des appellations du geai du Canada, petit oiseau chapardeur également surnommé le « camp robber » (le cambrioleur), et qui correspond aussi à l'orthographe modifiée du nom du *trickster* Wisakejak ou Weesageeshak. À l'instar de son illustre ancêtre, Elijah est rusé et joueur. S'il ne lui est pas possible d'assumer dans le roman plusieurs enveloppes charnelles, il s'avère très doué pour modifier sa voix et son accent afin de métamorphoser sa *persona* au gré des interlocuteurs. Repoussant toujours plus loin ses limites, il n'hésite pas à se mettre en danger et pousse Xavier à en faire autant.

Pourtant, aux prises avec l'innommable des combats des tranchées, il rompt avec la traditionnelle « tolerated margin of mess » (une marge de désordre tolérée), pour emprunter à Barbara Babcock le titre de son article portant sur la figure du *trickster*, et s'enfonce dans la voie sans retour de la transgression ultime : l'anthropophagie. Son parcours dans les tréfonds de l'abject se déroule par paliers. Il commence avec la frénésie du tir sur cibles mouvantes, puis le détroussage de cadavres, la brutalité du corps à corps, la prise de scalps et enfin la consommation du sang. Il s'agit d'une escalade de la violence, la faim d'exploits d'Elijah devenant plus grande à chaque fait d'armes. Xavier, témoin dépressif de cette dégénérescence, assiste, passif, aux horreurs commises par son camarade et somatise : ses oreilles se mettent à bourdonner au point qu'il n'entend plus rien du monde extérieur. Cependant, lors d'un regain de vitalité, il retrouve les gestes ancestraux et, avec le totem-mauser étouffe Elijah :

> With all the strength left in me, I roll up and onto my knees, the rifle in both hands. It is my fine German Mauser. Elijah is on his back, dazed and staring at the sky, a slight smile on his face. I straddle him once more and place the rifle across his throat. I look into Elijah's eyes. Water splashes on his cheeks. I think it is rain, but then realize that it is my tears. I push down on the rifle. He struggles, legs kicking. (*Three* 340)

Le meurtre rituel a néanmoins un prix : s'il échappe à la justice des hommes, Xavier perd tout de même une jambe. Il est renvoyé chez lui avec les décorations militaires de son compagnon.

Dans ce roman, Wisakejak et Wiitiko se confondent pour devenir une seule et même personne. Par cette fusion, le romancier insiste sur la capacité de chacun à perdre le sens de la mesure : non seulement tout homme et toute femme sont susceptibles de se laisser contaminer mais même un héros mythique n'est pas à l'abri de succomber à l'abjection contagieuse d'une situation, en l'occurrence la déshumanisation de le vie dans les tranchées. L'espace dénaturé dans lequel se meuvent les deux amis prend la forme d'une inversion maléfique du paysage de l'*outback* canadien, territoire de chasse familier des personnages. Tout en leur rappelant les caractéristiques de celui-ci, la découverte du terrain des combats brouille leurs repères spatio-temporels et leurs consciences. Le huis clos des tranchées, en particulier, déstabilise Xavier : « I'm confused by many things, by all of this movement, by the loss of my sense of direction here » (*Three* 13). Cependant, tout lui évoque l'espace louangé qu'il a quitté : « This mud is not at all different from the mud of the Moose river » (*Three* 17). Les marécages des rivages de la baie d'Hudson reprennent corps dans la terre détrempée d'eau sale des Flandres : une eau négative qui sent le sang et la décomposition, une eau d'où sortent des membres de cadavre et qui semblent être la porte vers un monde des esprits sans repos. Les trous d'obus figurent la myriade de mares et de petits lacs qui caractérisent les abords de la « Moose river » (rivière de l'élan). En découvrant les cratères de Saint-Eloi, Xavier s'étonne de cette similitude. Il relève des concordances troublantes entre la toundra désolée du grand nord et les terres dévastées du front :

> It's like the tundra I'd once travelled to, but devastated and pocked, so empty of vegetation that it's impossible to imagine anything once grew here. The area in front of me is pitted with craters of different sizes, some too small for a man to take cover in, others so large they might be small valleys. (*Three* 61)

De ce bouillon de culture, l'imagination du héros fait rejaillir une végétation gothique : des arbres portant pour fruits des crânes humains, des fleurs plus rouges que le sang :

> So many dead men lay buried over there that if the bush grows back the trees will hold skulls in their branches […] I saw it already. We once left a place covered in our dead. When we came back a few months later flowers redder than blood grew everywhere. They covered the ground. They even grew out of rotting corpses. (*Three* 70)

Ici les visions fantasmagoriques revisitent les symboles de la Grande Guerre : les coquelicots rouges que porteront les vétérans à la boutonnière pour commémorer les combats figurent des plantes carnivores qui, repues du sang versé, arborent des pétales écarlates. De nouveau, les deux territoires se font écho lorsque Xavier emploie le terme « bush » pour désigner la terre des Flandres. De même, quelques pages plus loin, se laissant porter par le cours de la rivière, Niska et Xavier repassent à côté d'un rivage dévasté par une grand incendie alors que Xavier et Elijah partaient rejoindre leur bataillon. Les souches brûlées renvoient Xavier au souvenir des arbres décharnés d'Ypres et le retour d'une végétation naissante dans son pays natal le fait s'interroger sur un possible renouveau des champs de combats.

> The shoreline that we pass is still new growth, green and wild, nothing grown taller than a man. I watch it for some time after I awake, listening to the gentle dip of Niska's paddle. In places blackened tree stumps jut up like burnt fingers. They look like the dead trees in Ypres, make me wonder if the battlefields have begun to grow over yet with red flowers. (*Three* 101)

Malgré le jeu d'une image inversée de l'environnement familier, les deux espaces expérimentés et investis par Xavier laissent entrevoir la vie qui palpite sous les cendres et matérialisent la régénération psychologique des personnages.

Vikki Visvis considère la figure du *windigo* sous l'angle de la transfiguration esthétique d'une situation traumatique réelle : les mots manquants pour dire l'horreur de la situation, les victimes se saisissent d'une figure mythique monstrueuse qui exprime symboliquement la violence, l'arrachement et l'effroi. Une agression qui dépasse l'entendement (la colonisation qui avale tout sur son passage, la guerre moderne qui avale des milliers de corps) est ainsi réintégrée dans la cosmologie amérindienne.

> Specifically, the Windigo as an Indigenous sign and racially charged Western construction reconceptualizes manifestations of trauma as an overwhelming event, a psychopathological response, and an act of cultural imperialism, while it also reconceptualizes the ideological underpinnings of these cultural traumas, particularly the discourse of savagery. At times, the reconfiguration of these dimensions of trauma is accomplished through discursive identification: manifestations of trauma as catastrophe, mental wounds, or cultural imperialism are reformulated as devouring Windigos and thus are culturally reconsidered in accordance with a distinctly First Nations cosmology. (Visvis 225)

Dans son étude intitulée « Culturally Conceptualizing Trauma: the Windigo in Joseph Boyden's *Three Day Road* », elle réfléchit à l'ambivalence symbolique de cette figure archétypale qui catalyse dans son expression les jugements portés par le regard occidental sur le « sauvage » : une force brutale qui ne connaît pas de mesure, une absence de morale qui prouverait une absence d'âme. Mais dans le roman si Elijah redevient « sauvage » c'est à cause du traumatisme infligé par des conditions inhumaines d'une guerre inventée par les occidentaux. Le premier *windigo* qui a

contaminé Elijah se trouve être la guerre elle-même qui engloutit chaque jour des milliers d'hommes et dont l'appétit ne montre pas de limite. De même, il se met à prélever les scalps de ses victimes suivant les conseils des Français : « “Do what we do. Collect evidence of your kills. Do what my people taught your people a long time ago. Take the scalp of your enemy as proof. Take a bit of him to feed you.” » (*Three* 188). Cet épisode fait écho à une vérité historique : lors de la guerre de sept ans[94], les puissances occidentales ont motivé leurs alliés indiens à rapporter les scalps de leurs adversaires pour prouver leurs exploits, les poussant ainsi à pratiquer une activité qui n'avait pas cours en dehors de la torture rituelle[95] avant la colonisation. Sophie McCall, dans son article « Intimate Enemies: Weetigo, Weesageechak and the Politics of Reconciliation in Tomson Highway's *Kiss of the Fur Queen* and Joseph Boyden's *Three Day Road* », relève également le paradoxe de la naissance des *windigo*s à partir de l'ère coloniale :

> In both novels colonial institutions disrupt the respective Cree community's sense of the ethics around consumption for survival, leading to a destabilizing pursuit of consumption for consumption's sake, reinforced by an overarching settler culture of consumer capitalism. (McCall 65)

Elle ajoute que cette figure complexifie encore sa portée symbolique en signifiant par sa seule évocation l'interconnectivité de processus, à première vue, antithétiques :

> In both novels the figure of the Weetigo is used to imply a paradoxical interdependence of overconsuming (wasting) and of being consumed (wasting away), of devouring and of being devoured, of starving to death and overindulging. (McCall 66)

En réponse au déchirement ressenti, les auteurs amérindiens proposent une écriture cathartique qui développe le complexe totémique[96] sous forme littéraire comme une réponse active au traumatisme. Les romans énoncent les pulsions jusque là réprimées et, en modernisant les mythes, donnent les armes aux personnages pour affronter les problèmes et réorganiser les normes et le système de valeur de leur nouvel environnement.

Dans les différents romans que nous étudions, nous pouvons déceler l'empreinte du *windigo*, même s'il n'est pas précisément nommé en tant que tel par les auteurs, qui dénonce les travers de certains personnages qui mettent en danger la cohésion du groupe et parfois même la vie

[94] Il s'agit de la guerre coloniale qui a opposé le royaume de France et le Royaume-Uni sur les territoires du Canada et de la Nouvelle Angleterre mais aussi en Inde et aux Philippines (1756-1763). En Europe, le royaume de Prusse, le royaume d'Espagne, l'empire Russe et l'empire Austro-Hongrois ont également pris part au conflit hissant cette guerre au rang de conflit mondial.

[95] Il ne s'agit pas ici de minimiser la brutalité que pouvait comporter cette torture rituelle mais de relever le fait que le scalp n'en faisait pas partie. Nous étudierons de manière plus approfondie les différences d'appréciation de l'immonde selon les cadres conceptuels des civilisations amérindiennes et de la civilisation occidentale en troisième partie thèse dans le chapitre consacré à « La ré-individuation de la transe » qui traitera notamment de la torture rituelle et des pénitences catholiques.

[96] Nous renvoyons le lecteur à l'introduction de la thèse et à la définition donnée par Alexander Goldenweiser du complexe totémique en tant que faisceau concordant d'indices totémiques.

de ceux qui les entourent. Les égoïsmes et la démesure, qui ne sont pas sans rappeler certains péchés capitaux, s'expriment dans une avidité, un appât du gain et une soif de posséder toujours plus (greed) et une forme de luxure, de complaisance égocentrique (lust). Dans *Tracks*, le *windigo* se retrouve aussi bien dans l'inextinguible désir de déforestation qui avale toujours plus de terres, que dans la petitesse de Margaret qui, contaminée par la bête, va utiliser les fonds communautaires pour racheter en catimini sa concession personnelle. Dans *The Painted Drum*, les relations passionnelles, relations adultérines, d'Anaquot et Simon Jack et celle d'Elsie et son amant font démissionner ces femmes de leur rôle de mère et entraînent, par ricochet la mort de leur enfant. Les figures paternelles ne sont pas exemptes de reproches qui se complaisent dans une colère auto-alimentée (wrath) ou se drapent dans une fierté et une estime de soi outrancières et destructrices (pride). Le mal du *windigo* représente les périls de l'individualisme exacerbé qui prend place dans les nations indiennes par contagion à partir de l'imposition du mode de vie occidental et fait voler en éclat la pensée clanique. Les romans totémiques en dénoncent les dérives et, partant de l'individu et de sa relation particulière avec un esprit tutélaire, refondent la responsabilité collective : chaque membre du clan possède sa carte à jouer dans la survie du groupe social et se doit d'assumer son rôle aussi difficile que celui-ci soit.

CC BY NC ND

Conclusion

En réactualisant les adversaires mythiques du panthéon amérindiens que sont le *trickster* et le *windigo*, les romanciers contemporains mettent en exergue la fine frontière qui sépare la figure créatrice (malicieux, bousculant la morale et défiant l'autorité) de la figure destructrice (égoïste, ne connaissant aucune limite morale et, au final, esclave de ses pulsions). Ils humanisent le monstre cannibale qui se terre en chacun pour dénoncer son actualité. Le cycle romanesque de Joseph Boyden illustre le trouble de savoir que l'on recèle intimement le pire comme le meilleur. Il révèle la complexité de l'antagonisme complémentaire des deux figures, comme Sophie McCall le précise :

> Defining a singular Cree interpretation of the Weetigo or Weesageechak may quickly become reductive, and [the novels] warn against this by at times emphasizing the tension between them, and at other times emphasizing the many overlapping characteristics. (McCall 63)

Répondant au vœu de Patrick J. Bracken qui, dans son article « Hidden Agendas: Deconstructing Post Traumatic Stress Disorder » appelait au développement d'une ethnopsychiatrie : « a particular culturally based way of thinking about and responding to states of madness and distress » (Bracken 40) et suivant la voie ouverte par Georges Devereux qui, dans les années cinquante a développé cette discipline, les romanciers réécrivent le *sermo mythicus* et en font une écriture cathartique qui rhabille les psychoses de symboles coutumiers et puise dans l'énergie imaginative du *trickster* pour repenser les stratégies de réponse aux manifestations de l'emprise des institutions coloniales. Comme Irenae Aigbedion le faisait remarquer dans « Tricksters: Change Through Chaos », la force de contestation représentée par le décepteur fait émerger un nouveau réseau de valeurs qui rassemble ceux que la société dominante avait exclus : « On a larger scale, it could be argued that by their very violation of societal standards, tricksters create values, morals, and a sense of propriety to which cultures adhere » (Aigbedion). La désorganisation du réel, rendue visible par le *trickster*, déclenche une énergie néguentropique[97], ou

[97] L'énergie néguentropique, ou force de non-entropie, est mue par un principe naturel de réorganisation. Elle n'existe que par opposition à un désordre, un chaos existant auquel elle réagit. Gilbert Durand utilise ce concept pour caractériser le potentiel de création du mythe qui, à travers la répétition et l'inscription dans un *illud tempus*, redonne sens aux contradictions du temps humain : « Si ce problème se pose déjà pour le biologiste et même pour le physicien, il se pose a fortiori à l'anthropologue, puisque tout phénomène de culture est, pour ainsi dire, doublement néguentropique: à la fois en se répétant, il “cultive” plus, à la fois il enrichit la mémoire du groupe et facilite sa répétition » (Durand 1996, 119).

la force de cohésion qui ressoude le groupe en réaction au chaos ambiant. Ainsi les totems, « créés » par le *trickster*, guident les personnages et les amènent à repenser un centre et une organisation sociale autour de ce nouveau centre. Pour ce faire, la régénération du clan doit passer par une ritualisation qui réinjecte une part de violence nécessaire. Nous avons vu ici une expression possible de cette violence à travers le meurtre ritualisé du monstre. Une autre forme de violence transparaît dans les romans qui se révèle indissociable du processus de rédemption totémique et participe à pérenniser le clan. Il s'agit de la relation étroite du sacrilège et du sacrifice que René Girard a envisagé comme étant une violence fondatrice des civilisations et dont nous allons à présent aborder l'étude.

CC BY NC ND

Chapitre 2 : Sacrilège et sacrifice

Les intrigues des romans totémiques s'appuient sur des épisodes déterminants durant lesquels les personnages redécouvrent leur relation au monde de l'occulte et réinvestissent les gestes rituels qui permettent la communication avec cet univers invisible. Ils vivent ainsi une expérience spirituelle qui refonde leur être au monde. Dans *L'homme et le sacré*, Roger Caillois insiste sur cette expérience fondamentale qui allie la croyance et la pratique :

> On ne saurait marquer avec plus de force à quel point l'expérience du sacré vivifie l'ensemble des diverses manifestations de la vie religieuse. Celle-ce se présente comme la somme des rapports de l'homme et du sacré. Les croyances les exposent et les garantissent. Les rites sont les moyens qui les assurent pratiquement. (Caillois 25)

Roger Caillois cite également à ce sujet les travaux de l'ethnologue américaine Alice Cunningham Fletcher qui avait œuvré au XIXe siècle à faire connaître la spiritualité amérindienne, spiritualité intimement liée au territoire vécu :

> L'oiseau qui vole, expliquait à Miss Fletcher un indien dakota, s'arrête pour faire son nid. L'homme qui marche s'arrête où il lui plaît. Ainsi de la divinité: le soleil est un endroit où elle s'est arrêtée, les arbres, les animaux en sont d'autres. C'est pourquoi on les prie, car on atteint la place où le sacré stationne et on obtient de lui assistance et bénédiction. (Caillois 25)

Mettant en scène une dialectique du sacrilège et du sacrifice que nous allons maintenant étudier, les romanciers amérindiens rendent visible le capital spirituel d'un espace jusqu'alors vécu comme aliénant par les personnages : ces derniers retrouvent des gestes rituels et réapprennent les interdits. Emmanuel Désveaux, dans *Sous le signe de l'ours*, relève aussi la correspondance que les rites, et en particulier les rites initiatiques, rendent agissante entre temps mythiques et espaces mythiques, entre filiation spirituelle et filiation territoriale. Il note que cette filiation est le jeu d'une évolution constante à mesure que changent les données démographiques et que se modifie l'environnement :

> […] sous le prétexte de donner aux individus une inscription spatiale, la vraie vertu de la filiation spirituelle […] est de battre les cartes et de changer la donne à chaque fois. [Ainsi] la filiation spirituelle redistribue les cartes à chaque génération d'un double point de vue, sociologique et spatial. (Désveaux 288)

Dans les romans que nous étudions, le lien à l'espace, à l'image du lien social et généalogique, est endommagé et doit être réactivé par un rituel de contrition. Nous allons voir comment les

différentes manifestations du sacré, alliées à la violence que les interactions avec ce principe spirituel engendrent, permettent aux personnages d'agir pour rétablir une cosmogonie bouleversée. Pour cela, nous mettrons en relation les sacrifices présents dans les romans totémiques avec les interprétations que différents courants de pensée ont faites du sacrifice rituel afin de révéler la complexité sémantique de ce phénomène et son implication dans la revitalisation des alliances totémiques.

Le sens du sacré

Nous avons, dans la première partie, observé la prégnance de la magie dans les romans totémiques, magie qui s'exprime à travers des apparitions fabuleuses mais aussi le travail d'écriture du réalisme magique qui joue sur des perspectives différentes et parfois contradictoires pour raconter une même péripétie. Cette magie sous-jacente au texte exerce une fonction supplémentaire à celle de déstabilisation du cadre de référence : elle sert également à révéler le sacré à l'œuvre dans les parcours de vie des personnages. En effet, ces derniers développent un rapport équivoque avec la force sacrée qu'ils perçoivent, sans toujours les nommer, dans la banalité des événements.

Dans l'article « Sur le totémisme », Émile Durkheim explicite la divergence qu'il observe entre les analyses de James George Frazer et les siennes quant aux motivations sous-jacentes à la pratique totémique. Pour cela, il cite la théorie d'une magie utilitaire, expression d'une forme d'industrie primitive des communautés, développée par l'anthropologue écossais :

> [Telle que la conçoit M. Frazer, la magie] ne s'adresse pas à des puissances morales d'ordre surnaturel, dieux ou esprits, par voie de prières, de propitiations, etc. ; mais elle entend exercer directement sur les forces de la nature une action contraignante, analogue à celle que l'ingénieur, le chimiste, le médecin peuvent exercer aujourd'hui. Par leur vertu propre, les paroles prononcées, les gestes accomplis sont censés changer les choses sans recourir à aucun intermédiaire mythique. Les recettes du magicien ne sont que la mise en œuvre de lois générales qui, sans doute, sont fausses pour la plupart, mais qui, pour le primitif, ne font qu'exprimer les rapports naturels des choses. En un mot, la magie ne serait qu'un art grossier, reposant sur une science grossière elle-même et généralement erronée. (Durkheim 1900, 8)

Émile Durkheim oppose à cette lecture pragmatique et paternaliste du totémisme, la reconnaissance d'une transcendance qui se reconnaît dans un sens du sacré diffus animant le territoire avant de se concrétiser en un totem particulier :

> Le territoire est tout couvert d'arbres, de bosquets sacrés, de grottes mystérieuses où sont pieusement conservés les objets de culte. De tous ces lieux saints on n'approche qu'avec un sentiment de terreur religieuse. L'animal qui s'y réfugie participe, par le seul fait de sa présence, au caractère sacré dont ils sont tous remplis; il ne peut y être poursuivi sans sacrilège. Ce sont de véritables lieux d'asile. Or, à tous ces endroits se rattachent des légendes totémiques et des rites totémiques. (Durkheim 1900, 8)

Le totémisme littéraire qui se fait jour dans les intrigues s'appuie sur l'émergence d'un sens du sacré dont témoignent les protagonistes par leur conduite. Malgré une apparente césure avec les croyances et les pratiques ancestrales et un détachement marqué avec la foi chrétienne, les personnages des intrigues les plus contemporaines redécouvrent une capacité à l'émerveillement devant l'inexpliqué. Ils montrent, à l'égard des différents totems qu'ils rencontrent, d'une attitude déférente mais jamais révérencieuse, ce qui atteste d'une familiarité respectueuse face aux manifestations du sacré. À cet égard, dans l'article « The Origin of Totemism », Franz Boas donne les éléments caractéristiques qui dénote une croyance et une pratique totémique :

> Common to totemism in the narrower sense of the term is the view that sections of a tribal unit composed of relatives or supposed relatives possess each certain definite customs which differ in content from those of other similar sections of the same tribal unit, but agree with them in form and pattern. These customs may refer to taboos, naming, symbols, or religious practices of various kind, and are in their special forms quite distinctive for totemic areas. (Boas 1916, 321)

Il ajoute qu'à ses yeux toute manifestation, sous la forme d'attitudes ou de gestes, même qualifiée de négligeable par certain de ses collègues anthropologues, doit être considérée digne d'intérêt scientifique puisqu'elle est, au même titre que les cérémonies complexes, un indice de l'investissement spirituel des individus.

L'expérience du mystère qui saisit les personnages est difficilement définissable en tant que telle car, tout en gardant un faisceau d'indices récurrents (l'irruption d'un élément surnaturel dans la réalité quotidienne, un premier temps de surprise mais qui ne se transforme jamais en terreur, puis des séquences d'ajustement à cette réalité modifiée pour intégrer le bouleversement ontologique), l'expérience demeure intime et particulière à chacun. Les anthropologues, lorsqu'ils répertorient les manifestations du sacré dans les croyances et les cultes premiers, donnent, la plupart du temps, une définition de cette notion par contraste avec son opposé : le profane. Ainsi, pour Émile Durkheim, les choses sacrées sont extraites du monde profane et doivent en rester préservées pour éviter d'être contaminées par les éléments séculiers. Les deux dimensions n'existent donc qu'à partir du moment où l'on opère une séparation entre elles. Cependant, il relève également que cette séparation ne demeure jamais immuable puisque des rites existent qui permettent l'extraction du monde profane (rite de consécration), de même que d'autres rites rendent possible l'annihilation du caractère sacré (rite de désacralisation). Dans *L'homme et le sacré*, Roger Caillois note également l'interdépendance de ces deux dimensions spirituelles : « [le profane et le sacré] sont tous deux nécessaires au développement de la vie : l'un comme le milieu où elle se déploie, l'autre comme la source inépuisable qui la crée, qui la maintient, qui la renouvelle » (Caillois 26). Il conclut néanmoins sur la nécessité de maintenir une limite entre les deux univers qui ne peuvent ni ne

doivent se confondre. Pour Mircéa Eliade, la voie du sacré est une voie de l'absolu qui permet à l'homme d'appréhender le réel et de trouver sa place dans l'univers par la reconnaissance d'une transcendance à l'origine des choses. Même s'il ne définit pas le sacré en opposition totale au profane et affirme, lui aussi, une complémentarité de ces deux dimensions, il conserve une distance entre elles. Cette appréhension du sacré et du profane par les anthropologues et sociologues occidentaux est influencée par le mystère chrétien et la binarité des deux notions qu'il entretient. Le culte catholique, en particulier, abonde en ce sens. Lors du rite de l'Eucharistie, l'officiant, par sa prière (bénédiction) et ses gestes (imposition des mains et signe de croix) opère une transsubstantiation qui fait pénétrer l'essence divine dans le vaisseau profane. L'hostie consacrée ne peut plus être manipulée sans certains égards car elle a dès lors quitté le monde séculier. Le rituel fait passer d'un état à un autre mais les deux réalités ne se superposent pas. La profanation agit dans un sens inverse mais suit la même logique : ce qui est profané quitte le monde du sacré et n'en contient plus aucune trace. Seul un rite de consécration permettra au principe divin de réinvestir l'objet ou le lieu.

Dans les romans totémiques, la séparation des principes est beaucoup moins marquée. Les auteurs instillent le doute quant à la composition essentielle des objets et des personnes révérées. Le principe sacré qui les habite n'a pas tout à fait gommé leur condition profane. En ce sens, les récits renouent avec une tradition amérindienne du sacré fondée sur le principe d'immanence plutôt que celui de transcendance. L'ordre des choses n'est pas fondé sur une binarité stricte mais sur un souffle qui habite avec plus ou moins de force le vivant et l'inanimé. Ainsi, les totems sont faillibles, tantôt tout puissants, tantôt biaisés par leur qualité d'être ou d'objet du monde matériel. Par ailleurs, leurs gardiens et le reste du clan conservent une proximité patente avec ces manifestations du sacré. Les totems modernes ne sont jamais isolés dans des sanctuaires, à l'écart des hommes. Les personnages s'agacent parfois de la gêne que les totems leur procurent et n'hésitent pas à le leur montrer, voire à le leur dire. Ainsi, dans leur travail de création, les auteurs imaginent un sens du sacré renouvelé que les personnages expérimentent dans une somme de rapports avec l'occulte dans son sens général et qu'ils intègrent à leur existence par le biais d'un certain nombre de rituels qu'ils redécouvrent ou inventent pour transmuer leur environnement. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *The Memory of Nature*, Françoise Besson note que la transmission de la mémoire des lieux et des temps passés peut prendre plusieurs formes dont la reproduction de gestes rituels : « Native life appears to be a way of reading the memory of the world ; rituals persisting from time immemorial are the continuous image of the union of man with

his land, of the inclusion of peoples in geological Time » (Besson 4). Les héros et anti-héros entament donc une régénération de leur lien à l'espace en personnalisant et en réinterprétant un certain nombre de pratiques rituelles, elles-mêmes transfigurées par un sens du sacré renouvelé.

Les pratiques rituelles

Chacun des romans totémiques fait mention de petits rituels intimes auxquels se livrent les protagonistes et qui les lient à un sacré actif. En effet, la façon dont sont décrits les gestes rituels ne laisse pas de doute quant à la réalité de la magie opérante et dépasse de ce fait, la simple superstition. Dans *Three Day Road*, Xavier, anxieux, caresse son amulette, un petit sachet attaché à son cou, et il sait que palpite à l'intérieur de ce contenant une force vitale qui dépasse la sienne : « Reaching into the inner pocket of my tunic, I undo the moosehide bag in which I keep the tobacco that protects me. […] It feels warm against my skin, like it is filled with blood » (*Three* 67). Lors des nombreuses analepses qui portent à la connaissance du lecteur le mode de vie traditionnel de la tribu, Niska décrit deux rituels essentiels pour les nations du nord du bouclier canadien que sont la scapulomancie et la cérémonie de la tente tremblante. Ces deux pratiques participent à réaffirmer l'imbrication de l'être humain dans l'écosystème qui le nourrit.

La scapulomancie repose sur le principe de la partie valant pour le tout : lorsque les proies se font plus rares, les chasseurs demandent au chamane de diriger leurs pas dans la bonne direction. Pour ce faire, le chamane utilise une omoplate de la bête recherchée et la chauffe à blanc. Puis, il verse des gouttes d'eau froide sur la surface qui font fissurer l'os et tracent, en conséquence, une route que seul le chamane peut décrypter et qui mène au lieu de repos de l'animal. Ce rituel de divination fonctionne grâce à l'échange des paroles et d'informations accompli en même temps que les gestes sacrés. En effet, l'officiant demande aux chasseurs de raconter tous les détails de la dernière chasse fructueuse qui avait permis de tuer la bête dont on manipule l'omoplate :

> "Keep speaking," he urged the hunters. "Describe the river, the animal's movements, everything." The men continued to talk and my father continued to drip water onto the heated sheath of bone, the water sizzling then disappearing. Soon cracks began to appear in the bone. The men talked on, reminiscing about the day, the place, how they felt as they tracked the wounded moose silently so as not to panic it, deep into the bush. They did this until the fire died down. (*Three* 39)

En communiquant entre eux, les hommes font surgir une autre voix, la voix de l'esprit animal qui se révèle en fixant sur l'os l'image du trajet à parcourir pour que soit offert à la communauté un autre membre de l'espèce. La cérémonie de la scapulomancie ravive les alliances conclues par le clan et le règne animal dont le clan a besoin pour sa survie. Elle confirme que le lien entre l'homme et son environnement ne se résume pas à la consommation de ces espèces mais dévoile une interdépendance qui s'inscrit dans l'histoire mythique du territoire. Le geste rituel est un rouage essentiel de cette connexion à la terre car, par sa répétition, il ravive le pacte sacré initial.

Dans *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Mircéa Eliade note l'importance du geste cérémoniel : « Montrer cérémoniellement quelque chose – un signe, un objet, un animal, un homme – c'est déclarer une présence sacrée, acclamer le miracle d'une hiérophanie » (Eliade 101). Dans le roman en question, la pratique de cette divination est consacrée à la recherche d'un élan (« moose ») et cet animal est omniprésent à chaque étape des parcours des personnages : Niska se cache sous une peau d'élan pendant le meurtre rituel du *windigo*, Xavier reconnaît l'odeur du sang de l'élan fraîchement tué lors de son arrivée sur les champs de bataille, le nom de la rivière du pays natal est « Moose river », la réserve « Moose factory », le trajet le long de la rivière ainsi que les souvenirs fiévreux de Xavier sont peuplés d'apparitions d'élans qui se sont tenus là, qui ont été tués et qui ont semblé renaître :

> Elijah laughs. "Do you remember the bull moose that came back to life?" he asks. I nod slightly, smiling. "You thought it was dead," I whisper. "And as you straddled it to pull its head up by the antlers it stood up with you on its back." "My first and only horse ride," Elijah answers. (*Three* 114)

Dès qu'ils quittent le territoire familier, c'est le cheval, variante combinatoire de l'élan, qui devient pour Xavier une présence rassurante et recrée un lien mystique à ce nouveau territoire, en dupliquant le premier lien sacré de la tribu et de l'élan : sommé de nettoyer les écuries, Xavier trouve du réconfort dans cette activité qui lui offre une proximité avec les chevaux ; près d'Ypres, alors qu'ils sont stationnés à «White Horse Cellars » (les caves du cheval blanc), il se sent apaisé : « I like the name of this place. When I sleep a little, the dreams are good, of the big white horses running free across open green fields, of cool dry cellars filled with food » (*Three* 87). Cependant l'esprit tutélaire qui présidait à la destinée du clan de Niska est désacralisé sur la terre des combats. Les carcasses boursouflées, « grotesques » nous dit Xavier, jonchent le sol et les panses ouvertes servent d'abri aux tireurs embusqués. Alors que l'omoplate de l'élan était traitée avec respect sur la terre des ancêtres, les entrailles des chevaux sont profanées par les combattants. Le lien mystique à l'espace ne peut donc s'établir qu'imparfaitement.

Le deuxième rituel raconté par Niska, la cérémonie de la tente tremblante, implique également une hiérophanie sur les deux territoires parcourus par Xavier. Emmanuel Désveaux rappelle que ce rite occupe une place particulière dans les pratiques chamaniques cries et ojibwees car il est source de toute connaissance. À la recherche de réponses concernant le passé ou l'avenir, l'officiant dessine un cercle au sol à partir duquel il élève une structure de branchages recouverte de peaux ou de couvertures. À la nuit tombée, il se noircit les mains et le visage puis pénètre sous la tente. Il se lance alors dans des invocations aux esprits pour que ceux-ci se joignent à lui. Leur présence se manifeste par les tremblements dont est saisie la structure. Grâce aux visions qu'il

acquiert, le chamane parcourt, par la pensée, les kilomètres qui le séparent d'autres lieux. Il peut ainsi savoir si la chasse sur des territoires éloignées se déroule selon les espérances de la tribu ou observer à distance les mouvements d'une tribu ennemie.[98]

Ayant appris les gestes de son père, Niska érige une tente tremblante pour tenter d'apaiser la passion qu'elle ressent pour le trappeur français. Les esprits se taisent et la tentative demeure infructueuse. Cependant, Niska retente d'entrer en communication avec les esprits plus tard dans le roman. À ce moment du récit, elle vient d'être « désacralisée » par son amant qui l'a attirée dans une église pour anéantir, à son insu, le pouvoir mystique qu'elle détient : « “I fucked you in a church,” […] I fucked your *ahcahk*, your spirit. […] You are nothing special, just another squaw whore. I took your power away in this place and sent it burn in hell where it belongs.” » (*Three* 161). Deux conceptions du sacré s'opposent lors de cet épisode et l'amant parvient à convaincre Niska que la force du sacré chrétien est parvenue à profaner le sacré animiste qui l'anime. Celle-ci entame alors un rite de purification en construisant une loge de sudation, puis érige une tente tremblante pour ressourcer son pouvoir :

> My tent filled with a light as if a thousand fireflies had entered it. And then the spirit animals began to arrive, the spirit of the bear, the moose, the fox, the wolf, the sturgeon, rallying around my hurt in that tent like might insects to a fire. (*Three* 162)

La magie opère et l'esprit du lynx venge Niska en poussant le Français au suicide. De ce fait, ironie du sort, il ne recevra pas les derniers sacrements : à la violence du geste colonisateur qui s'empare de la terre et du corps de la femme indienne, répond l'union des forces totémiques qui, par leur puissance spirituelle, empêchent le recours au sacré chrétien.

Des années plus tard, Elijah va, à son tour, ériger une tente tremblante pour se retirer de la frénésie des combats et obtenir des visions d'un autre ordre ainsi que Xavier le remarque : « I've got my animal *manitous*. Elijah's got his voices » (*Three* 127). Elijah a suivi toutes les règles pour bâtir l'abri dans lequel lui et Grey Eyes se réfugient pour s'injecter de la morphine :

> Elijah has built this one in the old way, with sturdy saplings that form the round structure that he covers with canvas, a small flap for a door. When inside the tent, the dark's like a womb must feel like, the air close and hot and the universe feeling endless even when you stretch up your hand and touch the roof. (*Three* 112)

Le passage par un lieu clos et sombre pour accéder aux révélations universelles est un symbole récurrent des rites initiatiques des peuples premiers. En entrant dans une phase de mort symbolique, l'initié se confronte à une sorte de néant initial d'où jaillissent toutes choses. Mircéa

[98] Cette technique de divination a été observée par Emmanuel Désveaux lors de son séjour chez les Ojibwes de Big Trout Lake. On trouve aussi la trace d'un rituel similaire chez les Sioux dont nous avons la description dans *The Sacred Pipe: Black Elk's account of the Seven Rites of the Oglala Sioux*.

Eliade résume le processus en ces termes : « Ce n'est pas la répétition de la gestation maternelle et de la naissance charnelle, mais une régression provisoire au monde virtuel, précosmique – symbolisé par la nuit et les ténèbres – suivie d'une renaissance homologable à une création du monde » (Eliade 89). Dans la moiteur de cet univers fermé, que Xavier reconnaît comme étant une matrice, un *regressus ad uterum*, les protagonistes devinent l'immensité du cosmos et touchent du doigt ses mystères. Elijah transpose le rituel divinatoire ancestral dans un nouveau contexte mais n'en tire pas vraiment les profits escomptés. Les visions obtenues par la drogue ne lui offrent pas de révélation quant à l'origine du monde. Parce qu'il ne s'appuie sur aucune autre croyance, ni aucune autre pratique (« No Indian religion for him » *Three* 127), Elijah fait tourner la cérémonie de la tente tremblante, revisitée par ses soins, en vase clos. Il ne parvient pas à renaître : « L'accès aux traditions religieuses de la tribu dépend également de la valeur spirituelle du candidat, de sa capacité de vivre le sacré et de ses possibilités de comprendre les mystères » (Eliade 92). Le personnage est incapable de tirer les bénéfices de sa relation au sacré car il est dépassé par la puissance de cette force. En effet, les différentes manifestations du sacré dans le roman rappellent sa nature instable et périlleuse. À ce sujet, Roger Caillois souligne que le sacré comprend de façon intrinsèque la menace d'une mort réelle ou symbolique pour qui s'en approche, et ajoute : « Sous sa forme élémentaire, le sacré représente avant tout une énergie dangereuse, incompréhensible, malaisément maniable, éminemment efficace. […] Elle ne s'apprivoise pas, ne se dilue pas, ne se fractionne pas » (Caillois 27). L'entité sacrée à laquelle Elijah se frotte est un danger qu'il ne sait pas appréhender.

Le sens du sacré qui s'exprime à travers les romans totémiques renouvelle les croyances et les pratiques à partir d'une fusion de sentiments religieux de prime abord opposés. Ainsi, *Three Day Road* ne puise pas seulement dans des rituels indigènes pour les transposer dans un contexte différent. Le roman propose également la description d'une cérémonie pour le moins étrange qui rappelle une sorte de messe noire mais ne correspond à aucun rituel, chrétien ou païen, avéré. La scène se déroule le jour de Noël lors de la trêve des combats. Xavier, Elijah et le reste de leur brigade sont attirés jusqu'à une maison sombre par la musique d'un accordéon et d'un violon. A l'intérieur, un groupe de poilus entonnent un chant doux ressemblant à une incantation. Puis, sans parler, ils se lancent dans une partie de poker marin pendant que l'un d'entre eux mime un combat au corps à corps en décomposant chaque mouvement de sa danse macabre. La cadence accélérée de la lame du couteau et la lenteur fluide du danseur exercent une attraction hypnotique sur Xavier et Elijah :

> A few of them hold long knives with thin, wicked blades and brass knuckles for handles and play games with one another, placing their hands out on the table and spreading their fingers, allowing the other to tap the point of his knife as fast as he can between the digits, a blur of glinting metal between fingers. Elijah is mesmerized by the game. He stares with his head tilted and his mouth held loose. One man, tall and thin and wiry strong, stands and gestures wildly with his knife, then acts out a scene of struggle with an imaginary enemy, sneaking up behind him, making the motion of slitting his throat, then grabbing the head of his crumpled enemy on the floor by his hair and slicing the scalp from the skull. He is good with his movements, fluid so that I can tell he has done that very thing many times before. The men all raise glass and repeat words that I don't know, then drink again. I'm as fascinated as Elijah. (*Three* 186)

Les Français hirsutes et ivres, qui se livrent à ce rituel païen dans l'obscurité utérine de la pièce close, mettent en scène la violence et parodient la mort, le jour de la naissance du Christ. Ils ponctuent la cérémonie des lames « diaboliques » (« wicked ») avec des libations de vin qui évoquent la consommation du sang[99]. Après une incantation et une libation communes, ils suspendent leurs rites et font enfin cas des deux amis. Va alors se dérouler une phase de révélation : l'un des poilus apprend aux Indiens que le dénommé Peggy les surpasse en renommée, excitant de ce fait la jalousie d'Elijah : le guerrier ojibwe tue plus d'hommes que lui. Ensuite, ils se remettent à danser et montent d'un cran dans la violence mimée : « They come very close to cutting one another but always manage to pull back at the last moment, even in their condition » (*Three* 188). La cérémonie ayant atteint son paroxysme, l'officiant délivre son message à Elijah : il faut scalper les ennemis pour être accepter dans le cercle restreint des hommes d'honneur. Lorsqu'Elijah s'extirpe de la taverne, il est un homme changé. À partir de cet instant, aucun remord ne retiendra plus son bras. La date à laquelle se tient cette initiation maléfique n'est pas anodine : en choisissant la trêve de Noël (avènement d'un sauveur) en toile de fond d'un rite initiatique qui intronise un *windigo*, le romancier met en dialogue deux traditions religieuses et montre comment la violence de la guerre a pervertie la religion catholique et détourné ses symboles.

Dans d'autres romans amérindiens, nous retrouvons également cette interactivité des systèmes de croyances. L'un des exemples les plus emblématiques de ces rituels inventés de toutes pièces et issus d'un métissage culturel reste celui des cœurs de dinde imaginé par Lipsha dans le premier roman de Louise Erdrich, *Love Medicine*. Déstabilisé par la distance qui s'est installée entre ses grand-parents, le jeune homme se met en tête de créer une sorte de philtre d'amour. Il récupère deux cœurs de dinde qu'il tente sans succès de faire bénir par le prêtre avant de les faire consommer subrepticement par les personnes concernées. Dans l'article intitulé « Falls of Desire/Leaps of Faith: Religious Syncretism in Louise Erdrich's and Joy Harjo's 'Mixed-Blood'

[99] Malgré le fait que le récit ne l'annonce pas clairement, il est difficile de ne pas faire le lien entre les différents symboles de cette messe noire et le martyre du Christ (les lames des lances des soldats et le sang versé sur la croix). Ainsi, les participants se livrent à une communion particulière qui mêle la naissance et la mort du Christ, sans jamais évoquer sa résurrection.

Poetry », Sheila Hassell Hughes cite les travaux du théologien Achiel Peelman qui mettaient en lumière un phénomène d'inculturation du Christ dans les systèmes de croyance indigènes d'Amérique du Nord, ce phénomène permettant de dépasser la dichotomie habituelle qui sépare le christianisme de l'animisme pour inventer une troisième voie de vivre et penser le fait religieux. Sheila Hassell Hughes se fonde sur les possibilités offertes à ce procédé d'enrichissement mutuel des spiritualités par l'écriture de fiction : « Suspended between truth and lie, history and timelessness, imaginative literature opens new spaces for creative and constructive theological reflection » (Hughes 60). Un syncrétisme opère effectivement dans les romans qui, par réciprocité, fait évoluer les deux systèmes de valeur dont ont hérité les protagonistes. Se trouvant dans la zone liminale où les deux spiritualités s'interpénètrent, ils jouent de cette multiréférentialité pour lire le réel à l'aide du merveilleux, et refondent, ce faisant, la nécessité du sacré : « The blurring of borders—between inside and outside, sacred and secular, human and nature, self and other—triggers a “fall” into a state of mutual need » (Hughes 60).

Ainsi, le totémisme littéraire se nourrit autant du mystère chrétien que de la révélation animiste. Une des nouvelles intitulée « Angry Fish » et incluse dans le recueil *Roofwalker* de Susan Power, auteure Lakota, raconte la difficulté pour Mitchell, le narrateur, de vivre avec un totem aussi inattendu qu'encombrant : une statuette en plastique de Saint Jude. Au début de la nouvelle, Mitchell trouve la statuette au fond d'une boîte abandonnée. Les deux personnages se présentent alors l'un à l'autre. Mitchell, étant le fils d'un Indien traditionaliste, un homme important au sein de sa nation, précise qu'il appartient au clan de la biche. Ce à quoi Saint Jude répond : « “Deer clan?” The saint shook his head. “We are all of the fish clan, little brother. We are all children of the Holy Fisherman.” » (Power 2002, 62). Mitchell et Saint Jude entament alors une cohabitation qui fait converser les dogmes et abolit les barrières. Mitchell tape les poèmes du saint sur la machine à écrire que son père utilisait pour retranscrire les cérémonies indiennes, et Saint Jude cherche l'inspiration en écoutant des cassettes audio d'apprentissage de la langue Lakota. Le totem et son gardien plaisantent, s'asticotent et se rendent mutuellement service. Grâce à la présence de Saint Jude, Mitchell le solitaire prend confiance en lui et parvient à séduire Lena, dont il était l'amoureux transi depuis des années. Grâce au secrétariat diligent de Mitchell, Saint Jude parvient à finir de rédiger ses poèmes. C'est alors que Mitchell décide qu'il est temps qu'ils se séparent. Il enveloppe la statuette d'une peau de daim, la transporte dans un panier destiné à récolter les œufs de Pâques et la dépose sur le parvis de l'église Saint Michel, opérant par cette action un syncrétisme de divers symboles religieux, païens et chrétiens, dans une sorte de

renaissance mutuelle : le don d'une nouvelle vie pour la statuette dans un lieu consacré mais, également de façon symbolique, une nouvelle vie, en couple, pour Mitchell. La nouvelle se conclut sur la séparation émouvante des deux personnages :

> I passed through the courtyard and was on the street when I heard his lonely voice singing a song he must have learned from my powwow tapes. It told the story of two brothers reunited after a battle, delighted to discover that they had both survived. I took up the song while I could still hear Jude's voice and sang it, all the way home. (Power 2002, 71)

De par leur collaboration, ils sont devenus frères spirituels malgré l'improbabilité de leur aventure. Dans cette nouvelle les deux influences sont réconciliées sans pour autant gommer leurs spécificités : Mitchell n'est pas l'Indien traditionaliste qu'était son père, il n'est pas non plus un chrétien croyant et pratiquant, mais il sait reconnaître le sacré à l'œuvre dans les situations. Il ne remet en question ni la mystique de son père, lui qui savait animer les figurines animales qu'il façonnait de ses mains, ni le mystère de la présence du saint dans un morceau de plastique.

L'émergence de cette troisième voie du sacré au sein des œuvres de fiction amérindienne s'accomplit par une personnalisation du vécu : le surnaturel est réinterprété par le protagoniste qui en est le témoin. Il ne s'agit pas d'un enseignement reçu du groupe, mais un ressenti internalisé et individuel qui, additionné à d'autres expériences intimes remodèle une spiritualité collective en constante évolution :

> Sans doute, dans la mesure où tout individu est membre d'une société, le fait du sacré ne prend-il sa véritable signification qu'à l'échelle de cette dernière, mais ce n'en est pas moins l'âme individuelle qu'il fascine, ce n'en est pas moins en elle qu'il vit. La valeur du sacré lui est sensible sans intermédiaire et s'ajuste immédiatement à ses besoins. (Caillois 39)

Sous sa forme romanesque, ce nouveau sens du sacré conserve le paradoxe des antagonismes qui le constituent et les personnages acceptent sans sourciller cette mixité. Sheila Hassell Hughes insiste en conclusion de son analyse du syncrétisme religieux des poèmes de Louise Erdrich et Joy Harjo sur l'énergie transformatrice que ce processus littéraire libère :

> [The authors'] insistence on holding together faith and doubt, birth and death, creation and desire, heaven and earth, through analogy, paradox, and often transformative rituals of language, bears witness that, if the religious language of the Church seems irrelevant for both Native and Euro-Americans, the potential for transformation remains. (Hughes 79)

Les romans totémiques font usage de certains rituels littéraires qui impriment le cycle du renouveau dans les destins narrés. À l'instar des poèmes cités par Sheila Hassell Hughes, nous trouvons dans les fictions la récurrence de figures analogiques et de figures paradoxales. Nous y reconnaissons également un travail sur le rythme lors de moments clés : nous avons à ce sujet précédemment cité lors de notre étude de l'animalité la répétition de termes lors du rituel de la

préparation de la viande de l'ours qui faisait écho au mouvement de balancement des parents de Niska. De même, nous avons noté dans ce roman l'itération du mot « élan » (« moose »), le totem de Niska, qui suggère un semblant de litanie ou d'invocation. Les rituels littéraires les plus flagrants concernent la structuration des récits selon l'accomplissement d'un temps cyclique. Nous avions déjà parlé de l'organisation de *The Painted Drum* qui part de « Renewal Road » (la route du renouveau), titre de la première partie, pour y revenir en titre de la dernière partie. Ici, la technique fait le lien entre l'éternel retour du temps et de l'espace, et la renaissance des personnages. Le roman *Little* opère un mouvement assez similaire. Il est découpé en quatre sections, chacune démarrant par le récit de Donovan, le gardien du totem, suivi systématiquement par d'autres récits à la première personne qui sont classés par ordre décroissant selon l'âge du narrateur. Chaque section enrichit la connaissance que les personnages ont d'eux-mêmes et les projette dans cette dynamique de renouveau. Ainsi les rites ordonnent les récits aussi bien dans le fond que dans la forme.

Les transgressions

Outre les rites qui permettent de déclarer la présence du sacré, la pensée totémique s'appuie sur des interdits et des prohibitions qui agissent comme autant de garde-fous contre la tentation de banaliser la relation du clan et de l'esprit tutélaire. Communément nommés tabous, à partir du terme polynésien homophone, ils procèdent par impératifs catégoriques négatifs. En effet, les tabous ne prescrivent pas un comportement, pas plus qu'ils n'expliquent le fondement de leur interdiction : ils affirment une défense absolue de commettre un acte par ailleurs à la portée des individus concernés. Émile Durkheim rappelle que ces prohibitions ont pour objectif de préserver l'intégrité du principe sacré :

> On appelle de ce mot un ensemble d'interdictions rituelles qui ont pour effet de prévenir les dangereux effets d'une contagion magique en empêchant tout contact entre une chose ou une catégorie de choses, où est censé résider un principe surnaturel, et d'autres qui n'ont pas ce même caractère ou qui ne l'ont pas au même degré. (cité dans Caillois 29)

Le tabou énoncé par la tribu fait figure de loi et implique un châtiment pour quiconque oserait l'enfreindre. En appliquant cette loi dont on a perdu l'origine, la communauté garantit la continuité d'un ordre social, et favorise une responsabilité collective au détriment d'une conduite purement individualiste. Dans *Totem et Tabou*, Sigmund Freud relève la contrainte personnelle que représente le respect du tabou :

> Lorsque la violation d'un tabou peut-être corrigée par une expiation ou un repentir, qui signifient la renonciation à un bien ou à une liberté, nous obtenons la preuve que l'obéissance était elle-même renonciation à quelque chose qu'on aurait volontiers désiré. (Freud 56)

Le respect du tabou impose un effort personnel, demande aux membres de la communauté de mettre de côté une satisfaction égoïste pour donner la priorité à une réflexion sur le bien commun.

Deux interdits fondamentaux s'appliquent dans les sociétés totémiques qui sont le tabou de l'inceste et le tabou de l'ingestion de l'animal-totem. Roger Caillois y voit deux expressions d'une même prohibition visant à protéger d'un danger patent : la « consommation » (via reproduction et absorption) de son propre sang et de sa propre chair :

> L'« inceste » n'est qu'une transgression particulière de l'*ordo rerum*. Il consiste dans l'union impie et forcément stérile de deux principes de même signe. À ce point de vue, la violation de l'interdit alimentaire lui correspond exactement. […] C'est pourquoi l'individu respecte son totem et mange celui du groupe opposé. Consommer son propre totem ne nourrirait pas, le ferait au contraire dépérir et mourir de consomption, outre que, non moins que la violation de l'exogamie, cette ingestion sacrilège est monstrueuse, car l'homme en dévorant la chair de son totem ne fait rien d'autre que se dévorer lui-même. (Caillois 108)

La transgression des interdits introduit une souillure sur l'individu qui marque celui-ci du sceau de l'impureté. Cependant, cette souillure menace également de s'étendre à tout le clan par contagion : l'ordre social ayant été brisé, tout le groupe s'en trouve corrompu.

Le roman de David Treuer intitulé *Little* illustre parfaitement les conséquences d'une telle transgression en transposant le schème totémique traditionnel dans l'écriture de fiction. Ainsi, le roman démarre sur une absence : tout le clan de Poverty, communauté constituée de bric et de broc et dont la plupart des membres se retrouvent réunis par les hasards et les accidents de la vie, se tient au bord d'une tombe vide. Ils enterrent, par procuration, un des leurs, l'enfant surnommé Little qui donne son titre au roman. Le récit commence donc sur un paradoxe : une absence matérielle dont le lecteur ne connaît pas encore les raisons, et une omniprésence spirituelle étouffante. Little occupe toutes les pensées ; il est littéralement le roman puisqu'il le nomme d'un seul adjectif énigmatique ; il influera également sur toutes les péripéties à venir qui sont, en fait, un récit à rebours des événements : « The grave we dug for my brother Little remained empty even after we filled it back in » (*Little* 7). Le simulacre d'enterrement se déroule hors de lieux consacrés, dans la terre profane de ce bout de réserve, au centre même du campement moderne du clan. Les personnages en refusent, d'ailleurs, l'accès au jeune prêtre venu apporter les derniers sacrements et une sorte d'offrande selon l'usage nord-américain :

> "Not in my house," Jeannette said. […]
>
> I imagined holy water arcing onto the lace curtains, the priest bending over an empty coffin, creasing the egg-smooth satin pillow with his baby-soft thumb. Ham was one thing, but irony was something we would not take from a white priest from Iowa. (*Little* 4)

L'enfant disparu, qui maintient la cohésion du groupe de son vivant et après sa mort, porte la marque d'une souillure : des mains en pinces de crabe. Le handicap physique révèle symboliquement le double sacrilège à l'origine de sa naissance. Le lecteur apprend en effet, à la fin du roman, que Célia, la mère, avait été violée par le précédent prêtre. Adolescente, elle effectuait le ménage de l'église lorsque le père Gundesohn, complètement ivre l'a attaquée. Arrivée sur ces entre-faits, Jeannette, la mère de Célia, cause par ses cris la chute du prêtre qui glisse et heurte les fonts baptismaux : « She yells, full of a mother's fury, and her yell spills him over in a clean arc. His body is rigid with shock, eyes are open as he jumps back in surprise and slips on the wet floor » (*Little* 235). Les cris fusent en arc de cercle en écho à l'eau bénite dont on aurait voulu asperger le cercueil vide. A travers de petits détails, les événements se répondent. Les deux femmes organisent alors une mise en scène improbable pour faire croire à une mort accidentelle

par noyade. Elles étouffent l'homme inconscient en remplissant sa bouche de neige et font basculer les fonts baptismaux sur son corps.

David Treuer réinterprète ici la transgression du tabou de l'inceste : le prêtre catholique représente une figure paternelle chargée par l'église de veiller sur la communauté. Il est « father Gundesohn » (père Gundesohn), le père de substitution pour tous les pères absents du roman. Parce qu'il commet l'irréparable, il doit mourir. Cependant, par son meurtre, Jeannette et Célia commettent également un sacrilège : elles profanent à leur tour le lieu consacré et pervertissent l'eau bénite pour camoufler leur acte. Alors que ces transgressions échappent à la justice des hommes, la police concluant effectivement à un accident, elles se signalent au clan en s'incarnant dans l'enfant résultant du viol. Par sa seule existence, Little divulgue ce que les deux femmes taisent. Il matérialise l'impureté qui a touché la communauté et qui demande une expiation.

Le pur et l'impur sont les deux polarités qui régissent le sacré. À ce sujet, Roger Caillois note qu'« elles jouent dans le monde du sacré le même rôle que les notions de bien et de mal dans le domaine profane. Or le monde du sacré, entre autres caractères, s'oppose au monde du profane comme un monde d'énergies à un monde de substances » (Caillois 44). Il ajoute que ces forces équivoques sont particulièrement mobiles et interchangeables. Little, qui porte la marque de l'impureté mais qui contient également un potentiel de pureté, est traité par les membres de Poverty de manière ambivalente. Pourtant protégé et cajolé par tous de son vivant, sa mort apporte une sorte de soulagement au clan : « I stood there that night at the edge and then, finally, did what I had been waiting to do for ten years. I buried Little » (*Little* 9). Les habitants de Poverty témoignent une familiarité respectueuse à Little parce qu'il est leur totem, un totem expiatoire qui dérange les existences tout en soudant le groupe. Il prend la forme d'une irruption du sacré équivoque et disparaît une fois sa mission accomplie. Sa qualité totémique est dévoilée par un comportement particulier. L'enfant, dont on nous précise qu'il ne souffre d'aucun handicap mental, refuse de prononcer autre chose qu'un péremptoire « You! » : « Little didn't speak. It wasn't that he couldn't. All he had ever said was “You.” He was deformed, not retarded. It was a choice. Like Duke, he chose not to tell what he knew » (*Little* 6). L'enfant, de façon inexpliquée, connaît le mystère de sa naissance et attend le moment adéquat pour révéler symboliquement le double outrage dont il est le fruit et ainsi libérer la clan de la culpabilité et du ressentiment qu'ils ressentent.

Dans l'article intitulé « Life after Death in Poverty », David Stirrup relève l'hybridité de ce personnage étrange et analyse le fait que cette hybridité fait de lui le pivot de l'intrigue et de la narration :

> His inability—or refusal—to communicate, or to positively interact with people, means that he is *both* nothing and everything to the novel's community, just as he is both nothing and everything to the novel itself. […] He is the innocent who must be protected and simultaneously the danger that must be averted. (Stirrup 2005, 652-53)

Ce statut singulier confère à Little une omnipotence qui l'extirpe de se condition humaine. Le clan ne projette pas l'enfant dans un avenir proche (la scolarité) ou plus lointain (l'âge adulte), et n'entame aucun processus d'éducation à son égard : il ne lui est pas demandé d'intégrer de règles même lorsqu'il partage les jeux des autres enfants ; contrairement à son frère Donovan, à qui les hommes de la communauté inculquent quelques savoirs « tribaux » (les techniques de chasse), on laisse grandir Little selon son bon vouloir. Il est un élément essentiel pour le groupe et ce dernier le maintient en son centre, néanmoins Little ne participe pas activement à son fonctionnement, comme s'il était suspendu dans une bulle d'intemporalité. Malgré ce détachement, les personnages nouent des liens forts avec l'enfant. Ainsi, Stan invente une relation de paternité qu'il tente de justifier par leurs handicaps respectifs :

> He still believed the signs. His six fingers and Little's. He thought it meant that they were blood related. Little's hands had been deformed since birth, his fingers fused into huge claws, three chubby fingers on each hand, ready to grab onto anyone who entered his orbit. Stan still believed the signs, though he had six fingers on his left hand. His right hand had been blown off in Vietnam, which is why we called Little, Little. Little Stan, that is. (*Little* 3)

De même, les jumeaux Duke et Ellis le protègent des dangers avec un empressement choquant pour les autres enfants : « But then Ellis had scooped Little off the ground and left me and Jackie to fend for ourselves » (*Little* 208). Enfin, à Donovan échoit la lourde tâche de gardien du totem : il est à la fois témoin et responsable des actions de celui-ci. À ce titre, il est investi d'un rôle spécifique qui le place un peu à l'écart du reste du clan. Du fait de cet investissement, il est le seul à assister au deux épiphanies du roman : la dissolution du totem et, avant cela, la révélation par Little du sacrilège initial.

L'épisode se déroule lors de la fête d'Halloween de 1978. Les enfants de Poverty, nommément Donovan, Jackie et Little, se cachent dans les buissons qui entourent le presbytère pour préparer une farce, un lancé d'œufs qui, malencontreusement, brisent la vitre de la porte d'entrée. Paul, le nouveau prêtre sort constater les dégâts. C'est alors que Little, de façon inattendue, se jette sur lui en poussant de tonitruants « You! ». Cette agression, au cours de laquelle Paul glisse et tombe sur le dos, renvoie à l'agression commise par le premier prêtre et

l'altercation qui a suivi. Après s'être dégagé de son assaillant, Paul invite les trois enfants à entrer, trouvant là un prétexte à rompre une solitude devenue pesante. Une fois à l'intérieur, Little, comme possédé, pousse des hurlements et pointe du doigt les chasubles suspendues à une poignée :

> […] Little began to scream. It was high-pitched. It tore out of his lungs ad his body shook. […] His neck whipped his head back and forth and his knees snapped in and out, locking and unlocking. […] Little raised his hand and pointed out to Paul. "You! You! You!" He shouted and screamed over and over. Sweat beaded on his forehead and nose.
>
> Paul moved to the side, to get out of the way of the claw jutting straight from Little's body, to get away from the words. Little kept on pointing ahead, toward Paul's vestments where they hung from the fridge handle. […] Paul's robes hung there intact, perfectly formed like a two-dimensional priest preaching from the refrigerator door. (*Little* 221)

Ayant atteint un état de transe, l'enfant désigne de sa main déformée, le signe de l'impureté, les attributs sacramentaux et accuse l'emblème religieux devant témoins. Paul n'est, bien sûr, pas la personne qui a commis le triple sacrilège de rupture des vœux de célibat, de viol et d'inceste. Il est décrit, au contraire, comme une personne intègre au cœur pur, et, à ce titre, est en capacité de servir de page blanche sur laquelle peut s'écrire le pardon. La scène de rencontre des enfants et du prêtre joue sur un effet de réalité qui démarre par la retranscription du dialogue saccadé des personnages.

> "All right," he said, clearing his throat, "why did you do it?" Paul tried to think of something else to say.
>
> "Accident." It was the girl who spoke.
>
> "Accident," the older boy explained.
>
> "You."
>
> "Shut up, Little." The older girl frowned down at the boy.
>
> "We was throwing eggs, that's all. That sure must have been one hell of an old window."
>
> "Actually, it was brand new," said Paul. He imagined that the dew made it look like he had wet his pants.
>
> "Oh," said Jackie (*Little* 220)

Puis l'effet de réel est accentué d'une part par la succession de phrases courtes qui décomposent le mouvement et d'autre part la focalisation interne qui prend pour point de repère le ressenti de Paul.

> No one spoke. Paul clasped his hands on his lap. A dog yelped down on the highway. The oil furnace below them in the basement hummed as it pushed warm air up into the house. Paul could hear his alarm clock ticking from beside his bed in the next room.
>
> Jackie looked up at the ceiling.
>
> Paul felt he had to do something. (*Little* 221)

Enfin la scène s'accélère et s'anime d'une énergie débridée lorsque Little entre en transe.

Paul ran over to them.

"What's going on?"

"How the fuck should I know?" shouted Jackie.

Little raised his hand and pointed out to Paul.

"You! You! You!" He shouted and screamed over and over. Sweat beaded on his forehead. (*Little* 221)

La force de cette image, l'enfant qui hurle à pleins poumons en désignant le prêtre, en fait un épisode marquant du roman. L'hypotypose, particulièrement intense, sert de défoulement et permet d'évacuer une partie des tensions. Elle est, en réalité, le point culminant d'une catharsis plus globale opérée par l'ensemble du roman. En effet, autour de la figure totémique sont rassemblés les récits de différentes époques qui donnent l'occasion aux personnages de raconter les conséquences désastreuses de la colonisation sur la nation ojibwee (maladie, expropriation, scolarisation dans les pensionnats, rupture des structures familiales etc...). Les habits suspendus qui figurent un prêtre en deux dimensions font écho à cette écriture cathartique : les symboles sacrés deviennent également des pages racontant l'histoire complexe des relations entre les peuples à partir de l'évangélisation des nations autochtones. Le héros éponyme, dont l'apparence difforme laisse deviner l'essence en mutation, entre profane et sacré, représente une sorte de mémoire corporelle du sacrilège et affirme dans cette scène sa nature paradoxale : « Little is both a transgression and a transgressor, a figure who breaks the rules and in whom (potentially for whom) the rules are broken. Yet his is not so much a position of abjection as one of liminality; he is a threshold presence, a split reference » (Stirrup 2005, 658).

De même que Joseph Boyden avait choisi une date éloquente pour la scène rituelle des lames diaboliques, David Treuer utilise la fête païenne d'Halloween, seule nuit de l'année où les forces occultes peuvent sortir des ténèbres et se manifester aux hommes, pour dévoiler l'outrage perpétré par le représentant de l'Église Catholique. Une fois de plus, le sens du sacré développé par le totémisme littéraire fait appel à un dialogue entre les fois qui construit progressivement une troisième voie syncrétique du sentiment religieux. De façon analogue, la dissolution du totem, sur laquelle nous reviendrons plus en détail ultérieurement, s'opère à Pâques dans la promesse de la renaissance christique et en imprimant le mouvement du temps cyclique animiste.

Si les autres romans du corpus ne traitent pas de la transgression du tabou de l'inceste, ils mettent en scène d'autres interdits qui bornent les actions des protagonistes à l'aide de limites dont ils ne s'expliquent pas toujours les fondements. Dans l'entrée « Taboo » de l'*Encyclopaedia Britannica* rédigé en 1910, l'anthropologue Thomas W. Northcote, constatant la multiplicité des

tabous respectés par les sociétés primitives, a essayé de les classer en systèmes mais a dû se résoudre à une catégorisation sommaire :

> Il y a des tabou permanents et des tabou passagers. Sont tabou permanents les prêtres et les chefs, ainsi que les morts et tout ce qui se rattache à eux. Les tabou passagers se rattachent à certains états, tels que la menstruation et les couches, l'état du guerrier avant et après l'expédition, la chasse et la pêche, etc. Il y a des tabou généraux qui, tel un interdit de l'Église, peuvent être suspendus sur une région importante et maintenus pendant des années. (Northcote cité dans Lévi-Strauss 2002)

Roger Caillois s'attache également à lister ce qu'il appelle les foyers d'impureté et parvient à déterminer de grandes familles de souillures qui comprennent la rupture de la règle d'exogamie, le contact avec le sang des femmes et la proximité avec un défunt. Il ajoute néanmoins qu'il est difficile de véritablement circonscrire les foyers d'impureté : « D'une façon générale, les puissances de sainteté jouissent d'une localisation nette ; le domaine des souillures apparaît, au contraire, diffus et indéterminé » (Caillois 69). Outre l'interdit de la consommation de l'animal-totem hors du rituel consacré, la pratique totémique repose sur deux prohibitions récurrentes qui sont le tabou du nom et le tabou du contact que Sigmund Freud décrit dans *Totem et tabous* :

> L'interdiction de tuer et de manger le totem n'est pas le seul tabou qui le concerne; parfois il est aussi interdit de le toucher, voire de le regarder; dans certains cas, le totem ne doit pas être appelé par son vrai nom. La transgression de ces prohibitions de tabou, protectrices du totem, se punit automatiquement par de graves maladies et par la mort. (Freud 149)

Ces prohibitions vont de pair avec le respect que l'on est tenu de signifier au totem et la méfiance ressentie à l'encontre de la force magique relativement incontrôlable contenue par le totem. Ce n'est certainement pas un hasard si Little ne possède pas de nom mais uniquement un surnom qui renvoie, par analogie, à un membre du clan. Ce n'est pas non plus par pudeur que le manuscrit du Dr. Apelles, que nous étudierons en troisième partie de la thèse, demeure sans titre. Dans *The Hiawatha*, le romancier use du tabou du toucher : lors de la scène inaugurale, Simon ne peut s'empêcher d'apposer ses mains sur la biche qui, désacralisée, périt. Puis, lors de son errance dans la forêt, il arrive à refréner cette envie de contact. Dans les romans de Louise Erdrich, nous retrouvons la trace de l'interdiction de nommer le totem : Fleur tait son véritable nom et la petite fille dont l'esprit anime le tambour sacré n'a pas de prénom.

Dans les romans de Joseph Boyden, apparaît un tabou plus surprenant : celui du vol aérien. Dès son arrivée en France, Elijah est fasciné par les avions qui survolent le *no man's land* et se fait la promesse que lui aussi montera un jour dans l'un d'entre eux. Xavier désapprouve ce projet, car comme il le dira des années plus tard à son fils dans *Through Black Spruce* : « “Men are not supposed to fly.” » (*Through* 49). Il signale de ce fait la nécessité le maintenir les forces sacrées les plus virulentes séparées du monde profane : l'élévation doit être réservée aux états de transe. Il

explique à demi-mots que, tel Icare, ceux qui veulent voler trop haut finissent par se brûler les ailes : « I imagine he'd had a bad experience on a plane back in that war, but when I asked him about it, all he'd say was that he had a friend once who wanted to fly, and when he tried, his friend, him, he fell to earth » (*Through* 49). En souhaitant dépasser sa condition d'humain qui veut qu'il reste sur le sol terrestre, Elijah encourt le risque d'expérimenter ce que seuls les morts connaissent. De ce fait, ce si curieux tabou du vol pourrait trouver son origine dans le tabou des défunts. Elijah finira par réaliser son rêve, un pilote l'ayant invité à un baptême de l'air. L'expérience, douloureuse physiquement (pression, nausées...), se déroule lors du chapitre intitulé « Piminaawin - Flying », peu avant la fin du livre et affecte profondément le personnage : « Is he meant to walk on the ground and not fly? He asks me. He's not thought about his own death before this, except in the abstract, even during the most intense bombings. […] Elijah realizes that now, something has changed » (*Three* 305). Après avoir goûté à l'apesanteur, Elijah achève sa transformation et abandonne le reste d'humanité qu'il possédait. Quelques chapitres plus tard, Xavier étouffe Elijah à l'aide du Mauser et alors que son ami rend son dernier souffle, c'est Xavier qui s'élève dans les airs, soulevé par l'onde de choc d'une explosion :

> Nothing matters any more, and just as I think this I feel a thud and I'm enveloped by a bright flash and I'm in the air as high as I have ever been, looking down at the ground far below, where I swear Elijah stares up, smiling once more, arms outstretched to me. (*Three* 341)

Par une inversion de situation, Xavier semble vivre l'expérience extra-corporelle d'Elijah. Il prend la place de son âme qui monte au ciel, signe annonciateur de l'échange d'identité qu'il découvrira à son réveil.

Les deux passages portent la marque d'une rêverie négative du vol[100] que Gaston Bachelard décode dans *L'air et les songes*. La nausée de la descente ressentie par Elijah renvoie à la chute de l'être déchu, que Gaston Bachelard étudie comme l'expression littéraire d'une psychologie des anges foudroyés et qui est le contrepoint d'une imagination positive de l'ascension : « Nous étudierons donc l'imagination de la chute comme une sorte de maladie de l'imagination de la montée, comme la *nostalgie inexpiable* de la hauteur » (Bachelard 2007, 122). L'expérience d'Elijah est celle d'un vertige accentué par les images contradictoires de légèreté (« Elijah's insides drop near out of him » *Three* 304) et de lourdeur rendue par l'empilement des couches de

[100] Louise Erdrich a également utilisé le vol aérien en tant qu'élément négatif dans *The Beet Queen*. Adélaïde, la mère de Mary et Karl Adare, abandonne subitement ses enfants en montant dans l'avion d'un aviateur de foire dénommé « The Great Omar » (Omar le Magnifique). L'avion qui ne ramènera jamais Adélaïde est l'instrument d'un infanticide symbolique puisque les enfants sont livrés à eux-mêmes et ne doivent leur survie qu'à leur débrouillardise. Par opposition, un autre avion apparaît à la toute fin du roman qui joue un rôle positif en permettant à la petite fille d'Adélaïde, Dot, de crever les nuages et de faire tomber une pluie bénéfique pour toute la communauté. Dans cette scène l'avion se fait l'instrument d'une transfiguration, Dot se transformant en Sky Woman (Femme du ciel), déesse chippewa et symbole de fertilité dont nous parlons dans la partie intitulée « Les eaux de transformation ».

vêtements (« First the pilots give him soft silk leggings, and then woolen trousers to pull over those. He's given the flyer's coat with its sheepskin collar. A silk scarf is wrapped about his neck and a leather helmet and goggles are placed on his head » *Three* 304). Le vol, lui-même, n'est pas linéaire cependant, par de nombreux loopings qui laissent voir le sol qui se rapproche puis s'en éloignent avant de replonger, il concourt également à révéler l'allégorie de la chute :

> Ce sont des *efforts* de remontée, ces efforts pour prendre conscience du vertige qui donnent une sorte d'ondulation à la chute, qui font de la chute imaginaire un exemple de cette psychologie ondulatoire où les contractions du réel et de l'imaginaire s'échangent sans fin, se renforcent et s'induisent dans cette dialectique tremblée de la vie et de la mort, il atteint cette *chute infinie* […] (Bachelard 2007, 124)

En montant dans l'avion, Elijah amorce sa chute dans un abîme sans fond. L'élévation interdite renvoie aux initiations individuelles d'Amérique du Nord et en particulier les ascensions rituelles de mâts ou d'arbres telles que celles citées par Mircéa Eliade dans *Initiation, rites, sociétés secrètes* : « L'arbre ou le poteau sont considérés soit comme le médiateur entre les humains et la divinité (l'Être suprême, ou le Dieu solaire, le Héros culturel, l'Ancêtre mythique, etc...) soit comme le représentant ou, parfois, l'incarnation de la divinité » (Eliade 165). Le mythologue mentionne l'usage du mât lors des « Danses du Soleil » des Indiens des plaines ainsi que le mythe de l'« Arbre Cosmique » de la nation Salish qui donne lieu à une cérémonie au cours de laquelle sont accrochés des objets magiques offerts au Dieu suprême. Il reprend également différents mythes qui attestent de la symbolique profonde de cet *Axis Mundi* :

> Un autre mythe raconte que le Créateur, après avoir fait les sept mondes, les a superposés et les a réunis en les transperçant avec un arbre ou un poteau. On a rencontré un symbolisme analogue dans la cosmogonie des Kwakiutl: le Pilier de cuivre relie les trois régions du Monde, et le poteau de cèdre élevé dans la maison cultuelle incarne le Pilier cosmique. (Eliade 168)

En voulant gravir de façon figurée l'*Axis Mundi* en dehors de tout rite et toute initiation, Elijah bouleverse l'ordre du monde. Son âme est condamnée à la chute : « He pictures himself falling, arms in a frantic wave, the world coming upon him fast until he is smashed upon it » (*Three* 304).

Au chapitre « Flying » de *Three Day Road* répond le chapitre « Fly » de *Through Black Spruce* au cours duquel Will se remémore le conflit qui l'a opposé à son père quand il lui a annoncé sa volonté de devenir pilote. Une fois de plus les arguments de Xavier ne viendront pas à bout de l'irrépressible désir de voler. Will obtiendra son brevet de pilotage et fera de sa passion son métier. Pour lui signifier la malédiction qui vient de s'abattre sur lui, Xavier lui offre ce jour-là le Mauser :

> The day I was to take my first real paying job, flying a couple of fishermen in to an interior lake, my father beckoned me to his room. On his bed lay something long and thin, wrapped in an old blanket. When I unwrapped it, there the thing lay that I'd coveted since I was a boy, my father's old sniper rifle,

> stolen from a German so long ago in the Great War. It was a rifle he'd lost but that had come back and found him like a pet dog or now, when I think of it, like an illness. I looked to him but he didn't smile. The gun, its heavy stock crosshatched with old knife cuts, felt warm, like it had just been fired. I held it and smiled. He shook his head. "Me," he said, "I shouldn't be giving this to you. It is a burden, not a gift." (*Through* 48-9)

À la deuxième génération, l'interdit est donc moins catégorique. Parce qu'il est fort d'une double culture et qu'il évolue dans un environnement largement métissé, zone d'interpénétration de deux civilisations, Will est mieux préparé qu'Elijah pour faire face à la puissance magique de l'avion sans se laisser griser par l'expérience liminale du vol. Xavier perçoit à cet instant que son fils est le plus à même de contrôler la force mortifère du Mauser, qu'il est plus qualifié pour cette mission que son demi-frère Antoine qui n'a pas intégré l'héritage occidental. Ainsi qu'il le précise, il ne lui fait pas un cadeau mais lui lègue un fardeau : Will aura effectivement d'énormes difficultés à résister à l'emprise du totem. Parallèlement, le vol lui donnera d'immenses satisfactions comme il lui causera la plus grande peine de sa vie en l'éloignant de sa famille qui périra dans l'incendie de leur maison : « When I flew over my home, my home was a smoking pit. I knew then, I knew as sure as anything I've ever known. My family was dead. Gone » (*Through* 271). Toute transgression entraîne un châtiment et Will paye chèrement sa décision d'enfreindre la règle paternelle.

CC BY NC ND

Petite mécanique du totémisme littéraire

Le sacrifice de soi, réel ou figuré est un élément essentiel du complexe totémique littéraire. Il figure une expiation nécessaire qui permet de rétablir un équilibre rompu et de relancer la cosmogonie. Le sens du sacré renouvelé qui infuse les romans amérindiens contemporains offre aux protagonistes la possibilité d'inscrire cette phase de renoncement fondamentale dans un mouvement plus global de ressourcement de la communauté.

Dans les sociétés totémiques traditionnelles, le rite du sacrifice tient lieu de relance des énergies qui régissent l'univers et, de ce fait, assure aux participants la permanence des liens qui les unissent à leur environnement. Dans son article intitulé « Sacrifice, Atonement, and Renewal: Intersections between Girard, Kristeva, and Balthasar », Paul S. Fiddes part de la pratique sacrificielle de la société hébraïque telle qu'exposée dans la Bible pour se poser la question de ce qu'il reste de cette pensée archaïque dans nos sociétés modernes et en quoi ce geste symbolique peut aider à réconcilier une identité culturelle éclatée. Il rappelle en préambule qu'il existe une gradation du sacrifice fait à Dieu :

> It would be well to remind ourselves […] of three types (or dimensions) of sacrifice we find in the Hebrew Bible. First, there is the gift-offering, in which something precious is offered to God as a sign of thanksgiving. Second, there is a communion-offering in which sacrificers and their God share in a common fellowship meal. Third, there is the 'sin-offering' (making atonement) which is intended to deal with the problem of sin that lies upon the community because of lack of obedient love to God and because of the presence of injustice in society. Sin is making the community unclean or impure, and it has to be removed or 'expiated', that is 'wiped out'. In Hebrew ritual the 'sin-offering' is not understood as propitiating or appeasing God, but as something God *does*, using the act of sacrifice to expiate the sins of individuals and the community. (Fiddes 52)

L'expiation représente le niveau le plus abouti mais aussi le plus violent de l'offrande faite au divin. Par ce geste, la marque du péché est définitivement effacée. À l'issue du rituel, la communauté renaît à elle-même, relancée dans un nouveau cycle d'alliance avec le Très-Haut.

Dans son ouvrage *Du don rituel au sacrifice suprême*, Guy Nicolas se penche sur le jeu des relations mystiques et des transmutations qui opèrent pour faire sens du geste sacrificiel. Puisant dans la théorie durkheimienne et les travaux ultérieurs de Marcel Mauss et Henri Hubert pour apporter la définition suivante :

> Comme l'indique son étymologie (sacra facere), le sacrifice accomplit une opération de passage du profane au sacré, opération qui concerne le sacrifiant, la victime, le public, la communauté de référence. C'est avant tout une opération de sacralisation, souvent mêlée à un acte de désacralisation réversif, l'objet sacrifié se situant dans l'entre-deux des domaines de référence et servant de pont entre eux. Cette opération est ponctuée par la destruction de l'offrande ou, du moins, d'une part de celle-ci, notamment d'une part demeurée profane, en tout cas accessible au fidèle consacré, tandis que l'autre part passe entièrement dans le champ d'un sacré interdit au mortel. (Nicolas 110)

On ne peut sacrifier que ce à quoi on tient véritablement car la communication avec l'univers de l'invisible réclame un don significatif aux yeux de ceux qui s'en privent. Les sacrifices opérés dans les romans que nous étudions relèvent de l'intime. Contrairement aux meurtres rituels qui sont dirigés à l'encontre de la personne qui incarne un mal absolu, meurtres accomplis pour préserver le groupe d'une contagion maléfique, le sacrifice se présente comme un acte volontaire de se départir d'une partie de sa personne pour le bien commun. Ainsi, dans ces mêmes romans, les sacrifices concernent exclusivement le totem et son gardien, et se déclinent en deux catégories : un premier ordre tenant du sacrifice figuré qui s'affirme dans un sacrifice social de certains personnages, et un deuxième ordre correspondant à un sacrifice réel, sacrifice ultime qui prend la forme d'un don total de soi.

Du sacrifice social...

La fiction contemporaine amérindienne donne à voir de nombreux exemples de personnes rejetées et vivant en marge de la société dominante. Les communautés qui sont au centre des intrigues n'ont souvent pas su attraper en marche le train de la modernité et se sentent abandonnés par les instances étatiques. Leurs membres sont les oubliés du rêve américain, ceux qui ne croient plus à la réussite facile et aux ascensions sociales fulgurantes. Dans les romans, ils forment des clans de parias au sein desquels le lien de généalogie s'est souvent distendu. À la place de celui-ci s'est installée une autre relation qui soude le groupe autour d'un même vécu du « hors de ». Les individualités qui constituent ces clans modernes traînent des blessures personnelles qui font écho aux agressions subies par les nations indiennes tout au long de la colonisation. Dans son ouvrage *Spiderwoman's Granddaughters*, Paula Gunn Allen relève ce trope littéraire qu'elle baptise « Separation Trauma », traumatisme de la séparation. Ayant noté la prégnance du thème de l'esclavage dans la littérature afro-américaine, elle explique :

> Consider the use of the experience of enslavement in works by black writers. This is not a subject that plays much of a role in Indian narrative works, not because Indians weren't enslaved but because their traditions don't include the theme in the same form in which it appears in black American traditions. For us, the whole issue of enslavement is part of the issue of conquest and colonization. In that context, it becomes a theme that shows up frequently in Native-American writers' stories about jail, boarding school, war, and abduction. In all of these stories the underlying theme is about forced separation, signifying the loss of self and the loss of personal meaning. (Gunn Allen 1990, 7)

Les personnages de fiction se sentent souvent déphasés, en perte de repères psychologiques comme géographiques sur une terre qui porte les stigmates d'une exploitation des ressources irrespectueuse de l'histoire mythique du paysage. Ainsi, dans *Green Grass, Running Water*, roman écrit par Thomas King, auteur canadien d'origine cherokee, en 1993, trois êtres écartelés entre deux cultures jouent au chat et à la souris sur la réserve blackfoot de leur enfance où se dresse désormais un gigantesque barrage contre nature. Lionel, Alberta et Charlie ont tenté jusqu'alors de combler un vide existentiel en s'immergeant dans un travail qui ne fait finalement plus sens. Le temps d'un week-end, lors la fête de la « Danse du Soleil » (« Sun Dance »), ils se confrontent enfin à leurs angoisses, mettent à plat les relations sentimentales qui les lient les uns aux autres et apaisent les tensions. C'est à ce même moment que le barrage cède et les flots envahissent la vallée. L'inondation cause la mort d'Eli, l'oncle de Lionel, qui avait tenté d'alerter sur l'absurdité et la dangerosité de ce projet, par ailleurs très lucratif. À travers ces différents personnages, l'auteur met en scène l'aliénation d'une communauté dont les membres peinent à définir leur propre valeur.

Cette écriture de la marginalité opère une mise en abyme dans les romans totémiques en excluant encore un peu plus un membre du groupe qui pourtant demeure essentiel à son fonctionnement. Cette malédiction touche premièrement le totem qui, tout en restant le point central de référence du clan, est tenu à distance par les marques du respect que son statut impose. Nous avons vu à ce sujet les traces littéraires qui témoignent de l'application du tabou du nom et du tabou du toucher. Ainsi que le rappelle Claude Lévi-Strauss dans *Le totémisme aujourd'hui*, l'éloignement du totem est une qualité intrinsèque de celui-ci :

> [Les mythes] suggèrent que le contact direct (dans un cas, entre les dieux-totems et les hommes, dans l'autre, entre les dieux-hommes et les totems), c'est-à-dire la relation de contiguïté, est contraire à l'esprit de l'institution: le totem ne devient tel qu'à la condition d'être d'abord éloigné. (Lévi-Strauss 1962, 41)

Il ne s'agit pas d'un éloignement géographique mais d'un éloignement social, la condition totémique s'exprimant par la limitation des personnes autorisées à interagir avec l'objet ou l'être vivant investi par la puissance de l'esprit tutélaire. Citant les travaux de James George Frazer, Sigmund Freud étaye cette règle en donnant l'exemple de certains individus de la race totem qui sont élevés par le clan et maintenus en captivité : limités dans leurs mouvements, ils ne peuvent sortir du périmètre restreint qui leur a été assigné, à savoir le périmètre du village, et sont également privés d'un certain nombre de libertés au sein du village. Le clan fait ainsi le sacrifice de quelques uns de ses membres tout en les conservant au cœur même de sa structure. Ces membres agissent en tant que victime émissaire, fonction à l'œuvre dans tous les mythes sacrificiels et que la psychanalyse comprend comme étant la personnification d'une culpabilité commune. Dans *Le sacrifice : repères psychanalytiques*, Guy Rosolato note la récurrence dans l'histoire des civilisations de ces figures émissaires, qu'il s'agisse d'une seule personne désignée par un groupe ou un groupe minoritaire désigné par un groupe dominant :

> Il s'agit donc d'éliminer un *ennemi intérieur*, qui représente en même temps les pulsions agressives inconscientes des fidèles projetées sur ce qui est reçu comme une *partie*, à la portée des sévices par sa faiblesse, de l'*ennemi intérieur*. (Rosolato 118)

Pour mieux comprendre cette fonction, il convient de remonter à la prescription biblique du bouc émissaire qui se trouve dans le Lévitique. Dans ce texte, il est fait mention de deux animaux parfaitement semblables que le sort désigne comme victimes.

> Aaron jettera le sort sur les deux boucs, un sort pour l'Éternel, un sort pour Azazel. Aaron fera approcher le bouc sur lequel est tombé le sort pour l'Éternel, et il l'offrira en sacrifice d'expiation. Et le bouc sur lequel est tombé le sort pour Azazel sera placé vivant devant l'Éternel, afin qu'il serve à faire l'expiation et qu'il soit lâché dans le désert pour Azazel. (Lévitique 16. 8-10)

La prescription insiste sur le caractère aléatoire de la désignation. Le bouc représente une faute qu'il n'a pas commise, c'est pourquoi l'animal n'est pas puni mais consacré. Dans l'article

« Sacrificial and Non-Sacrificial Understanding of Existence », Robert Petkovsek clarifie cette substitution :

> The original "quid-pro-quo" is the beginning of the symbolic order. Symbolic ordering has its origin in the historical event in which an innocent victim is substituted for the real culprit. In addition, because this substitution proves its efficiency by enabling the community to survive, the victim, because of his power of reconciliation was consequently sacralized and later deified. (Petkovsek 146)

L'innocence de la victime sacrifiée garantit l'absolution du péché.

René Girard s'est intéressé au rôle de la victime émissaire en ce qu'elle participe directement à la dynamique de cohésion du groupe. Dans *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, il analyse comment la nécessité de l'immolation se fait plus pressante dans les phases de division de la communauté, phases qu'il appelle des crises mimétiques. Il explique que ces crises sont des moments paroxystiques résultant d'un désir mimétique irraisonné qui pousse les individus à toujours convoiter les possessions et accomplissements d'autrui. Lorsque les sociétés humaines ne parviennent pas à réprimer la mimesis d'appropriation qui les anime, elles subissent la montée en puissance de la rivalité mimétique. Cette énergie conflictuelle menaçant l'unité de la communauté, il lui devient nécessaire de couper court à l'escalade des représailles par un sacrifice :

> On comprend sans peine en quoi consiste cette résolution sacrificielle; la communauté se retrouve tout entière solidaire, aux dépens d'une victime non seulement incapable de se défendre, mais totalement impuissante à susciter la vengeance; sa mise à mal ne saurait provoquer de nouveaux troubles et faire rebondir la crise puisqu'elle unit tout le monde contre elle. (Girard 1983, 38-39)

En créant l'illusion de la culpabilité de la victime, la société projette son dysfonctionnement hors de sa structure pour permettre à chacun d'expier sa part de responsabilité.

Dans les romans totémiques, nulle mise à mort concertée pour sauver la cohésion du clan mais la marque d'une distance entretenue avec les personnes qui protègent les totems. En effet, le sacrifice social des gardiens est institué par la relation privilégiée qu'ils entretiennent avec le totem dont ils ont la charge. En endossant ce rôle au sein de la communauté, l'individu fait le sacrifice d'une partie de son lien social. Cette prise de responsabilité n'est pourtant jamais le fruit d'une démarche volontaire de sa part : le totem s'impose au gardien bien malgré lui. Par son irruption dans la vie de ce dernier, il lance sur lui la malédiction des êtres extraordinaires qui savent communiquer avec le sacré. Il victimise en quelque sorte cet innocent en donnant au clan un médiateur capable de décoder les symboles mythiques dans l'environnement quotidien. Cet isolement relatif reflète à l'échelle individuelle l'isolement des nations autochtones, et le groupe, en reconnaissant la place particulière du gardien et en agissant de façon différenciée à son égard, purge les rancœurs engendrées par sa propre victimisation par la société dominante.

Si le traitement différencié du gardien s'exprime de façon modérée dans les romans du corpus (sentiment de décalage de Lisamarie ou d'aliénation du Dr. Appelles), il se matérialise avec beaucoup plus de violence dans d'autres œuvres. Ainsi, dans *Reservation Blues*, roman de Sherman Alexie, une guitare possédée par l'esprit malin échoit par un concours de circonstances à Thomas Builds-The-Fire. Il en devient, par conséquent, le gardien. Son physique et son caractère le prédestinait à une telle mission. En effet, avant même de recevoir sa charge, Thomas jouait déjà le rôle du souffre-douleur sur sa réserve Spokane. Les deux acolytes qui formeront avec lui le groupe musical « Coyote Springs » ne manquent pas de le battre comme plâtre à chaque fois qu'ils le rencontrent. Thomas est un sujet de plaisanteries pour les autres Indiens qui le fuient pour ne pas l'écouter raconter des histoires sans fins.

> Thomas Builds-The-Fire's stories climbed into your clothes like sand, gave you itches that could not be scratched. If you repeated even a sentence from one of those stories, your throat was never the same again. Those stories hung in your clothes and hair like smoke, and no amount of laundry soap or shampoo washed them out. Victor and Junior often tried to beat those stories out Thomas, tied him down and taped his mouth shut. (Alexie 1996, 15)

Il se démarque aussi de par une apparence physique peu commune. Le romancier le décrit comme étant basané, trapu, ayant un torse trop long par rapport à ses jambes et un ventre légèrement protubérant. Quelques pages plus loin, il précise qu'il souffre d'une légère hydrocéphalie. :

> Thomas had been the weakest Indian boy on the whole reservation, so small and skinny, with bigger wrists than arms, a head too large for its body, and ugly government glasses. When he grew older and stronger, grew into an Indian man, he was the smallest Indian man on the reservation (Alexie 1996, 14)

Thomas Builds-The-Fire est une figure du grotesque qui, à l'instar de Little, représente par une difformité physique l'aliénation sociale dont sa communauté souffre. Sa présence inspire un sentiment ambivalent de répulsion et de sympathie qui invite à considérer le récit selon une perspective nouvelle et à dépasser une vision superficielle de la situation. Car ce personnage, que la guitare a choisi, est le ciment du clan réinventé autour de ce totem improbable : c'est lui qui fonde le groupe, en choisit le nom et recrute les choristes. C'est lui encore qui décroche les dates de concert. De même, les romans que nous avons choisi d'étudier mettent en scène des communautés qui sont autant de petites cours des miracles, mises à l'écart du reste de la civilisation, et ce même lorsqu'elles se situent au beau milieu des centres urbains. Pourtant ces groupes humains fonctionnent et chacun y trouve sa place. Dans *Le mythe et la plume*, Bernadette Rigal-Cellard observe que s'il est vrai que la figure du grotesque est caractéristique de la tradition littéraire américaine et se retrouve notamment dans les romans de John Steinbeck, Flannery

O'Connor ou Carson Mc Cullers[101], la littérature amérindienne en propose un usage renouvelé par le biais d'une tendresse à l'égard de ces parias :

> A contrario, les romanciers indiens se sont fixés comme programme de démontrer que leur peuple avait le pouvoir de réintégrer leurs grotesques, de les « resocialiser », contrairement à la société dominante qui les laissera sur le bas-côté ou les enfermera. (Rigal-Cellard 2004, 90)

Le totémisme littéraire propose une forme de « resocialisation » des marginaux qui refuse l'uniformisation des caractères. En mettant en exergue la singularité des personnages et en ne niant pas les tensions relatives à la vie en communauté, les auteurs rétablissent un ordre social

[101] La figure du grotesque est particulièrement présente dans la littérature sudiste où elle révèle l'aliénation et la violence vécues par certaines communautés. Tout en exacerbant les travers d'une modernité qui exclut les plus faibles, elle représente également un potentiel de transformation et une vitalité qui résiste à l'homogénéisation de la société. De ce fait, dans les romans de Carson McCullers, l'usage du grotesque exprime une tension créatrice entre souffrance et comique. Cette même tension créatrice est palpable dans la fiction amérindienne.

… Au don de soi[102]

Outre les nombreux exemples de sacrifice social opérés par les clans, certains romans totémiques mettent en scène des exemples de dons de soi qui, s'ils demeurent relativement rares, n'en sont pas moins éclairant sur le fonctionnement du totémisme littéraire. Les deux exemples qui nous intéressent ici, le sacrifice de Lisamarie et celui de Little, mettent en lumière la valeur symbolique du sang dans le don et le poids de la parole dans le rite sacrificiel.

Eden Robinson met en scène le sang sacrificiel à la fin de la troisième partie de *Monkey Beach*. Lisamarie verse son propre sang dans un geste allégorique du sacrifice suprême : le don de soi :

> The cut I make in my left hand is not deep. The skin separates and the blood wells up and spills over my palm. For a moment, there is no pain, and I wonder if I'm dreaming this, then the cut begins to burn, to sear. I hold my hand up to the trees and the blood runs under my sleeve and down my forearm. I turn around in circles, offering this to the things in the trees, waiting. When I'm about to give up and go back to my speedboat, I hear a stealthy slither. (*Monkey* 365-6)

Cette cérémonie qui lie le totem et son gardien est menée, sans témoin, sur le lieu mythique d'après lequel le roman est intitulé. À la suite de cette scène, la protagoniste accède, à travers des visions du passé mais aussi un aperçu du monde des esprits, à la révélation qu'elle attendait. La transe se déroule lors de la très courte et dernière partie du roman : « The Land of the Dead ».

Ainsi, après avoir enduré le sacrifice social incombant à son rôle, Lisamarie décide d'offrir son corps en sacrifice physique pour nourrir le totem-corneille. Bien sûr, la mort qu'elle expérimente n'est pas une mort réelle mais un évanouissement grâce auquel elle pénètre une zone liminale, trouve les réponses à ses questions et peut renaître. Le récit laisse cependant planer le doute sur l'état de Lisamarie à son réveil. Il décrit, certes, des sensations du réel précises (luminosité, sons, contact charnel), mais ajoute des éléments qui dénotent un départ de l'âme : « I am no longer cold. I am so light I could just drift away. […] In the distance, I hear the sound of a speedboat » (*Monkey* 374). Le roman s'achève sur l'incertitude du secours qui pourrait lui être apporté.

Dans l'article « On Blood and Words: How Certain Objects Become Subjects Among the Mande [West Africa] », Agnès Kedzierka Manzon étudie les rituels sacrificiels du peuple Mande et explique que le sang versé joue un rôle de médiation entre les mondes. En effet, il représente d'une part la matérialité de la chair mortelle lorsque, versé sur un objet de culte, il sèche en une épaisseur

[102] Nous utilisons ici l'expression « don de soi » pour traduire la notion de « self-sacrifice », soit un geste volontaire d'offrir son corps en sacrifice.

granuleuse, et d'autre part un principe de vie lorsqu'il jaillit de la bête que l'on sacrifie. Il fait donc le lien entre les hommes et le principe divin à l'origine de la vie parce qu'il possède dans sa transformation les attributs des deux univers. Agnès Kedzierka Manzon ajoute que la répétition du rite sacrificiel sert à faire évoluer la relation qui lie les hommes à l'occulte dans le sens où les divinités, auxquelles les premiers s'adressent par le biais du fétichisme, apparaissent comme « des dieux en cours de construction » (« gods in the process of construction »). Ce processus évolutif qui permet à l'officiant de modeler le dieu ne s'appuie pas uniquement sur le geste (les couches successives de sang versé cérémonie après cérémonie) mais également par les paroles prononcées à l'intention des divinités :

> Through speech, these artifacts are ascribed certain qualities and represented as potent, which in fact empowers them. At the same time, they are assigned to the position of interlocutors for humans, capable of listening, seeing and reacting. In order to provoke them to act on behalf of their allies, the words addressed to them are supposed to please them or even to enchant them while sometimes challenging them. (Manzon)

Le chamane façonne donc également la force surnaturelle, pour laquelle il sacrifie une offrande, de par le discours qu'il lui adresse. Deux flots se complètent dans cette opération : le flot du sang versé et le flot de la parole déversée. Cependant, il serait erroné de penser que la cérémonie a pour usage de fabriquer intégralement un dieu. Avant le sacrifice initial, la divinité existe déjà pour la communauté. Par contre, c'est la relation de réciprocité qu'il faut construire. L'interaction entre les les hommes et la divinité fait évoluer chacune des deux parties à travers ce qui est donné et ce qui est reçu. Le dieu révéré n'est pas vécu par les Mande comme une entité figée mais une force en mouvement sur laquelle on peut influer pour en garantir la bienveillance à l'égard de la tribu. Le rituel mande n'est pas un rituel totémique. De plus il intervient dans un contexte culturellement très différent du contexte amérindien. Cependant, en soulignant le lien étroit entre il ouvre une piste de lecture quant à la relation étroite qui lie le gardien et son totem lors de la phase sacrificielle.

Le discours tient lieu, dans *Monkey Beach*, de facteur prépondérant dans le déroulement de la relation totémique. Si Lisamarie ne prononce pas un mot au moment précis du rite sacrificiel, c'est que le récit romanesque qui précède cet épisode contient déjà le matériau des imprécations que Lisamarie n'énonce pas et supplée aux silences et aux non-dits des personnages. En effet, la protagoniste communique peu avec sa famille, tait les apparitions surnaturelles dont elle est le témoin, tout comme elle tait le viol qu'elle a subi et refoule les angoisses qui l'assaillent. A contrario, par le récit qu'elle adresse au lecteur, elle s'épanche largement sur tous ces sujets. Ainsi, le lecteur participe à établir le pacte totémique en comblant les manques et en recomposant l'invocation au totem. Ce processus se vérifie également dans les autres romans totémiques. Le

totémisme littéraire ne se résume pas au compte-rendu d'une relation totem/gardien par ailleurs aboutie et autonome. L'écriture romanesque imbrique les indices du complexe totémique qui acquièrent leur signification grâce au travail d'interprétation du lecteur. Les autres auteurs amérindiens jouent également sur l'absence d'informations clés, des manques textuels qui appellent à être comblés par le travail de lecture. Dans « 'All the Talk and All the Silence': Literary Aesthetics and Cultural Boundaries in David Treuer's *Little* », Padraig Kirwan rapproche la technique d'écriture de David Treuer et Louise Erdrich de celle de Tony Morrison et d'autres écrivains dont l'écriture est ethniquement marquée. Il s'en explique en ces termes :

> Importantly enough, the *pas tout* found in *Little* is comparable to the aesthetic strategies deployed by other ethnic writers—not least the "crack in language and space that Richard Hardock finds in Toni Morrison's *Jazz* (451). For this reason Treuer's fiction could be said to express an interest in the form of imaginative autonomy that Morrison describes as "ways to free up language from its sinister, frequently lazy, almost always predictable employment of racially informed and determined chains" (*Playing xi*). (Kirwan 2011, 451)

La parcimonie de certains éléments et la fausse prodigalité d'autres éléments oblige le lecteur à interroger ses propres a priori culturels et à intégrer la complexité d'une identité qui se dérobe et échappe de ce fait à une définition fixe. Padraig Kirwan ajoute :

> It is not a question of the indigenous writer retelling tribal stories in a new literary or cultural context but also one of creating an engaging literature that would force us to consider how ethnicity is actually formed within Native communities in contrast to how it is understood by a general readership. (Kirwan 2011 452)

Eden Robinson s'amuse également à déjouer les attentes du lecteur en mêlant étroitement des fragments culturels issus de la civilisation dominante et d'autres issus de la civilisation indigène. Dans « Indigeneity and Diversity in Eden Robinson's Work », Kit Dobson relève cet usage de la multiréférentialité :

> This practice of avoiding ethno-cultural demarcation leads critic Vikki Visvis to suggest that "the ambiguity and ambivalence that proliferate in her work allow for dynamic, constantly shifting configurations of the Native world" (55), and pushes critic Cynthia Sugars even further, to the claim that Robinson's practice is one that thoroughly "frustrates the reader's desire to interpret her characters on the basis of their ethno-cultural identity." (78). (Dobson 59)

Kit Dobson analyse aussi le poids des ellipses dans l'écriture de la romancière qui amène le lecteur à remplir les blancs à partir d'autres romans amérindiens. Ainsi, l'intégration d'un roman spécifique par le lecteur non-indigène se fait par le biais de l'intertextualité. Le personnage de Mick, qui a participé aux contestations de l'A.I.M. (American Indian Movement), est construit à partir des personnages du roman de Jeannette Armstrong intitulé *Slash*. Le détail de ses actions passées n'est pas donné par *Monkey Beach* : il découle de la connaissance que nous en avons par la lecture de *Slash*, notamment en ce qui concerne l'occupation du Bureau des affaires indiennes (« Bureau of

Indian Affairs ») que Mick cite sans s'y étendre. De même, la mère de Lisamarie évoque de façon lacunaire les épidémies qui ont décimé son peuple et qui sont racontées dans le détail par *Ravensong* de Lee Maracle. Enfin, les agressions racistes et agressions sexuelles que nous trouvons dans le roman répondent au récit de *In Search of April Raintree* de Beatrice Culleton Mosionier. Kit Dobson met ainsi en lumière une correspondance des histoires qui complète la compréhension d'événements spécifiques en les inscrivant dans un vécu communautaire.

De même, le totémisme littéraire développé par Eden Robinson dans *Monkey Beach* est éclairé et enrichi par les autres écritures du totémisme effectuées par la fiction amérindienne. Le don de soi de Lisamarie n'est pas de même nature que celui de Little pourtant il participe à une dynamique analogue que Gavin Flood expose dans l'article intitulé « Sacrifice as Refusal » :

> Sacrifice brings us into the world through creating a cosmos in which the meaning of human life, of a community, can be located. Sacrifice takes place at a more visceral cultural level and is the pre-philosophical articulation of problems that can be articulated philosophically but can only resolved or expressed through action. (Flood 130)

À la lente désagrégation de sa communauté et de sa famille, à la douleur de l'absence et au silence assourdissant entourant les violences endurées par les femmes sur le territoire, Lisamarie répond par l'action du don de soi. Par ce geste individuel, elle refonde symboliquement une volonté collective. Malgré l'absence d'autres participants lors du sacrifice, elle lance un mouvement de ressourcement du clan par la réactivation du pacte totémique.

Le récit à la première personne de Lisamarie se transforme en récit communautaire[103]. Sa singularité donne voix au groupe tout entier. Lorsque, par son sacrifice, elle parvient à atteindre le monde des esprits, les conflits se résolvent : Mick, qui vouait une haine viscérale à son père décédé, plaisante avec lui. Les deux personnages révèlent alors la similitude de leurs personnalités, deux caractères explosifs et entiers qui les avaient séparés de leur vivant et qui à présent les rapprochent : « I laughed as Mick and Ba-ba-oo mock-wrestled, squashing the tree as they tried to pin each other to the ground » (*Monkey* 368). Dans le monde de l'au-delà, les disparus recréent un clan uni : « As my feet touch the sand, I see the people around the bonfire make their way to the shoreline [...] » (*Monkey* 368), ils sont rassemblés en bonne entente autour d'un foyer symbolique et l'interpellent joyeusement en lui enjoignant de regagner le monde des vivants.

[103] Citant les travaux de l'ethnologue J.C. Heesterman sur les sacrifices rituels des sociétés brahmanes, Gavin Flood souligne le passage significatif du « Je » au « Nous » que le don accomplit : « […] 'I will' becomes a sign for the broader community and the lexical 'I' becomes a carrier of a group identity. Perhaps a better way of putting this is that the performers of the sacrifice participate in a greater narrative such that the story of 'my life', becomes transformed into the narrative of the group » (Flood 127-8). Un processus analogue opère dans *Monkey Beach* à travers le sacrifice de Lisamarie.

À travers le don de soi, la protagoniste dépasse sa colère et son mutisme. Elle renoue avec l'*humanum*, en d'autres termes, le fondement de l'humanité personnelle et collective. En s'appuyant sur la théorie de la relation intersubjective développée par Gabriel Marcel, Julia Meszaros insiste sur le caractère intersubjectif de la dynamique sacrificielle, caractère qui donne tout son sens à ce don ultime qui est le don de soi pour le bien collectif. Dans « Sacrifice and the Self », elle dénonce la vision conflictuelle d'une victime seule contre le groupe et insiste sur la mutualisation des énergies. Elle explique :

> The true human self is neither an isolated unit standing over against others nor simply an instance of its species, one among many. Instead, it is a *particular* reality whose individuality derives from a participatory and interpersonal *relation* with other subjects. (Meszaros 71)

Dans cette optique, le don de soi exprime un renoncement à sa propre subjectivité pour garantir la continuité de l'intersubjectivité qui sous-tend le clan.

Nous avions précédemment laissé en suspend l'analyse du sacrifice de Little et pouvons y revenir à présent. Deux ans après avoir accompli sa mission de dénonciation du sacrilège, l'enfant totem suscite toujours des tensions au sein du clan : il est un fardeau lourd à porter pour Donovan, un enfant difficile à aimer pour Célia. Son essence sacrée en fait un membre encombrant pour l'ensemble de la communauté et la rédemption des fautes ne pourra s'accomplir véritablement qu'avec la disparition du totem. Cette deuxième phase nécessaire à la survie du groupe s'effectue de nuit à travers le don de soi de Little. Comme celui de Lisamarie, il se déroule dans l'intimité de la relation gardien/totem :

> One night [Little] woke me up and pulled at my arm until I stumbled out of sleep. […] “Should we get Jackie?” I asked. He didn't respond. He took my arm and started leading me to the path along the lake to town. “Let's get Jackie,” I said. […] He shook his head, and pulled me in between the trees. (*Little* 228-29)

Alors que la transe de Lisamarie était amorcée par un mouvement circulaire qui se nourrissait de supplications régulières (« “You said you would help me!” I yell » *Monkey* 368) pour relancer le cycle des visions pour une connaissance complète de ce qui était auparavant invisible, la transe de Little est figurée par la ligne droite de sa course jusqu'au château d'eau qu'il gravit. Plus tard, Duke décodera pour Donovan la nature mystique de cette expérience : « Duke says that I shouldn't blame myself, that all I did was what I knew best. He said that other powers were in control, different spirits that control stuff, and that sometimes we just gotta go with'em » (*Little* 229). Totalement soumis à l'emprise du totem, Donovan entame à son tour l'ascension du mât totémique figuré par le château d'eau et pénètre, comme Lisamarie, une zone liminale où le sang sert de médiateur entre les réalités :

> The top of the tower was rounded and the rungs went right to the top where the red light was blinking. You ever notice how those things seem kinda soft and peaceful looking when you look up at them from the ground? Well, right next to it, it was bright, the grease looked like blood when the light shone on us, sticky and slick. (*Little* 230)

Initié par ce rite de passage, Donovan obtient la révélation de l'essence surnaturelle de Little qui a gravi la tour plus vite qu'il n'est humainement possible de le faire et qui disparaît sans un bruit par une dissolution dans le réservoir d'eau :

> […] I never thought about him drowning. I mean, would you think about someone drowning two hundred feet off the ground? […] He jumped, that's all I can ever guess for sure. But think about it. Doesn't it make sense that the water supply was the best way for him to be in everything? Touching, filling, completing everything with holes in it. Now every person that got city water would be with him. (*Little* 231)

Par le don de soi, le totem ancre la permanence de sa relation avec le clan mais également avec l'ensemble du territoire : tout l'espace desservi par l'eau de ville fait corps avec le totem grâce au liquide qui diffuse à chacun sa puissance sacrée. Le sacrifice physique de *Little*, comme celui de *Monkey Beach*, superpose deux flots : le flot du sang et des eaux sombres de la tour, et le flot de paroles qui font sens de l'événement. La narration du sacrilège est ainsi libérée par cette hiérophanie : le roman présente en effet un chapitre entièrement consacré à cette narration et qui prend place immédiatement après le retour à la maison de Donovan. Ce récit, rédigé en italique et sobrement intitulé « You », se singularise du reste du roman en adoptant une focalisation interne qui rend compte de la violence des sentiments ressentis par les protagonistes (« *My God! She is crying my God as he fucks her on the dirty floor* » *Little* 235) tout en entretenant une distance par le biais d'un narrateur hétérodiégétique, spectateur invisible de la scène parce que hors-champs. Cependant, l'emploi du pronom « you » dans le titre mais aussi dans la deuxième phrase du chapitre en fait un narrateur intrusif qui interpelle le lecteur : « *He comes staggering whip-drunk across the road, black shoes scudding the frozen tar. You'd see him if you looked harder out your winter window, hear him if you just sat still....* » (*Little* 234). Le lecteur est intégré au récit mais demeure sans caractérisation précise : il pourrait être n'importe quel membre de la communauté qui n'a pas su anticiper le drame qui va se dérouler. En outre, l'absence de distinction topographique lors des passage au style direct (pas de guillemets ni de tirets) dans lesquels ce pronom « you » réapparaît pour désigner la victime (« *Did you, my daughter? Did you?* » *Little* 234) amène le lecteur à s'identifier à Celia et vivre son calvaire en même temps qu'il accède aux sensations physiques de cette dernière : « *She feels herself bleeding into the sand and onto his black trousers, not even pulled all the way down, where it is soaked up, leaving no color, no trace except for smell that will disappear once it dries* » (*Little* 335). Cependant, malgré l'emploi du

présent de l'immédiateté, le narrateur assume une distance que révèle sa connaissance des événements ultérieurs : « *Neither the sheriff nor the coroner will notice* » (*Little* 235). Enfin, le chapitre s'achève sur la vision qu'aurait pu représenter la fuite de Celia et Jeannette pour un hypothétique observateur posté à sa fenêtre, réinstallant sans le nommer le « you » qu'interpellait le narrateur en début de chapitre : « *[The car] stops and they get in, the car-door slam echoing across the small reservation town. Just another night sound, disappearing into the winter air* » (*Little* 237). Ce chapitre est donc à la fois le récit individuel et collectif d'un traumatisme qui, parce qu'il est symboliquement révélé par le totem puis expié par le sacrifice de celui-ci, concourt à la régénération du clan.

De façon paradoxale, le don de soi sert ici, comme dans le roman d'Eden Robinson, à affirmer une victoire sur la mort et la finitude des existences. Cette signification plus profonde du sacrifice est développée en ces termes par Gavin Flood :

> While the function of sacrifice can be seen in the context of propitiation of divine powers, expiation of impurity, gift-exchange, communion, the bonding of groups, or even the violent release of put up energy, a deeper meaning of sacrifice must be thought in terms of transcending death and affirming life against nothingness. From this perspective, sacrifice is akin to ascetism or renunciation because it plays out a paradox of the affirmation of life through its destruction. Sacrifice challenges finitude and mortality through the affirmation of life by death and the fundamental revelation or insight that birth in some sense follows death. The power of this affirmation lies in the characteristic of sacrifice or refusal: the refusal of death (and time) and therefore the refusal of meaninglessness. (Flood 115)

Le sacrifice mis en scène par le totémisme littéraire prend la forme d'une promesse de renouveau. Il exprime le refus de l'effacement de la signification personnelle (« loss of self and loss personal meaning ») qu'évoque Paula Gunn Allen dans sa définition du traumatisme de la séparation. Ainsi le totémisme littéraire affirme la possibilité d'une continuité des récits tribaux dans un renouvellement littéraire des formes et prend part au mouvement de « survivance » défini par Gerald Vizenor dans son ouvrage *Manifest Manners* : *«* Survivance is an active sense of presence, the continuance of native stories; not a mere reaction, or a survival name. Native survivance stories are renunciations of dominance, tragedy and victimry » (Vizenor 1993, vii). L'*Axis Mundi* que les personnages redécouvrent au cours des sacrifices réaffirment les cycles de la nature. Il représente à la fois l'ordre du temps et l'ordre du monde. Ce faisant, il ancre les communautés dans un territoire qu'elles se réapproprient par autant de bornes et de jalons représentés par les rituels auxquels elles se livrent. Le rituel sacrificiel opère une synergie de plusieurs paysages : paysages vécus et ressentis, paysages pensés et racontés, mais aussi paysages mystiques réinvestis par l'action[104].

[104] Agnès Kedzierka Manzon propose d'analyser la symbolique du sacrifice chez les Mande en tant que la synergie de différentes représentations sensuelles de l'événement : « Together with blood sacrifice, speech participates in the emergence of the ritual landscape—visual, sound, olfactory, etc.—within which these artifacts assume the rôle of agents. Their perpetual creation from words and blood, linking past to present, bush to the village, visible to the

Conclusion

Le sens du sacré qui est remodelé par les romans totémiques témoigne d'une évolution syncrétique qui met en correspondance deux systèmes de valeurs. Loin de s'annuler ou de se neutraliser, les deux puissances magiques se nourrissent l'une de l'autre pour s'adapter aux contingences d'un nouveau contexte et d'un nouveau territoire. Ainsi, le sacré révélé par les expériences mystiques prend-il la forme d'une dynamique équivoque qui fait se confronter des sentiments contraires et que les personnages doivent manipuler avec précaution car le sacré est avant tout une puissance ambiguë de par le jeu des interactions entre le pur et l'impur qui le constituent et qui inspirent à la fois le respect et l'aversion. Les totems littéraires se présentent effectivement comme des entités profondément paradoxales avec lesquels les personnages doivent composer. Pour apprivoiser leur puissance créatrice, les gardiens réapprennent les gestes rituels qu'ils aménagent en fonction de leurs besoins et acceptent de sacrifier pour le bien commun une partie ou la totalité de leur personne sociale et physique. Par ces pratiques d'expiation, ils œuvrent, comme l'Ancêtre mythique, à rétablir l'ordre du monde et régénérer l'ensemble du clan.

Parallèlement, l'écriture romanesque met en place un certain nombre de rituels littéraires qui accompagnent l'intrigue et positionnent les récits dans le cycle d'une renaissance. C'est elle qui, en grande partie, rend possible l'interprétation d'un totémisme renouvelé qui actualise les croyances et les pratiques ancestrales pour élaborer un processus d'ajustement à un *hic et nunc* déstabilisant. Grâce au rythme stylistique insufflé par les itérations et la structuration des romans, les injustices et les réparations sont réécrites selon le mouvement de balancier du sacrilège et du sacrifice et l'aventure personnelle se mue en récit communautaire. Ce totémisme amène les personnages à renouer le lien à l'espace en juxtaposant plusieurs réalités d'un même lieu qui vont de la matérialité la plus crue à l'onirisme d'un espace fantasmé. En redécouvrant leur capacité à décoder les signes d'une présence transcendantale dans leur environnement quotidien, les héros et anti-héros des fictions amérindiennes sont amenés à affirmer leur congruence : ils savent lire les

invisible, and last but not least, humans to their fellow humans, shape the Mande world in which peoples as well as animals, plants, powerful things and some invisible entities dwell » (Manzon).

messages contradictoires de paysages contestées qui portent la marque du conflit des civilisations, comme ils savent adapter les rites et les invocations qui ravivent les puissances sacrées hybrides.

Dans l'ensemble des romans que nous avons choisi d'étudier, il est un élément omniprésent et particulièrement révélateur de ce réinvestissement du lien à l'espace, élément auquel nous voulons consacrer à présent une analyse. Il s'agit de l'eau sous toutes ses formes, substance totémique qui imbibe les récits de magie, et sert de porte de communication avec les temps mythiques.

CC BY NC ND

Chapitre 3 : L'eau totémique : un espace-substance

Nous avons voulu clôturer cette partie consacrée au rôle que le totémisme littéraire joue dans la régénération de l'imaginaire par l'étude d'un des indices du complexe totémique que nous avions défini en introduction : la prégnance d'une eau ambivalente, à la fois réelle et magique, à la fois éprouvante et apaisante, qui contient en sa substance même le potentiel d'un renouveau identitaire.

L'imagination de l'eau porte de nombreuses œuvres de fiction écrites à travers le monde et, même si pour décrire cet élément les romanciers se fondent sur une réalité physique qui leur est familière et donc particulière (tel rivage ou telle rivière), Gaston Bachelard a su démontrer dans *L'eau et les rêves*, qu'il demeurait des caractéristiques communes à toutes ces évocations. Ainsi, dans l'introduction de son ouvrage, il s'adresse au lecteur et lui demande de se laisser porter par cette imagination matérielle, évoquant le destin lié à cet élément :

> [Le lecteur] reconnaîtra dans l'eau, dans la substance de l'eau, un type *d'intimité*, intimité bien différente de celles que suggèrent les “profondeurs” du feu ou de la pierre. […] Fort de cette connaissance d'une profondeur dans un élément matériel, [il] comprendra enfin que l'eau est aussi un *type de destin*, […] un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être. (Bachelard 1993, 12-13)

En addition de ce destin particulier, l'eau transmet parfois sa fluidité et plasticité au récit qui la décrit. En d'autres occasions, le mouvement de l'onde porte les personnages vers une redécouverte ontologique qui passe par l'expérience d'une épaisseur aussi fascinante qu'inquiétante.

La littérature nord-américaine recèle de nombreux exemples où l'eau cesse d'être un élément de décor pour transfigurer les destins. Dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Sounding the Depths: Water as Metaphor in North American Literature*, Gayle Wurst et Christine Raguet-Bouvart notent la prégnance d'une certaine dialectique de l'eau qui oscille entre surface et profondeur. Citant l'usage qu'en fait déjà Saint Jean de Crèvecœur, auteur franco-américain du XVIIIe siècle, elles remarquent : « [Rushing water] is a horizontal image, one of violent collision between *surfaces*, but the inherent doubleness of water metaphors also makes them an excellent vehicle for figurative exploration of *depth* » (Wurst and Raguet-Bouvart 2). Dans certains romans la simultanéité de ces deux dimensions provoque un vertige et interroge sur la porosité entre

différentes réalités, différentes facettes d'un même individu. L'eau qui peut se transformer en différents états fait alors le lien entre différentes existences mais aussi entre la vie et la mort. Les exemples de cet usage littéraire sont nombreux et nous nous arrêterons ici sur trois d'entre eux en particulier. Dans une étude portant sur les lignes d'eau dans l'œuvre de Rick Bass, Nathalie Cochoy évoque un élément « palpable mais insaisissable » qui, dans les situations les plus anodines, imprime les variations de son état pour mieux projeter les protagonistes dans une redécouverte de l'espace et d'eux-mêmes :

> Secouée de remous, hérissée de roseaux ou déguisée de glace, elle est ce non-lieu transparent et tangible à la fois où l'écriture flirte avec l'abîme de la métafiction dans un élan moins narcissique que désespérément vital. Dans de nombreuses nouvelles en effet, l'eau devient le théâtre d'un violent corps-à-corps entre des hommes puissants, aux membres scarifiés ou à l'âme blessée, et la force indomptable de flux dotés de peau, de veines ou de lèvres. (Cochoy 211)

Ainsi, chez Rick Bass, l'eau se fait charnelle et zone de contact : « Jerry, still stretching, [was] twisting his body into further unrecognizable shapes and positions. He was loosening up, his movements fluid, and to A.C. it was exactly like watching the river » (Bass 1994, 59). Elle imprime le mouvement des pulsations d'un liquide vital et son écoulement symbolique n'est pas sans rappeler l'allégorie du geste sacrificiel des Mande qui arrose de sang les fétiches pour faire pousser des dieux.

L'écriture de Ron Rash est, elle aussi, marquée par un trope de l'eau : une eau indomptable qui, sans cesse, rappelle aux hommes qu'ils sont faillibles. Un de ses romans, *Saints at the River*, démarre sur la vision trompeuse d'une rivière bucolique et s'achève sur cette même rivière cachant sous une apparente tranquillité le déchaînement des forces telluriques. Entre ces deux images, le drame d'une noyade accidentelle déclenche une violente polémique entre les communautés quant au sort de ce sanctuaire : faut-il arracher le corps sans vie suspendu dans un tourbillon perpétuel, ou respecter la victoire de la nature sur la vanité des hommes ? Si le roman semble pencher pour cette deuxième proposition, il n'élude rien des cas de conscience qu'elle entraîne. L'eau décrite y prend la forme d'un élément ambivalent, source de vie et de mort.

> Wolf cliff is a place where nature has gone out of its way to make humans feel insignificant. The cliff itself is two hundred feet of granite that looms over the gorge. A fissure jags down its gray face like a piece of black embedded lightning. The river tightens and deepens. Even water that looks calm moves quick and dangerous. Mid-river fifty yards above the falls, a beech tree thick as a telephone pole balance like a footbridge on two haystack tall boulders. A spring flood set it there twelve years ago.
>
> The falls itself flows between two boulders only eight feet apart and spills into a pool big and deep enough to cover a house trailer. The boulder on the left side of the falls, leans into the pool. A good rock to dive off, except that here countercurrent forms a hydraulic and, behind that hydraulic, a deep undercut, an undercut where Ruth Kowalsky's body was suspended between earth and sky. (Rash 2005, 81)

L'énergie incommensurable de l'élément liquide fend la pierre, arrache les arbres et excave profondément le sol pour former un paysage idyllique qui cache à peine une fureur contenue. Cette eau puissante attire puis enferme les corps dans un tourbillon sans fin. Interrogé par Frédérique Spill sur la répétition des noyades dans son œuvre, Ron Rash s'en explique comme suit :

> I have always been fascinated by water, that's one thing. And I think part of that was probably my religious upbringing. I was brought up in the Baptist Church and in the Baptist Church they totally immerse you. Thus is an experience that you don't forget because it's somewhat terrifying. I have always been attracted to water. Concerning drowning, I guess it is that whole idea of water being able to destroy et give life—that paradox. Part of my ancestry is Welsh and in Welsh folklore water is seen as a conduit between the living and the dead. (Spill 5)

L'écrivain s'appuie sur une imagination de l'eau qui puise dans plusieurs expériences et plusieurs traditions et réunit en une même image un imaginaire collectif et un vécu personnel.

Dans *Surfacing* de Margaret Atwood, c'est un lac qui se fait source de vie et de mort. L'immersion de la narratrice dans ces eaux paradoxalement transparentes et sombres à la fois lui permet de dépasser le conflit de valeurs qui la tétanisait. Elle s'impose l'épreuve physique de la plongée en apnée en se laissant guider par la paroi rocheuse :

> My spine whipped, I hit the water and kicked myself down, sliding through the lake strata, grey to darker grey, cool to cold. I arched sideways and the rockface loomed up, grey pink brown; I worked along it, touching it with my fingers, snail touch on slime surface, the water unfocusing my eyes. (Atwood 1979, 180)

Dans ce roman, l'eau se fait espace liminal et devient une zone d'interpénétration des civilisations. Laura Wright relève cette symbolique forte de l'eau profonde dans « 'This Is Border Country': Atwood's *Surfacing* and Postcolonial Identity » :

> [The] initial breaking of the surface ultimately allows the narrator access to the space of the liminal, the space of the boundary, and so, as she experiences a kind of breakdown, she also breaks through a new kind of dynamic awareness as she moves beyond the static and fixed world of binary opposition. (Wright 124)

Même si *Surfacing* n'est pas un roman amérindien, il est, parmi ces trois exemples, le plus proche de l'usage d'une eau totémique, c'est-à-dire l'utilisation, au sein de l'intrigue, d'un espace-substance qui fait se rencontrer en un même lieu différents cadres de référence, et qui met les personnages physiquement et psychologiquement à l'épreuve pour les obliger à redéfinir leur personnalité. Pour cette raison, nous reviendrons sur cette œuvre de la littérature canadienne dans le déroulement de notre analyse.

Dans le mythe fondateur ojibwe, que nous avons raconté dans la partie intitulée « Réinvestir l'animalité », l'eau s'impose comme le seul élément assez puissant pour faire naître les totems mais aussi pour les faire disparaître : c'est de l'eau qu'émergent les six créatures

anthropomorphes et c'est dans l'eau que celui dont la puissance magique demeure incontrôlable est condamné à retourner. Ce rôle de l'eau dans le totémisme est illustré par le suicide de Little dans la cuve du château d'eau. Là encore, seule l'eau peut contenir la puissance totémique et la dissoudre. L'eau agit déjà de façon analogue dans *Love Medicine* de Louise Erdrich. Dans ce livre, en effet, une voiture rouge, copropriété de Lyman et Henry Junior Lamartine est investie du rôle de totem guérisseur : le véhicule s'impose aux deux frères sans qu'ils aient planifié son achat et les porte, le temps d'un été, dans une fuite en avant insouciante à travers l'Amérique. À la fin de cette parenthèse enchantée, Henry Junior s'enrôle et part pour le Vietnam. En son absence Lyman bichonne la voiture et lui prodigue, par procuration, les attentions qu'il dirige à son frère :

> It was at least three years before Henry came home. By then I guess the whole war was solved in the government's mind, but for him it would keep on going. In those years I'd put his car into almost perfect shape. I always thought of it as his car while he was gone, even though when he left he said, “Now it's yours,” and threw me his key. (Erdrich 1984, 147)

À son retour du front, Henry Junior est un être brisé qui ne trouve d'intérêt que dans la réparation de la voiture que Lyman a subrepticement endommagée. Au fur et à mesure qu'il répare la voiture, Henry Junior semble guérir ses blessures morales.

> I thought he'd freeze himself to death working on that car. He was out there all day, and at night he rigged up a little lamp, ran a cord out the window, and had himself some light to see by while he worked. He was better than he had been before, but that's still not saying much. (Erdrich 1984, 150)

Cependant, à l'issue de ce processus, le personnage révèle que le stratagème de son frère a échoué et il se jette dans les eaux tumultueuses d'une rivière dans laquelle il disparaît. Lyman précipite à son tour dans les eaux déchaînées le totem qui a failli à sa mission.

> I walk back to the car, turn on the high beams, and drive it up the bank. I put it in first gear and then I take my foot off the clutch. I get out, close the door, and watch it plow softly into the water. The headlights reach in as they go down, searching, still lighted even after the water swirls over the back end. I wait. The wires short out. It is all finally dark. And then there is only water, the sound of it going and running and going and running and running. (Erdrich 1984, 154)

La voiture rouge tenait lieu à la fois de symbole et de matérialisation de la guérison. Objet inerte investi de l'amour fraternel, elle était devenue le réceptacle de la magie : en la maintenant en excellent état de marche pendant les années de guerre, Lyman s'assurait de la survie et la bonne santé de son frère. Lorsqu'Henry revient en vie mais psychologiquement abîmé, Lyman donne corps à cette blessure invisible par les dégâts qu'il occasionne à la voiture et, par cette action, il enjoint à son frère de se soigner. Mais la magie est à nouveau insuffisante. L'échec du totem ne peut alors être « lavé » que par un sacrifice effectué dans l'eau : « L'appel de l'eau réclame en quelque sorte un don total, un don intime. L'eau veut un habitant. Elle appelle comme une patrie »

(Bachelard 1993, 187). L'eau totémique utilise cette force magnétique qui est un trait commun à toutes les rêveries de l'eau. Elle exerce une emprise non négligeable sur les totems et leurs gardiens.

Dans les romans totémiques, l'eau décrite et racontée ne prend jamais la forme d'un appel du grand large, d'un espace à conquérir, mais apparaît plutôt comme une substance dont il faut apprivoiser le paradoxe. Dans une étude portant sur deux romans de Louise Erdrich, « Pebbles, Lakes, Floods and Beads: Chippewa Water Metaphors in Louise Erdrich's *Tracks* and *Love Medicine* », Bernadette Rigal-Cellard insiste sur la polysémie intrinsèque de cet élément : « In a land ridden with overflowing rivers and lakes, and covered half the year in lethal snow and ice, the symbolism of water cannot but be polysemous, implying death and excruciating suffering just as often as life and happiness » (Rigal-Cellard 1998, 167). La magie agissante de l'eau totémique s'appuie sur cette conjonction de significations contradictoires tout comme elle puise dans les métamorphoses découlant d'une instabilité sous-jacente qui la fait passer d'un état solide à un état liquide puis à l'évaporation, avant de relancer le cycle des transformations : l'eau totémique pénètre tous les interstices qu'elle peut trouver et somme les personnages d'affronter leurs propres contradictions. Ce faisant, elle devient le véhicule de rêveries remythifiantes qui relancent l'imaginaire collectif. Pour exposer le phénomène de régénération culturelle, Gilbert Durand utilise justement une métaphore de l'eau :

> En gros, l'imaginaire mythique fonctionne – nous l'avons représenté sur le diagramme page 144 comme une lente noria qui, pleine des idées fondatrices, se vide progressivement et se refoule automatiquement par les codifications et les conceptualisations, puis replonge lentement – à travers les rôles marginalisés, souvent contraints à la dissidence – dans les rêveries remythifiantes portées par les désirs, les ressentiments, les frustrations, et se remplit à nouveau de l'eau vive du ruissellement d'images. (Durand 1996, 143)

Si le phénomène opère de façon globale et sur le long terme à travers un lent ruissellement, il est alimenté par l'urgence d'eaux violentes et furieuses qui, dans les romans totémiques, bousculent les certitudes des protagonistes et les poussent à l'action. Afin d'analyser les différents rôles que l'eau joue dans la détermination de ces destins, nous allons les aborder selon trois points de vue complémentaires qui montrent que derrière l'unicité d'une eau totémique se cache en réalité une pluralité de métaphores actives. Nous étudierons tout d'abord les eaux que l'on pourrait appeler « de déplacements », puis les eaux « de transformation » avant d'examiner la quintessence des divers aspects contenus par les variations de forme de l'eau que sont les eaux « de réconciliation ».

Les eaux de déplacement : les eaux vives

L'eau qui imbibe le paysage des romans du corpus est avant toute chose une eau bien réelle. Il s'agit pour *Monkey Beach* des méandres de la côte Nord-Ouest du Pacifique où les chenaux serpentent entre les îles et le rivage découpé du continent et où les routes les plus courtes se parcourent en bateau : « […] islands and mainland joined by a complex system of twisting inlets, canals, passages, rivers, streams, waterfalls and lakes » (*Monkey* 193). Dans le cas des romans de Louise Erdrich, David Treuer et Joseph Boyden, le territoire aquatique dans lequel se meuvent les personnages est celui du réseau hydrographique du bouclier canadien. À ce bassin correspond le bassin linguistique des nations algonquines qui s'étend des Dakota à la côte Atlantique et de l'Indiana à l'océan arctique. Ainsi, les caractéristiques communes de l'espace sur lequel les tribus autochtones se sont installées (les myriades de lacs et de rivières, mais aussi la neige épaisse qui recouvre le paysage chaque hiver) ont façonné leur mode de vie et noué le maillage d'un réseau relationnel le long des millions de cours de d'eau qui sillonnent le paysage. Avant qu'une frontière étatique vienne scinder le territoire en deux pays distincts, les Amérindiens de cette région partageaient un même mode de subsistance entièrement dépendant de l'eau dans toutes ses variations naturelles : ils se déplaçaient en canoë le long des rivières et des fleuves, puis en traîneau à chiens dès que ceux-ci avaient gelé. Ils vivaient de la pêche, de la récolte de riz sauvage dans les lacs et de la trappe en hiver.

Through Black Spruce propose de nombreux épisodes qui mettent en scène ce mode de vie traditionnel et montre qu'il persiste tout en étant transposé dans un contexte actuel et en bénéficiant de technologies modernes. Ainsi, Annie a troqué le traîneau traditionnel contre une motoneige, mais continue à suivre les berges gelées de la Moose River pour se rendre au chevet de son oncle. Will et son amie Dorothy empruntent les « river taxis » (taxis de rivières) pour se déplacer d'une maison à une autre. Plus tard, lors de sa fuite, c'est l'hydravion qui permettra à Will de s'échapper et qui le portera d'une eau à une autre. En parallèle, Annie et Will mettent ponctuellement en pratique les techniques de trappe ancestrales, notamment la trappe du castor, pour se nourrir mais aussi vendre les fourrures en ville et ainsi améliorer le quotidien. La trappe est une activité dépendante de l'eau puisque c'est la neige qui dissimule les pièges et, dans le cadre de la trappe des

castors, c'est la glace qui oblige les animaux à emprunter le corridor qui leur sera fatal. Lors d'une scène de trappe aux castors, Annie reconnaît dans sa première prise la preuve des bienfaits de la terre nourricière : « Just like you always taught me, our first gift from the water is a kit » (*Through* 323). En cette même occasion, elle souligne que cette activité porte la marque d'une culture commune qui lie les Cris au reste des peuples de ce large territoire : « It's one of the cornerstones of both our cultures » (*Through* 324). Les gestes mesurés sont accomplis comme autant de rituels immémoriaux et ancrent les personnages dans l'espace.

L'eau totémique agit en tant que relation signifiante qui unit les individus à leur environnement en façonnant un paysage spirituel qui les guide dans leurs déplacements. Dans *Sous le signe de l'ours*, Emmanuel Désveaux analyse le rapport au territoire des Ojibwes de Big Trout Lake et remarque que les Indiens développent une cartographie mentale dans laquelle les cours d'eau et les lacs occupent une place prépondérante. Il note également que la représentation spatiale amérindienne n'obéit pas à la logique des cartographes occidentaux. Ainsi, une même rivière aura plusieurs noms qui désignent, chacun, une portion spécifique en référence à une propriété marquante de l'endroit. De même, un lac comportera des noms différents selon ses berges. Emmanuel Désveaux note que la projection mentale de l'espace opère à partir d'une détermination d'emplacements ponctuels qui sont conditionnés par la pratique de la chasse et de la trappe que nous venons d'évoquer : « Il existe un rapport d'homologie entre la représentation que se font les Indiens du réseau hydrographique et leur appréhension générale de l'espace. Or cette homologie fait apparaître le primat du point sur la ligne » (Désveaux 26). Les tribus indiennes du bouclier canadien auxquelles appartiennent les Cris du nord de l'Ontario des romans de Joseph Boyden et les Ojibwes de Dakota et du Minnesota qui peuplent les romans de Louise Erdrich et David Treuer, ne se transmettent donc pas des routes mais se figurent des points qu'il faut alors relier entre eux selon leur besoin de déplacement. Ces points sont réinvestis, génération après génération, par ceux qui s'y rendent et, de ce fait, y rattachent le nouveau souvenir d'une pêche miraculeuse, une chasse catastrophique, une tempête inattendue, ou une glace qui demeure trop fine, même au cœur de l'hiver, pour s'y tenir debout. Car la géographie algonquine est avant tout une géographie vécue, ce sont des lieux maintes fois parcourus et non la *terra incognita* fantasmée des premiers colons découvrant cette nature reculée. Comme Emmanuel Désveaux le rappelle : « D'un certain point de vue cette redécouverte perpétuelle du territoire mais qui n'en est jamais tout à fait une, vaut comme sa réappropriation » (Désveaux 43).

Même si elle n'appartient pas à la culture algonquine, Lisamarie démontre tout au long de *Monkey Beach* cette même volonté de réappropriation du territoire portée par l'eau. Les différents arrêts de son parcours mémoriel représentent des points où, à l'empreinte des ancêtres mythiques, se superpose le souvenir des existences qui s'y sont succédé. Dans le lieu magique qu'est Monkey Beach, les époques semblent coexister de façon parallèle, qu'il s'agisse du Jurassique lorsque la narratrice pense surprendre le vol d'un ptérodactyle (« […] I discovered it was a great blue heron, but while I watched it disappear in the distance I thought I was watching a pterodactyl straight from the Dinosaur Age » *Monkey* 118), ou de l'ère glaciaire qui a donné naissance au lac, du temps des mythes puisqu'en ce lieu « Stone Man » (l'homme de pierre) a laissé l'empreinte de son passage :

> "Where's the Stone Man?" […] Mom pointed to the mountain behind the sandy beach. The clouds hadn't lifted high enough for us to see him. When I was little, she told me that the Stone Man was once a young hunter with a big attitude. He thought he knew everything, so when the elders warned him not to go up the mountain one day, he laughed at them and went up anyways. Near the top, he sat down to rest and wait for his dogs. A cloud came down and turned him to stone. Sometimes, when the wind blows right, she said, you can hear him whistling for his dogs. (*Monkey* 113-14)

Le lieu porte également la marque d'un passé historique avec les traces d'un village abandonné dont il reste le cimetière (« The first headstone I came across was carved in the shape of an eagle ad covered in moss. It was already half-eaten through by bugs and looked ready to collapse. I looked down and realized that I was standing on the grave. » *Monkey* 121), et enfin l'histoire familiale puisque ce site est le lieu d'un retour cyclique des membres du clan et, à ce titre, recèle une foule de souvenirs heureux acquis à chaque rassemblement (« "Remember the last time Al came up to the lake?" Mick was saying to Aunt Edith. Everybody laughed. » *Monkey* 105) et que Lisamarie évoque sobrement par « the old days », le bon vieux temps. Dans tout ce passage, le lecteur ne bénéficie d'aucune indication temporelle directe si ce n'est un « late afternoon » (en fin d'après-midi) qui témoigne de l'écoulement du temps. L'emploi du passé simple pour raconter le séjour de Lisamarie et sa famille mais également retranscrire les souvenirs antérieurs et les légendes locales empêche le lecteur de déterminer une datation exacte des événements. Par les récits que les personnages s'échangent au sujet des vécus antérieurs, l'espace se charge émotionnellement de chaque présence. Il devient un phare pour l'imaginaire collectif du clan, un repère physique de diverses réalités psychologiques. Du fait de cet investissement, il appelle à accueillir le sacrifice totémique qui a cours à la fin du roman.

Dans *Through Black Spruce*, les périples accomplis par les protagonistes recoupent aussi la cartographie mentale exposée par les travaux d'Emmanuel Désveaux car ils procèdent du point et

non de la ligne. Will quitte Moosonee en hydravion pour rejoindre la grande île d'Atimiski située dans la baie James. Puis il quitte celle-ci pour le Fort Albany sur la Ghost River. Annie, quant à elle, quitte Moosonee pour trois autres villes d'eau, c'est-à-dire trois villes situées sur un rivage et comprenant une ou plusieurs îles : elle se rend à Toronto sur le lac Supérieur, puis à Montréal sur le Saint Laurent et enfin sur l'île de Manhattan, à New York sur l'Hudson. Le récit de chaque trajet est éludé car seules comptent les aventures vécues sur ces points qui forment, une fois reliés entre eux, un triangle équilatéral. Comme le constate Annie, toutes ces villes se ressemblent et renvoient à la ville d'eau initiale : Moosonee et son île, Moose Factory, sur la Moose River : « This city, like Montreal times ten, like Moose Factory times a million, the island of Manhattan surrounded by rivers. I can't escape the rivers. I'm not meant to escape islands, either, apparently » (*Through* 224).

L'onde totémique qui porte de façon figurée les personnages vers la redécouverte de leur terre maternelle agit telle la surface vive d'une rivière : elle les bouscule et les emporte vers d'autres lieux. Dans le même temps, elle leur révèle, à travers les images miroir du territoire initial, l'existence d'une profondeur qu'il faut expérimenter pour en tirer une leçon. Au début de son périple, à Toronto, Annie, partie à la recherche de sa sœur qui a quitté Moosonee pour devenir mannequin et n'a, depuis, plus donné signe de vie, est dirigée vers un campement d'Indiens sans-abri dressé au bord de la rivière (« Head towards the water », « Marche vers l'eau » 78) dont le chef, incarnation littéraire du *trickster*, lui explique qu'elle ne peut désormais plus faire demi-tour. Il lui faut aller au bout de sa quête sous la protection de Gordon, Ojibwe rendu muet par un traumatisme qui n'a pas de nom. Malgré l'incongruité de la situation, Annie obéit aux admonitions de « Old Man », le vieil homme : « All I want is to go home, but something in me believes him when he tells me I don't have a home any more till I travel further » (*Through* 102). Il est à noter que toutes les villes explorées par Annie appartiennent au territoire perdu des tribus algonquines lorsque la colonisation a contraint les populations à occuper l'espace délimité des réserves, loin des terres riches en ressources naturelles. Chaque ville lui renvoie une autre réalité possible de sa vie, une image trompeuse de gloire et d'argent facile, alors qu'empruntant les traces de sa sœur, elle devient à son tour mannequin.

Dans un article intitulé « Native American Novels: Homing-In », William Bevis compare les romans de Darcy McNickle, N. Scott Momaday, Leslie Marmon Silko et James Welch, et en dégage un motif récurrent qu'il nomme le paradigme du « Homing-In » (que l'on pourrait traduire par « retour au foyer » mais que, dans le contexte particulier de notre étude, nous préférons appeler « retour aux sources »). En effet, dans tous ces romans, des héros indiens abîmés par un événement

traumatisant (souvent la guerre) et par leur exclusion du rêve américain, ont besoin de quitter le territoire civilisé de la société dominante pour retrouver la terre de la réserve et ainsi guérir leurs blessures morales. William Bevis oppose ce mouvement de retour à celui du *Bildungsroman* qui, au contraire, envoie le héros loin de chez lui à la conquête d'un nouveau territoire, les épreuves traversées sur ces terres inconnues lui permettant de construire sa personnalité :

> In marked contrast, most Native American novels are not "eccentric," centrifugal, diverging, expanding, but "incentric," centripetal, converging, contracting. The hero comes home. […] In Native American novels, coming home, staying put, contracting, even what we call "regressing" to a place, a past where one has been before, is not only the primary stay, it is a primary mode of knowledge and primary good. (Bevis 580)

S'il est vrai que ce paradigme se vérifie dans les romans de la Renaissance Amérindienne, ce n'est pas forcément le cas de ceux de la période suivante, c'est-à-dire à partir des années 90. Dans ces derniers, l'eau totémique impulse un mouvement plus complexe aux parcours des personnages. Ainsi, dans *Monkey Beach* et *Tracks*, les personnages se trouvent déjà sur le territoire de la réserve et n'en partent pas, à l'exception de Fleur à la toute fin du roman. Dans les romans de David Treuer, soit les personnages ne quittent pas la réserve et fonctionnent en huis-clos (*Little*), soit le héros la quitte sans regret dès le début du roman pour ne plus y mettre les pieds (*The Translation of Dr. Apelles*), soit, encore, le personnage principal tente un « Homing-In » pour se reconstruire qui se solde par un fiasco et un retour penaud à la ville (*The Hiawatha*). Attardons-nous un peu sur ce dernier exemple. Lors de son aventure en forêt, Simon, désorienté, se laisse entraîné par une eau totémique en mouvement qui le porte vers sa rencontre avec les biches. Avec le concours de la rivière, il échappe aux policiers venus prendre sur le fait les braconniers :

> The water carried him downriver into the weeds, where he lay gasping […]. He lay sucking shallow breaths and thought he was too close, so he edged himself into deep water and began to float downstream along with sticks and spongy logs washed away from the banks. He floated feet first and kept his head above water by moving his arms out to the side, as if boating down the river on a crucifix. (*Hiawatha* 201)

Dans ce passage, où Simon apparaît comme une figure christique sacrifiée, les remous de la rivière donne un rythme au récit entre mouvement, lorsque le personnage se laisse dériver et les moments d'attente, les « stations », le long de la berge. À la fin du paragraphe, l'eau totémique le dépose avec délicatesse au départ d'un trajet semé d'embûches qui rendra à la ville un Simon blessé physiquement mais régénéré. Cependant, le répit n'est qu'illusoire comme nous l'avons vu dans notre étude consacrée au totem-biche. Ce « retour aux sources » ne parvient pas à offrir à Simon la pleine rédemption qu'il recherchait. Padraig Kirwan, qui a relevé la différence de structure des récits qui existe entre les romans de la Renaissance Amérindienne et ceux de David Treuer,

explique dans « Remapping Place and Narrative in Native American Literature: David Treuer's *The Hiawatha* » :

> Simon's dislocation, although reflecting many similarities to the difficulties experienced by Tayo and Abel, is part of a very different narrative arc to those found earlier in Native American traditional home and the recovered self is far too insufficient to carry the family story or bring [him] "respite." (Kirwan 2007, 11)

Reprenant les différentes rencontres manquées avec le totem-biche, il montre comment l'auteur ojibwe utilise ces symboles pour détourner le paradigme du « Homing-In ». Il ajoute :

> Simon is kept at a distance from the landscape the Native protagonist is so often presumed to be at one with. Subsequently, he fails to get any closer to the deer of his childhood than the one that is shattered on the highway in the Twin Cities. The presentation of this comparison at the very beginning of the novel is crucial in terms of both theme and symbol, for it frustrates the objective correlation most often associated with works of Native American fiction. (Kirwan 2007, 13)

The Hiawatha révèle une relation ambivalente au territoire qui découle du fait que l'espace vécu et investi mentalement par les protagonistes n'est pas forcément le lieu d'une nature préservée. Le roman montre un état de vulnérabilité aussi présent sur le sol de la réserve que lors des déambulations dans le paysage urbain. De ce fait, les personnages des différents romans se retrouvent dans le jeu d'un déchirement spatial.

Dans son ouvrage, *Native American Literature: Towards a Spatialized Reading*, Helen May Dennis nuance également le propose de William Bevis en citant Louis Owens, romancier et critique d'origine cherokee :

> Today […] Euroamerica remains involved in an unceasing ideological struggle to confine Native Americans within an essentialized territory defined by the authoritative utterance 'Indian'. Native Americans, however, continue to resist this ideology of containment and to insist upon the freedom to reimagine themselves within a fluid, always shifting frontier space. (Owens 1998, 27)

Helen May Dennis insiste par ailleurs sur le processus de synthèse imaginative qui opère dans les fictions récentes par un décentrement et une complexification de la notion de foyer. Les romans de Joseph Boyden s'inscrivent dans ce processus et participent à modifier l'archétype du « retour aux sources ». Qu'il s'agisse de *Three Day Road*, *Through Black Spruce* ou *The Orenda*, l'eau totémique pousse les protagonistes à effectuer un périple qui suit la courbe d'une spirale ascendante. Chaque nouvelle eau parcourue reflète et enrichit les précédentes ; les paysages se répondent. Ainsi, Xavier, Will et Annie naissent et grandissent sur la terre des ancêtres, la quittent pour des territoires plus lointains qui leur révèlent, à travers un certains nombres de similarités, la valeur magique du paysage originel, puis ils rentrent chez eux pour raconter leur parcours et, grâce à ce récit, réinvestissent symboliquement la terre à laquelle ils sont attachés par la relation totémique. Cette spirale qui permet au lecteur de redécouvrir Moosonee et ses environs sous un

jour nouveau à chaque génération est rendue possible par le symbolisme de l'eau. Bernadette Rigal-Cellard rappelle l'analogie directe entre eau et mémoire à l'œuvre dans la fiction amérindienne : « Though water expresses a great spectrum of meanings, the most prominent one associates it with individual memory, tribal memory and home » (Rigal-Cellard 1998, 166). L'eau totémique expérimentée sous toutes ses formes dans les territoires découverts, grâce à sa fluidité et sa qualité dynamique, contient les premiers souvenirs, puis les enrichit des souvenirs successifs des nouveaux événements vécus sur le territoire initial et sur les territoires analogues. Il s'agit tout autant de l'eau vive qui porte les personnages vers d'autres lieux que la contemplation de cet élément, temps de pause méditative qui absorbe la mémoire des aventures vécues. C'est également la neige qui recouvre la ville et dessine les contours d'un paysage réenchanté révélant, de ce fait, les possibilités de renouveau habituellement cachées par la grisaille. À son retour à Moosonee, Will se retrouve cloîtré entre quatre murs par une tempête de neige. Lorsqu'il peut enfin sortir, le paysage a changé :

> When I emerged, the world was a different place. […] This town, my world, was frozen so still it looked like a photograph, the photograph of what this town wished it could be. […] Roofs of houses overhung with wind-carved drifts, the ratty yards, the litter of broken bicycles and dolls and children's missing running shoes, all under dazzling white. The once dusty road, pothole ridden and washboarded, was now a glittering diamond of ice stretching into the sun. (*Through* 345)

Les trois jours de tempête ont ciselé une nouvelle géographie qui englobe la ville dans le paysage immaculé du bush et donne à voir une symbiose entre les deux environnements habituellement séparés. L'eau totémique sous forme de neige offre à Will un dernier déplacement immobile, une synthèse des différentes images reflet qu'il a expérimentées durant son parcours initiatique.

Le reflet que renvoie la surface de l'eau ou de la neige brouille la vision et appelle à redéfinir l'image perçue. Gaston Bachelard souligne la disparition des contours d'un élément perpétuellement en cours de transformation : « L'eau en sa jeune limpidité est un ciel renversé où les astres prennent une vie nouvelle. […] Où est le réel : au ciel, ou au fond des eaux ? » (Bachelard 1993, 60). Dans *Three Day* Road, Elijah, lors de sa chute symbolique, expérimente ce renversement de perspectives :

> The pilot flies the plane sideways so that the left wing points directly to th earth. Elijah has the sudden panic that he might fall out of the plane at this sharp angle and begins grasping in the cockpit for something to hold onto. The ground looms far below. His body tightens so that his stomach aches. He can see the puffs of shellfire on the German side. The sky is blue when he turns his head away, gives him a sickening feeling like he struggles on an ocean with no land in sight. (*Three* 305).

Dans l'immensité du ciel, il peine à se raccrocher à des éléments de référence stables. Les mouvements et les angles de vol de l'avion intervertissent les notions de haut et de bas. Dans les

romans totémiques, la surface de l'eau comme la surface de la neige agissent selon un processus analogue. Parce qu'elles croisent les images, elles inversent le rapport au monde. Les images reflet ainsi renvoyées rendent alors possible la matérialisation furtive d'une métamorphose intime.

Les eaux de transformation : les eaux pures

Dans les différents romans du corpus, le paysage parcouru s'anime et ouvre ponctuellement la porte à des visions et des apparitions surnaturelles qui participent à faire avancer les personnages sur leurs quêtes de redéfinition identitaire. Les eaux de purification, particulièrement présentes dans *Through Black Spruce* sous forme d'ablutions répétées, se font eaux de transformation qui révèlent ponctuellement une métamorphose profonde. Elles agissent comme des bouillons de culture renfermant l'énergie vitale qui efface les apparences pour mieux recréer l'être.

Lors de son séjour à Montréal, Annie, mue par la puissance de l'eau totémique, est initiée au mystère des origines. Dans cette ville, où elle passe son temps à s'abreuver d'eau en bouteille, elle se livre à une transe qui mêle les éléments rituels ancestraux et les drogues de la société de consommation. Perdue au milieu de la jet-set dans une boîte de nuit à la mode, elle absorbe de l'ecstasy et, de ce fait, ouvre sa conscience. Au rythme lancinant d'une musique électronique qui utilise en ligne de basse un chant indien psalmodié, Annie obtient une fulgurance : loin de chez elle, elle a la conviction d'avoir retrouvé l'océan primordial : « People flow around me, the sweat of their arms the salt water of the ocean. Oh my god! That makes perfect sense. We once come from the ocean, and we are mostly water. I am in an ocean of people » (*Through* 147). Quelques pages plus loin, elle réaffirme cette origine commune et y trouve l'explication de son lien à la terre natale mais aussi à toutes les terres où elle séjourne ponctuellement :

> The crowd shimmers in front of me. “I've figured out people,” I tell Gordon, keeping my eyes on Butterfoot. This is important, so I've raised my voice so that he can hear me over the music. “We crawled out of the ocean millions of years ago. Humans are mostly water. This is why I live by a river” (*Through* 150).

En versant des larmes salées, elle se fond dans les vagues formées par l'océan des danseurs. Tout la ramène irrémédiablement vers le milieu originel, à une sorte de foyer universel commun à toute l'humanité.

Montréal, comme toutes les autres villes vers laquelle la pousse l'eau totémique, oblige Annie à affronter la complexité de son identité en la plongeant dans une hybridité constante où elle

joue avec les stéréotypes et ses racines. Après s'être prétendue française (« “I'm from France,” I say. » *Through* 149) et avoir retrouvé de façon inexpliquée la maîtrise d'une langue qu'elle n'a jamais parlée (« “*J'ai oublié mon bissac*. I forgot my purse. Where does this language come from ? I know only a few words in French, from grade school” » *Through* 148)), elle joue les princesses indiennes en réponse au surnom, « Indian Princess » (Princesse Indienne), dont l'ont affublé les autres mannequins. Elle camoufle son caractère volontaire derrière l'apparence d'une ingénue et use de séduction en utilisant la langue crie pour se moquer de ses interlocutrices :

> I begin speaking Cree in earnest now, the words at first awkward and chosen poorly, telling Soleil that her hair is green, she has small tits, that she's too skinny and needs to eat more moose meat. Oohs and aahs come from Soleil, and then from the ones around her » (*Through* 262).

Cette langue crie, elle ne l'utilise pas souvent chez elle, s'adressant à sa famille et ses amis en anglais. Pourtant, hors du territoire familier, la langue autochtone devient un moyen pour Annie de se démarquer et de s'affirmer dans un milieu dont elle ignore tout. L'océan primordial dans lequel plonge Annie, associé à la redécouverte de la langue vernaculaire, renvoie aux eaux primordiales du mythe créateur algonquin qui sont des eaux tout à la fois destructrices et recréatrices.

Basil Johnston offre une des nombreuses versions de cette histoire en introduction de son livre *The Manitous*. Le mythe démarre sur une scène de désolation, les eaux du déluge ayant recouvert le monde. La vie que la terre avait précédemment contenue se trouve étouffée sous les millions de litres d'eau qui la recouvrent. Cependant, au même moment, un nouveau cycle de vie commence : « This world was flooded. But while the earth was under water and life was coming to an end, a new life was beginning in the skies. Geezhigo-Quae (Sky Woman) was espoused to a manitou in the skies, and she conceived » (Johnston xv). Les différents animaux auparavant créés, et qui surnagent à la surface de l'océan, décident de proposer à Sky Woman (Femme du Ciel) de venir se reposer parmi eux. Pour pouvoir l'accueillir, Big Turtle (Grande Tortue) accepte d'offrir son dos. Afin que l'endroit soit plus confortable, Muskrat (Rat Musqué) plonge au plus profond de l'océan pour en ramener une poignée de terre. Sky Woman souffle dessus et recrée la vie :

> She then breathed the breath of life, growth, and abundance into the soil and infused into the soil and earth the attribute of womanhood and motherhood, that of giving life, nourishment, shelter, instruction, and inspiration for the heart, mind and spirit. (Johnston xv)

Ravivé par l'énergie féminine et maternelle de la déesse, l'univers renaît, prêt à accueillir les deux jumeaux qu'elle mettra au monde et qui seront les ancêtres de tous les peuples algonquins. Cet univers en équilibre sur une eau immense et abyssale est connu sous le nom de Turtle Island (l'île tortue). Cette appellation est de nos jours de plus en plus usitée par les Amérindiens pour désigner

l'Amérique. Parallèlement à ce mouvement social de réappropriation du mythe des origines, la fiction amérindienne porte la trace mémorielle des eaux datant d'un passé pré-humain. Ainsi, la géographie actuelle de l'Amérique du Nord a été modelée par diverses eaux démesurées : le grand lac glaciaire Agassiz[105] qui recouvrait, lors du dernier âge glaciaire du continent américain appelé « the Wisconsin glaciation » (l'âge glaciaire du Wisconsin), la province du Manitoba, la province du Saskatchewan, la moitié du Minnesota et la nord-ouest de l'Ontario s'étendant ainsi sur une superficie évaluée à 440 000 km2 ; mais aussi, bien avant cet épisode, « the Niobraran Sea[106] » (la mer de Niobrara), une mer intérieure de la fin du Crétacé qui séparait les terres d'Amérique du Nord en deux parties distinctes (les Appalaches à l'est et la Laramide à l'ouest).

Dans *Love Medicine*, Lipsha retrouve l'empreinte de ces événements antédiluviens : « [The river] was the last of an ancient ocean, miles deep, that once had covered the Dakotas and solved all our problems. It was easy to still imagine us beneath them vast unreasonable waves, but the truth is we live on dry land » (Erdrich 1990, 272). Joni Adamson, dans « Why Bears Are Good to Think and Theory doesn't Have to Be Murder : Transformation and Oral Tradition in Louise Erdrich's *Tracks* », cite cette mémoire de l'eau réinterprétée par le personnage et y voit la preuve d'une régénération identitaire par le biais de la narration : « Compelled to remember this tale by concern for himself and his community, Lipsha's new telling of the story in a new setting becomes a bridge or mediator between the old ways and the changed world in which he finds himself » (Adamson 1992, 43). L'imagination de la matière concourt à cette médiation entre les mondes : les eaux totémiques, pourtant si différentes d'un roman à l'autre (rivière furieuse, lac gelé, neige miroitante...), conservent leur formule essentielle d'une transformation à une autre. La rivière, la sueur et les larmes sont autant d'émanations de l'océan primordial qui, lui-même, recoupe les océans mythiques de création du monde et de naissance des totems.

---

[105] Considéré comme ayant été le plus grand lac glaciaire d'Amérique du Nord, le lac Agassiz a périodiquement provoqué des inondations monstrueuses lorsqu'il a relâché ses tonnes d'eau douce dans l'océan. Le bouleversement des courants et de la salinité ainsi opéré relançait alors une nouvelle glaciation qui, à nouveau, enfermait des quantités colossales l'eau sur cette partie du bouclier canadien et ce jusqu'à la prochaine débâcle. Ce phénomène ne demeurait pas isolé puisqu'à la même période (au environs de -12 000) le grand lac Missoula, qui recouvrait l'actuel État du Montana et une partie de l'État de l'Oregon, façonnait également le paysage géologique du territoire à chaque effondrement du barrage de glace qui le contenait. Ces épisodes référencés sous le nom de « Missoula floods » (les inondations du Missoula), des déluges répétés qualifiés de cataclysmiques par les chercheurs, permettent de comprendre la violence des forces naturelles qui ont donné son apparence actuelle au paysage de cette région. Nous renvoyons à ce sujet à l'ouvrage de Bruce Bjornstad *On the Trail of the Ice Age Floods: A Geological Field Guide to the Mid-Columbia Basin*.

[106] Les eaux chaudes et peu profondes de cette mer abritaient une faune marine abondante dont on retrouve la trace fossile dans les strates géologiques de l'actuel Mid-West (de nombreux mollusques, des sauriens et des requins géants). Le dépôt régulier de matières carbonifères et calcaires témoigne, quant à lui, de la présence d'une flore tout aussi variée. Pour une étude plus approfondie de cette période, nous renvoyons au livre de James Monroe et Reed Wicander *The Changing Earth: Exploring Geology and Evolution*.

L'eau qui efface pour mieux recréer s'exprime également à travers les eaux d'ablution qui jalonnent le roman. Ce sont des eaux doubles qui transforment et révèlent. Par le biais de métamorphose furtives, elles témoignent du processus plus profondément à l'œuvre dans la modification de la perception que les personnages ont d'eux-mêmes. Dans *Through Black Spruce*, Annie se passe régulièrement de l'eau sur le visage ou se douche et surprend subitement le reflet de l'autre, c'est-à-dire Suzanne, dans le miroir : « [I] am startled by Suzanne's face staring back at me from the mirror, water dripping off the sharp cheekbones » (*Through* 37). Cette transformation est la première citée dans le roman mais elle est, dans la logique de la chronologie des destins, la dernière du parcours d'Annie puisqu'elle se produit à son retour à Moosonee, lorsqu'Annie est au chevet de son oncle. Au contraire, à Toronto, au début de ses péripéties, alors qu'elle se sent déphasée et solitaire, Annie ne reconnaît pas le visage de Suzanne sur une publicité : « […] a woman with black hair tied back, splashing water across her face that shimmers in tiny droplets » (*Through* 83). À chaque occurrence, l'eau transformatrice est associée au miroir révélateur qui renvoie une image à laquelle on ne s'attend pas et dont on ne sait plus si elle est réalité ou illusion. Ainsi, le papier glacé du magazine agit en tant que miroir figuré qui, en présence de l'eau totémique, floute les repères et modifie les essences pour bousculer les certitudes d'Annie.

Par la suite, à Montréal, avant de s'immerger dans la vie de sa sœur, Annie prend une longue douche pour se laver de son identité d'amérindienne. Perdue dans la vapeur, elle se confronte à son image mais c'est son image qui, en fait, la regarde et la juge de son « devil eye » (œil diabolique), un œil injecté de sang depuis qu'elle a subi une agression, reflété par le miroir qui la fixe. Le miroir continue de polariser son attention et c'est à lui qu'elle s'adresse quelques instants plus tard pour annoncer à Gordon qu'elle doit sortir : « I see Gordon staring up at me in the mirror. "I'm going out," I say to my reflection » (*Through* 124). Le reflet du miroir devient plus réel que ce qui l'entoure. La transformation physique continue : perte de poids, maquillage élaboré, vêtements à la mode, démarche étudiée... D'abord fascinée par cette image en évolution que lui renvoient les miroirs, Annie finit par prendre peur et tente de la fuir. Puis elle est saisie par le vertige de cette anamorphose entre les deux sœurs à l'exacte moitié du roman, de nouveau sous l'influence de drogues :

> Suzanne was here. She slept in this bed, and wore this shirt that I now wear, high across my bust.
> "I recognize you!" Violet says. She doesn't seem to care that I feel like I'm going to drown […] She leads me to the mirror and hovers right behind.
> I take a breath and open my eyes. I can't quite believe what stares back. I see the long black hair first, then the tall, thin body. The high cheekbones. Then I see the bright eyes. What has happened?
> I can see you, sister. I see you Suzanne. (*Through* 204)

Derrière la surface lisse du miroir se cachent la profondeur des flots de l'eau totémique et le vertige de ce gouffre qui attire l'initiée en même temps qu'il l'effraie. Ainsi que Gaston Bachelard le rappelle, la rêverie de l'eau est celle d'un entre-deux : « L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance qui s'écoule » (Bachelard 1993, 13).

L'eau totémique, par le biais des différentes ablutions qui ponctuent le roman et grâce à son prolongement métaphorique qu'est le miroir, opère une démarche de destruction puis de reconstruction de l'identité. Pour se révéler à elle-même, Annie doit passer par une phase d'effacement de soi, puis faire sienne une identité autre, avant de dépasser à son tour cette identité. Ainsi, à l'issue de ces phases de transformations successives, contemplant la surface de l'Hudson, Annie, apaisée, prend la décision de tout arrêter et de rentrer à Moosonee en se laissant, dit-elle, porter par le courant : « It's been a long way to New York City, and I'm ready to head home, paddle with the current for a while » (*Through* 328). L'eau totémique mise en œuvre dans ce rite de passage est agissante parce qu'elle possède les vertus intrinsèques à l'eau pure que Gaston Bachelard décrit en ces termes :

> À l'eau pure on demande primitivement une pureté à la fois active et substantielle. Par la purification on participe à une source féconde, rénovatrice, polyvalente. […] L'eau pure et l'eau impure ne sont plus seulement pensées comme des substances, elles sont pensées comme des forces. (Bachelard 1993, 164)

Cette eau « force », cette eau si puissante est une figuration de l'eau du baptême, l'eau qui fait renaître. Nous voudrions à ce point de notre étude revenir sur le roman de Margaret Atwood que nous citions en introduction.

Même si *Surfacing* n'est pas un roman amérindien et même s'il ne raconte pas les destins de personnages amérindiens, il utilise le même schème d'une renaissance psychologique et identitaire que celui mis en œuvre par Joseph Boyden. Il s'agit d'un parcours rendu signifiant par l'immersion dans un lac dont les eaux mystérieuses permettent à la narratrice d'expier une culpabilité diffuse et de se révéler à elle-même. Si le périple intérieur est relativement étendu et amène le personnage à affronter les différentes strates de l'histoire personnelle et communautaire qui la définissent (être femme, être canadienne, être anglophone etc...), le périple physique se restreint aux abords de la cabane familiale, aux berges du lac et aux eaux de ce lac. Tout le roman consiste en un rituel de mises à l'épreuve comparable aux rites initiatiques individuels d'Amérique du Nord. La narratrice invente instinctivement une cérémonie chamanique parce que son corps et son âme appelle à un renouveau. L'inscription mémorielle du lieu induit le processus animiste. La narratrice, dont nous

ne connaîtrons jamais le nom, condamne l'égoïsme agressif des touristes américains, mais aussi canadiens, qui tuent la faune endémique pour leur seul plaisir. Elle oppose à la violence débridée de la société occidentale les règles sociales que garantit le lien totémique :

> That was their armour, bland ignorance, heads empty as weather balloons: with that they could defend themselves against anything. Straight power, they mainlined it; I imagined the surge of electricity, nerve juice, ad they hit it, brought it down, flapping like a crippled plane. The innocents get slaughtered because they exist, I thought, there is nothing inside the happy killers to restrain them, no conscience or piety; for them the only things worthy of life were human, their own kind of human, framed in the proper clothes and gimmicks, laminated. It would have been different in those countries where an animal is the soul of an ancestor or the child of a god, at least they would have felt guilt. » (Atwood 1979, 122)

En réaction, elle entame un retour aux sources qui emprunte la trace laissée par la spiritualité autochtone. Dans l'article « Margaret Atwood, *Surfacing*: Searching for Roots », Aba-Carina Pârlog commente le double sens du titre du roman :

> The explanation of the title can be found in the final act that the character decides to make—that of diving into the lake of the forest. There, under the surface of the water, she undergoes a process of transformation, having visions that connect her with her ancestors and with her father that passed away. She undergoes the rebirth of self, as she rediscovers her peace of mind through this shamanistic experience. Consequently, the title *Surfacing*, refers to her surfacing in the water of the lake and to her understanding of her own real self. (Pârlog 3)

Laura Wright, dans « 'This Is Border Country' : Atwood's *Surfacing* and Postcolonial Identity », souligne que le récit est « hanté » par la présence indigène, malgré l'absence totale de personnages amérindiens : « The text is haunted by Canada's colonial history with regards to first peoples » (Wright 217). Elle précise, qu'ils sont une douloureuse absence au même titre que le père et l'enfant avorté de la narratrice :

> The moment that the narrator dives down into the lake in search of [the Native American] paintings is the moment that she comes into contact with her unconscious, but it is also a moment of postcolonial encounter predicated on her search for lost peoples: Native Americans, her father, and her unborn child. (Wright 218)

À la recherche de ces peintures immergées, la narratrice se plonge dans le royaume des morts que représentent les eaux profondes du lac :

> But it wasn't a painting, it wasn't on the rock. It was below me, drifting towards me from the furthest level where there was no life, a dark oval trailing limbs. It was blurred but it had eyes, they were open, it was something I knew about, a dead thing, it was dead. (Atwood 1979, 167)

Ayant émergé du lac, elle poursuit son expérience mystique en s'isolant, complètement nue dans les bois pendant cinq jours. À l'issue de ces épreuves auto-infligées, le personnage dépasse la position de victime dans laquelle elle s'était laissée enfermée : victime du manque d'amour paternel, victime des décisions de son compagnon, victime de la puissance économique américaine

et du mode de vie qu'elle impose. Comme pour Annie, c'est le reflet du miroir renvoyant l'image d'une transformation physique qui va rendre possible la prise de conscience du personnage. Elle y voit « a creature neither animal nor human » (une créature ni animale ni humaine). Suite à cette révélation épiphanique, elle peut affirmer : « This above all, to refuse to be a victim. Unless I can do that, I can do nothing » (Atwood 1979, 222). *Surfacing* est le récit d'une renaissance qui n'est guidée ni par une tierce personne ni selon un cérémonial institué, mais par une réinvention instinctive de rituels liés à l'énergie purificatrice de l'eau totémique.

Dans *Through Black Spruce*, Will, à la recherche de la fontaine de jouvence, choisit lui aussi de s'immerger dans un lac pour renaître à lui-même. Il souhaite par ce geste retrouver la vigueur de sa jeunesse, redevenir une ancienne version de lui-même. Il annonce au départ de sa fuite : « If I ever came back, I would come back reborn » (*Through* 181). Cette renaissance prend la forme d'une urgence : au début de son récit, Will est devenu l'ombre de lui-même. Après avoir perdu tragiquement sa femme et des fils, il a sombré dans l'alcoolisme et il le déplore. Personnage abîmé par l'existence, il a perdu peu à peu tous ses repères. Sa déchéance physique fait écho à la déchéance de sa communauté assujettie à la domination d'un gang de trafiquants de drogue. Après des années de décrépitude, Will se rebelle et tire sur le chef de gang local, Marius Netmaker, qui n'est autre que le descendant d'Elijah Wiskeyjack. Il entame alors un processus de reconstruction personnelle. Pour ce faire, il commence par marcher sur les traces de son père, Xavier, par ces actes tout d'abord (comme lui, il pense avoir tué un *windigo* ; il se réfugie dans l'arrière-pays où il survit, comme son père à l'époque, grâce à la chasse et la trappe), dans sa chair ensuite (il a symboliquement perdu une jambe comme Xavier ; il est très amaigri et se laisse pousser les cheveux). À un point charnière de cette retraite loin des hommes, à l'exacte moitié du roman, il vit une épiphanie. Il boit de l'alcool et amorce une sorte de transe qui lui fait réaliser la métamorphose physique à l'œuvre. Il est en train de redevenir le jeune homme qu'il a été :

> I lay down on my blanket, stared down at my long body and really admired it for the first time. My gut was all but gone. […] [My arms] were as roped with muscle as when I was twenty-one. […] I felt something I'd not in a long time. I felt young and useful again. I felt powerful. (*Through* 212)

Euphorique, il se déshabille et s'immerge complètement dans l'eau. En se laissant tomber au fond du lac, il affronte sa propre mort : « The water pulled me, and I didn't fight it. My lungs ached and my chest began to pulse and spasm, wanting to suck in air. But if I opened my mouth now, I would fill with water and drown » (*Through* 212). Puis le visage de Suzanne apparaît à Will et il s'extirpe de l'eau. Tout comme Annie, il vient de vivre un simulacre de mort par noyade et renaît suite à l'apparition de Suzanne. Il va alors conduire une expérience similaire à celle de la narratrice de

Surfacing. Il se recouvre intégralement de boue pour, selon ses termes, devenir invisible et retourner à la terre[107]. Puis il s'enfonce dans l'île d'Atimiski en suivant un ruisseau, en d'autres termes en se laissant à nouveau porté par l'eau totémique. Il finit par arriver sur le rivage de la baie James où repose le squelette blanchi d'une baleine. Il pénètre dans cette cathédrale à ciel ouvert et s'allonge, apaisé par cette expérience mystique et prêt à entamer la série d'épreuves que suppose son retour à la civilisation. L'eau pure qui, seule, peut absorber les totems, a transfiguré le protagoniste. À l'instar de la narratrice de *Surfacing*, par la métamorphose rendue possible par l'eau, il sort de sa position de victime et prend en main son destin.

[107] Cette démarche renvoie également au rituel conduit par Pauline dans *Tracks* qui renaît à elle-même après avoir vécu un retour à la terre figurant une mort symbolique : « I rolled in slough mud until my arms and breasts, every part of me was coated. […] I rolled in dead leaves, in moss, in defecation of animals. I plastered myself with dry leaves and the feathers of a torn bird, saying that I would toil not nor spin for my supper, but live as sparrows, as mice, as the lowliest of things. […] I was no more than a piece of woods » (*Tracks* 203-4). En écho à ce corps recouvert d'humus, quelques pages plus loin, le corps putréfié de Napoléon Morrissey est rendu à sa famille : « He was roots, stalks like threads, thin white blooms and blue moss. He was a powerful vine, a scatter of glowing mushrooms » (Tracks 215). La mort ici est bien réelle mais elle se fait le support d'une nature exubérante qui a pris possession des chairs inertes et ainsi démontre la permanence des cycles de vie.

CC BY NC ND

Les eaux de réconciliation : les eaux denses et malléables

Dans les différents romans du corpus, le lac polarise la relation totémique. Nous avons, au début de la présente thèse, parlé du lac Matchimanitou (le lac du Grand Esprit) au fond duquel se cache Misshepeshu, le monstre mythique qui transmet sa puissance magique au totem-humain Fleur. Dans *Monkey Beach*, c'est sur un territoire imbibé de deux eaux, l'eau salée de l'océan et l'eau douce du lac glaciaire, que Lisamarie s'offre au totem-corneille. Dans *The Painted Drum*, la surface glacée du lac invite le vieil homme à venir converser avec les totem-loups. Dans *The Translation of Dr. Apelles*, un autre lac gelé permet aux loups de rejoindre l'île où s'est établi le campement de la tribu d'Eta. Grâce à cette passerelle, la louve peut sauver le nouveau-né en l'allaitant et devient son totem. Dans ces deux romans, le lac se présente comme un territoire de l'entre-deux, un pont entre deux mondes qui demeurent habituellement séparés l'un de l'autre.

Dans *Little*, le lac est un centre autour duquel gravitent les personnages et se nouent les destins. Il renferme des créatures gigantesques dans ses entrailles. Une fois de plus, deux mondes se rencontrent dans ces eaux mystérieuses qui représentent une zone d'interpénétration. Avant de se jeter dans la citerne, l'enfant-totem s'était déjà précipité dans le lac à la grande stupeur des autres protagonistes. La scène se déroule en été, alors que Jeannette a emmené les enfants pêcher sur le barrage. Comme cette version restreinte du clan tente de ramener l'énorme poisson qu'ils ont attrapé à la ligne, Little saute de la plate-forme et disparaît sous l'eau. Donovan saute à son tour pour le secourir et est le témoin d'une scène étrange. Little est agrippé à un poisson presqu'aussi grand que lui et semble serein. Pris entre deux courants du barrage, il paraît être suspendu dans l'immensité liquide :

> He didn't seem to have any problem with staying down there. He was on his back with his legs scissored around the pike, which was almost as long as he was. He hugged his arms around the pike's head and his crooked hands were folded underneath his arms, by the fish's head somewhere. (*Little* 113)

L'épisode révèle le lien mystique qui unit le totem à l'eau et annonce symboliquement le sort de l'enfant. Sa mission d'expiation terminée, il devra être rendu à l'eau totémique. Un autre poisson, lui aussi de taille démesurée, apporte un présage supplémentaire concernant la fin tragique de Little. Après une terrible tempête de grêle, un poisson mort flotte jusqu'à Donovan :

> It turned around its good eye at me and I swear it was looking at me. Looking. It seemed to say one thing, Little's one word, as it eyed me and was gone, carried away by the water back out to the middle of the lake, which some say is hundreds of feet deep. Its eyes told me one thing, the one word that was always ringing in my head. You. (*Little* 208)

Lorsqu'il n'accuse pas le prêtre, le pronom « You » réaffirme la relation totémique en désignant le gardien de façon tout aussi péremptoire.

Dans l'ensemble des romans, ces lacs représentent des espaces liminaux où peuvent se rejoindre réalité et magie et où peuvent se réconcilier plusieurs identités. Laura Wright insiste sur la prégnance de cette zone frontière, par ailleurs symbolisée par la matière dense des eaux du lac dans *Surfacing* :

> *Surfacing* […] complicates postcolonial identity by situating its protagonist in "border country," the liminal space both between and outside categorization and language. It is from within this space that boundaries, binary classifications, and language break down and out of which a narrative of continually shifting colonial power dynamics emerges. (Wright 212)

La contradiction des identités sur laquelle s'est progressivement construit le territoire et sur laquelle la narratrice peine à mettre des mots (la domination des populations autochtones par les colons français et anglais, la domination des Français par les Anglais, la domination économique et culturelle des Canadiens par les Américains) est contenue par le lieu situé sur la frontière entre les provinces du Québec et de l'Ontario et la présence toute proche de la frontière avec les États-Unis. Ce qui ne peut pas être dit, est vécu de façon sensorielle, notamment dans un contact avec l'eau.

Nous retrouvons la retranscription d'un espace liminal liquide analogue dans *Through Black Spruce* et *Three Day Road*. En effet, la synthèse des différentes eaux des romans donne lieu à la matérialisation d'une zone frontière poreuse qui fait le lien entre différentes réalités (le territoire familier transposé en d'autres lieux), entre différentes époques (les différents âges de la vie) et entre le monde des vivants et celui des disparus (qu'ils soient morts ou momentanément absents). En plusieurs endroits, les îles et les lacs vus d'en haut deviennent des yeux qui permettent à un autre monde d'observer les trajectoires d'Annie et Will. A contrario, lorsque Will fixe la surface du lac, il peut apercevoir, dans le monde des ombres, la silhouette de sa femme décédée. Dans sa thèse intitulée *From Water Margins to Borderlands: Boundaries and the Fantastic in Fantasy, Native American and Asian American Literature*, Jennifer Miller étudie comment les romanciers utilisent l'eau en tant que zone qui, certes, délimite mais reste perméable, ce qu'elle appelle des « espaces interstitiels ». Ces espaces malléables proposent aux personnages une aire de négociation entre les éléments contradictoires du soi et de l'autre :

> The boundaries that appear in these texts serve as physical representations of interstitial spaces, thus functioning not as barriers or sites of separation, but as spaces of movement and coming together that facilitate the entry of the fantastic into the text. (J. Miller 16)

Cet espace liminal de contact et de transformation est caractéristique des eaux totémiques qui jouent dans beaucoup de romans amérindiens contemporains un rôle de catalyseur d'énergies. Nous avons précédemment vu que le personnage de Will était sous l'influence de deux totems : un totem mortifère et hybride, le mauser que lui a légué son père, et un totem animal plus traditionnel, la vieille ourse avec laquelle il développe une relation particulière. Cependant, dans ce roman, Joseph Boyden ne dépeint pas le combat binaire du bien contre le mal. Ainsi, quelque temps après que Will s'est ressourcé dans le squelette de la baleine, un ours polaire, variante combinatoire de l'ourse familière, attaque violemment le camp du protagoniste et ce dernier n'est sauvé que grâce au mauser avec lequel il tire sur l'animal. C'est l'action conjuguée des deux totems complémentaires qui permet à Will de se réaffirmer et se reconstruire parce que cette relation triangulaire replace en son centre une part de violence nécessaire. Pour achever son parcours, Will quitte le campement dévasté par l'ours et se réfugie sur la Ghost River (rivière des fantômes), une rivière hantée par la mémoire d'un comptoir commercial datant du temps de la colonisation. Il s'agit d'un lieu de contact entre les peuples où s'échangeaient les fourrures, un endroit hybride peuplé de fantômes des premières nations comme de ceux des premiers colons : « The abandoned settlement lay just up the hill and in a grown-over clearing. Fort Albany Cree called it *chipayak e ishi ihtacik*, whispered it was full of ghosts, and they are the ones, I guess, who gave this river its name » (*Through* 295). Ce lieu inquiétant renverse les certitudes. Il va ainsi s'y déchaîner une tempête surnaturelle qui fait couler la rivière « sideways » (latéralement). Peu avant la tempête, Will extrait des fondations de cette colonie un carreau de verre intact qu'il garde comme un trésor et qui joue le rôle d'une fenêtre vers l'autre monde. À travers ce bout de verre à la surface irrégulière, qui rappelle les différents miroirs par ailleurs présents dans le roman, la réalité se déforme : sa main devient une patte griffue, les branches se transforment en serpents noirs, la rivière devient une coulée de lave et le ciel prend feu.

> I looked at the pane in my hand, and placed my other hand behind it, mitten off and holding a thin cigarette between the fingers. The glass warped my hand to a claw. Suddenly I feared that it was this goddamn glass that had brought the bad luck to me. The idea came form somewhere deep in me that I couldn't control. It screamed from inside me that the glass had allowed a long-sleeping world, this world where bad things destroyed it, to pour through it like sunlight and come into my own. I was going nutty, but the more I looked through the glass, at the trees, at the river, at the sky, all I saw was the distortion of them, tree branches black serpents, the river flowing lava, the sky on fire. (*Through* 321-2)

Apeuré par la puissance magique de l'objet qui laisse entrevoir l'ambivalence contenue par toute chose, Will brise le carreau et, devenu un autre homme suite à cette longue initiation loin des hommes, il retourne à Moosonee.

L'eau totémique de *Through Black Spruce*, qui envahit tous les aspects du paysage, comporte une épaisseur palpable. La fluidité de cet élément se mue en plasticité. L'eau devient une matière dense et malléable que les personnages remodèlent au fil de leurs péripéties. Le roman démarre sur la description par Will du « dreamworld » (monde des rêves, monde des esprits), un univers fait d'eau sous toutes ses formes dans lequel il erre depuis qu'il est plongé dans le coma et qui l'enveloppe complètement : « The snow's deep here, nieces. I'm tired, but I have to keep walking. I'm so tired, but I've got to get up or I'll freeze to death. Talking to you, it keeps me warm » (*Through* 5). Si une eau froide constitue l'essentiel du paysage qu'il traverse (neige, glace), une autre eau en mouvement, l'onde de la rivière, parvient à le réchauffer car elle porte les flots de la parole. Plus avant dans le roman, alors qu'il s'approche dangereusement de l'extrémité de cette zone liminale, il entend le babil d'une rivière composée de voix qui s'adressent à lui. Ces voix l'attirent mais il craint de se noyer. À la fin du roman, il s'enhardit :

> Now that I am beside this river, I finally understand how I've gotten here. I can put it to words. Just under the current I hear the babbling of voices. They are the voices of my family and of my friends. They are excited. They are happy. I'm warm again here, even if the right side of my face still feels frozen. The river's sound is pleasant, and the sun through the spruce makes me sleepy. (*Through* 382)

L'eau totémique de *Through Black Spruce* est autant l'eau réelle qui imprègne le paysage d'une force sacrée que l'eau figurée qui porte les récits. Elle se fait régulièrement vague pour porter les émotions qui déferlent sur les personnages par l'usage répété du verbe « to wash over ». Elle existe également à travers la parole libérée qui donne sens aux épreuves traversées et rétablit une cosmogonie auparavant bouleversée comme le constate Annie à son retour : « The world really did shift on its axis during my time down south » (*Through* 367). Will, à son retour parmi les siens, parle d'un monde enfin devenu « complete » (complet) et dit que le lieu, Moosonee est devenu « a perfect place » (un lieu parfait). Cette eau faite de paroles est un discours qui permet de soigner les blessures, « to heal with words » (guérir avec des mots) comme l'exprime Gregor, l'ami de Will. Ce faisant le flot de paroles des protagonistes réconcilie les fragments d'une identité éclatée.

Le roman se conclut au bord de l'eau avec le clan recomposé : le noyau familial (Will, sa sœur Lisette et ses nièces Annie et Suzanne), et les pièces rapportées (Gordon, le fiancé d'Annie, Dorothy, la compagne de Will, Joe, l'ami indien de Will et Gregor, son ami blanc), mais aussi les défunts : « A cool wind blows off the bay, and waves splash against my canoe. The sun shines on

the salt water all around me. My lost one, my two lost ones, walk closer » (*Through* 404). Tous sont réunis sur les rives de la baie James, non loin de la Moose River pour un bivouac sur le campement d'hiver de Xavier. Cet épisode est l'écho du souvenir d'un moment de bonheur, lorsque, du temps de Xavier, toute la famille était venue chasser et bivouaquer au même endroit. Et le roman s'achève sur une note d'espoir, la dernière phrase de Will qui assure que désormais tout va bien se passer : « I pick up my cane from the floor of my boat. I push myself up to rise, don't have the strength, but I'll be fine. The hands of my family reach out to help me » (*Through* 404). L'affirmation « I'll be fine » résonne comme une profession de foi. L'emploi du modal « will » fait écho au prénom du protagoniste qui, malgré les écueils et les difficultés traversés portait en lui une volonté inébranlable de s'accomplir. Will sait désormais que grâce à son parcours initiatique, il est devenu un homme nouveau. De plus, il a participé à la régénération de la relation totémique qui lie l'ensemble de la communauté à son environnement. Il en est de même pour Annie. L'eau totémique, matière dense et malléable, a diffusé son énergie et sa plasticité essentielles aux personnages qui peuvent réinvestir une identité hybride et réinventer la notion de clan. Ce faisant, ils se réapproprient le territoire en y rattachant le nouveau souvenir d'un rassemblement heureux.

Conclusion

Les eaux qui nimbent les récits des romans totémiques forment un réseau complexe de connections entre le visible et l'invisible, entre le matériel et le spirituel. En arpentant des paysages qui sont le reflet de la terre de leurs ancêtres, les personnages travaillent au réinvestissement d'un environnement dont ils avaient fini par se sentir étrangers. Par ailleurs, ces eaux tantôt profondes, tantôt furieuses jouent le rôle d'un réservoir d'énergies qui inverse ponctuellement les polarités et bouleverse la perception de la réalité. Elles se font miroirs déformants pour mieux révéler le sacré qui réside dans le paysage familier. Dans *Le mythe et la plume*, Bernadette Rigal-Cellard parle d'un travail de décodage auquel se livre les personnages des romans amérindiens : « Les protagonistes doivent apprendre à décoder les signes qui les entourent, faire la sémiologie du quotidien, car elle ne fait qu'exprimer la sémiologie du spirituel qui nous dirige et nous contrôle » (Rigal-Cellard 2004, 254). En étant attentifs aux métaphores de l'eau qui sont autant de signes, ils redécouvrent leur lien mythique au territoire. Ils s'engagent alors dans une relation de réciprocité avec celui-ci : leur regard réenchante l'environnement qui en retour donne du sens aux quêtes des personnages. S'inscrivant dans la dynamique de ce processus, la terre des ancêtres renferme en elle la promesse d'une réinvention identitaire. Les héros ou anti-héros des romans, et par extension l'ensemble de leur clan, redéfinissent leur être au monde : ils sont la somme d'une multitude de possibilités complémentaires.

CC BY NC ND

Troisième partie : (Re)créer

Il y avait en ce temps-là un chasseur qui s'était éloigné du village et avait établi son campement dans la montage avec sa femme et son bébé. Un jour qu'il rentrait de la chasse à l'ours, il trouva le feu éteint : sa femme avait disparu et le bébé pleurait de faim. Dans la neige, des traces gigantesques s'éloignaient dans la forêt. Le chasseur s'arma de son arc et suivit les traces. Ayant marché un certain temps, il trouva Kaïgyet, le géant, en train de faire rôtir sa femme pour la manger. Le chasseur décocha ses flèches en visant l'œil du géant mais ne parvint pas à le tuer. Il aperçut alors un cœur qui battait dans la paume de la main de Kaïgyet. Il visa la main et tua le géant, puis retourna au campement pour prendre le bébé sur ses épaules et retourner au village. Mais le bébé, contaminé par le géant maléfique, fit un trou dans la nuque du père et aspira sa langue et ses yeux. Il fit de même à tous les villageois endormis. Deux jeunes filles échappèrent au massacre car, étant en période de règles, elles étaient recluses dans une hutte éloignée. Lorsqu'elles se rendirent compte de ce qui se passait, elles poussèrent le bébé dans un trou que ce dernier était en train de creuser et elles le recouvrirent de braises incandescentes. Ayant trouvé les yeux et les langues arrachés, elles entreprirent de les remettre en place et, par des incantations, rendirent la vie aux malheureux. Cependant, elles se trompèrent et les villageois se retrouvèrent dès lors avec des yeux trop petits ou trop grands et, souvent, des yeux qui louchent. De même, les taiseux se mirent à parler trop vite et les bavards économisèrent leurs mots.

Ce mythe des origines est raconté à l'anthropologue canadien Diamond Jenness à la fin des années vingt par Donald Grey, chef des Wit'suwet'en de Colombie Britannique pour expliquer quel

récit se cache derrière les figures sculptées du mât totémique Kaïgyet, aussi appelé mât du clan de la grenouille, ou encore mât Gédem Skamísh du nom du descendant du chasseur qui a connu le monstre mythique. Le conteur confie ainsi le mythe de son clan à Diamond Jenness qui le retranscrit et le publie sous le nom de « Kaigyet, the Strong Man, or the Cross-Eyed Indian People » en 1930.

Un an plus tard, un autre anthropologue canadien, Marius Barbeau, rencontre à son tour Donald Grey pour entendre le récit totémique. Le chef lui raconte alors une histoire légèrement différente : le bébé n'a pas été contaminé par le monstre mais se trouve être le bébé du monstre parti venger son père tué par le chasseur. Il assure que Kaïgyet n'est pas le nom du monstre, mais celui du bébé maléfique. En septembre 1938, l'artiste Kurt Seligmann est mandaté par le Musée de l'Homme pour acquérir un mât totémique authentique. Son choix se porte sur le mât du clan de la grenouille. Soucieux de rapporter à Paris l'intégralité de la signification du mât sacré, il obtient de Donald Grey une version encore différente de celles de Jenness et Barbeau du mythe Kaïgyet.

En 2008, le réalisateur Simon Backès se rend à Hagwilget pour récolter des témoignages des membres de la tribu wet'suwet'en concernant le mât qui se dresse désormais devant le musée du Quai Branly. Il interroge Ron Austin, chef dzï ggot, héritier du nom Gédem Skaníshet, à ce titre, gardien de la mémoire du clan. Celui-ci raconte que son ancêtre avait commandé la confection du mât totémique pour honorer le premier ancêtre mythique, Gédem Skaníshet. Il y a fort longtemps le village fut frappé par la famine et un chasseur fut envoyé dans la montagne pour tenter de ramener de la nourriture. Il tomba sur le géant Gédem Skaníshet qui l'attendait près d'un feu de camp. Autour de celui-ci se dressaient de tas de viandes appétissantes mais aussi des amoncellements de baies et du poisson fraîchement pêché. Le géant offrit la nourriture au jeune homme afin qu'il la ramène à son peuple. Il lui expliqua quelles règles le village devrait désormais observer en échange : il leur fallait s'organiser en clans (le clan du castor, le clan de la grenouille, le clan du caribou-grenouille et le clan de l'osier) et révérer les ancêtres. Simon Backès demande alors à Ron Austin s'il a entendu parler du mythe Kaïgyet, que Donald Grey a raconté sous diverses versions pour expliquer l'origine du mât. Le visage de l'interlocuteur se ferme : « It was wrong of him to talk about the pole in the first place. He's from another clan and speaking of another clan's pole is against the law » (Backès 25'). Donald Grey était-il un *trickster* des temps modernes qui s'amusait à duper ses interlocuteurs avec des mythes inventés, ou l'homme âgé était-il trahi par sa mémoire lorsqu'il racontait de bonne foi des histoires qui, à l'époque d'un délitement

social de la tribu[108], n'intéressaient plus personne ? À notre époque, alors que la communauté west'suwet'en a réinvesti un patrimoine culturel qu'elle garde jalousement, Ron Austin tente-t-il d'égarer le réalisateur pour garder secret le véritable mythe fondateur ? Le spectateur ne saura jamais le fin mot de l'histoire, mais ces différents épisodes d'élaboration du récit totémique témoignent d'une caractéristique essentielle à l'origine du pacte qui lie les individus aux esprits tutélaires : le principe de création et de recréation perpétuelle des histoires et des ancêtres. L'anthropologue suisse Yannick Meunier, citant Claude Lévi-Strauss, corrobore cet aspect :

> [L]a multiplicité semble inhérente au récit. Claude Lévi-Strauss admet que « les mythes ne consistent pas en parties jouées une fois pour toutes. Ils sont inlassables, ils entament une nouvelle partie chaque fois qu'on les raconte ou qu'on les lit. » Le mythe est générateur de versions et d'émotions. Il pousse l'imaginaire à sortir du cadre d'origine et même des traditions sociales et culturelles. (Meunier 79)

En déterminant un cadre de référence culturel, la tradition coutumière délimite un périmètre au sein duquel s'inscrit l'organisation sociale de la communauté. Les différentes narrations des mythes, en enrichissant leur portée, portent l'imaginaire collectif à repousser les limites installées. Le récit totémique porté par les romans du corpus transgresse lui aussi les limites sociales et culturelles pour faire évoluer les mentalités. Il se fonde sur un travail de recréation des paradigmes, libérant ainsi le Soi des normes établies.

C'est à ce travail de création et de recréation que nous nous intéressons à présent en explorant la dynamique de redéfinition identitaire impulsée par la réinvention du totémisme ainsi que le processus de construction, ou de reconstruction des liens spirituels à la terre et au passé. Au-delà de ces deux phénomènes, nous voulons avant tout mettre en lumière le processus d'invention de formes inédites qu'accomplit le totémisme contemporain. Nous axerons donc la suite de notre étude sur la notion de créativité, entendue ici comme la faculté d'imaginer de nouveaux concepts et de formuler des solutions originales aux problèmes posés par la déliquescence des structures sociales au sein des territoires autochtones. Celle-ci s'exprime à travers le foisonnement de réponses, toutes singulières, qu'apportent les artistes amérindiens contemporains. Ainsi que l'exposent Maud Besançon et Todd Lubbart[109] cette créativité par essence personnelle impulse le renouvellement de la communauté :

---

[108] Dans l'article « Keïgiet, le géant au cœur palmaire », l'anthropologue Yannick Meunier rappelle les conditions d'acquisition du mât totémique par Kurt Seligmann : « En 1938, les mâts encore debout à *Tsekya* subissent de plein fouet l'alternance des saisons. Outre une lente déliquescence du bois dont ils sont constitués, les mâts sont piètrement considérés si l'on en croit l'interlocuteur de Seligmann. Ils sont les reliques d'un passé laminé par l'autorité de tutelle, le département des Affaires Indiennes, au nom de l'intégration des peuples autochtones au mode de vie canadien. « Pour nos jeunes gens [dit le Tsimshian] ce sont des objets de temps périmés, ayant perdu leur force. La magie des bicyclettes, des cinémas, des chemins de fer leur paraît infiniment plus attirante, et ils parlent sans beaucoup de respect de nos vieillards qui connaissent et gardent jalousement les anciens secrets » (Seligmann in Meunier 78).

[109] Nous faisons ici référence à l'introduction de l'entrée « Psychologie de la créativité » de l'*Encyclopaedia Universalis* en ligne.

> La créativité est définie comme la capacité à réaliser une production (une idée, un objet, une composition, etc.) à la fois nouvelle, originale (c'est-à-dire différente de ce qui existe) et adaptée au contexte et aux contraintes de l'environnement dans lequel la production s'exprime. La capacité à générer des idées créatives est reconnue comme une compétence du XXIe siècle, aidant à répondre aux défis de la vie personnelle et professionnelle, et favorisant le développement sociétal. (Besançon et Lubbart)

Le chef métis, mystique et poète Louis Riel, grande figure de la résistance du peuple métis, déclarait déjà en 1885 alors qu'il attendait son exécution : « My people will sleep for one hundred years, but when they awake, it will be the artists who give them their spirit back » (cité dans Wyman 85). Cette prophétie prend tout son sens au regard de l'incommensurable richesse de la production artistique contemporaine qui affirme la possibilité de réinventer l'individu qui fut longtemps relégué à une représentation limitative, et enfermé dans la dénomination de l'« Indien ». En introduction de *Masculindians: Conversations about Indigenous Manhood*, Sam McKegney rend hommage au travail de revitalisation de l'identité amérindienne mené actuellement par les artistes : « Not only do artists interrogate and explicate the past; they envision, and indeed create, alternative futures. They imagine otherwise, and by awakening and inspiring others they remake the world in time » (McKegney 5). Ce travail essentiel engage une réflexion profonde sur la constitution de l'individu indien-américain, ce dernier se sentant appartenir autant à un monde qu'à l'autre, phénomène déjà inclus dans l'appellation « amérindien », trop souvent simplifiée en « indien ». L'articulation et la réconciliation des deux systèmes culturels passe par un réinvestissement du pouvoir de la métaphore. Dans *Le totémisme aujourd'hui*, Claude Lévi-Strauss insistait déjà sur la fonction centrale de la métaphore dans la relation totémique : « La métaphore, dont nous avons maintes reprises, souligné le rôle qu'elle joue dans le totémisme, n'est pas un tardif embellissement du langage, mais un de ses modes fondamentaux » (Lévi-Strauss 2002, 150). La plasticité de cette figure de style permet d'intégrer les différents états de la personne alors qu'elle chemine vers sa nouvelle identité, c'est pourquoi elle est au cœur des parcours d'initiation du totémisme d'épreuves par lequel gardien et totem négocient un équilibre relationnel en perpétuel renouvellement. En effet, l'association symbolique, qui sous-entend le transfert des caractéristiques propres à une entité vers une autre stimule l'interprétation subjective. Le rapport d'analogie ainsi formulé amorce une réflexion intime sur les multiple facettes de l'identité de la personne. Parce qu'elle n'est pas entravée par les normes de bienséance, la métaphore se prête à toutes les reformulations et toutes les adaptations créatives. Dans *Survivance: Narratives of Native Presence*, Gerald Vizenor insiste sur le rôle central de cette figure pour la littérature amérindienne : « Metaphors create a sense of presence by imagination and natural reason, the very character and practice of survivance » (Vizenor 2008, 12-13). Reprenant cette citation, Kristina Baudemann

explique, dans « Ecstatic Vision, Blue Raven, Wild Dreams: The Urgency of the Future in Gerald Vizenor's Art » que, pour l'auteur, elle représente la quintessence de la réciprocité qui anime les relations de l'humain au reste du monde naturel mais aussi les relations inter-humaines :

> Vizenor makes clear that metaphor, to him, is a means of perceiving our environment as a complex whole and, as such, goes beyond a linguistic figure of speech. It serves as a structure to frame our experiences by recognizing characteristics of one thing in another, or by making sense of one situation in terms of another. (Baudemann 151)

La métaphore qui rend possible les associations totémiques représente une structure d'assimilation des expériences. C'est elle qui parvient à réconcilier des états contradictoires en une même entité. Grace Dillon voit en cette figure un élément fondamental du fonctionnement de la pensée amérindienne, une pensée qui procède par association d'images et renoue incessamment le lien entre les événements, les lieux et les époques : « Native slipstream thinking views time as pasts, presents, and futures that flow together like currents in a navigable stream and replicates nonlinear thinking about space-time » (Dillon 3). En se sens, la figure est également l'outil d'une projection car elle permet l'invention et l'intégration d'éléments futurs. Intégrée au sein de rites initiatiques réaménagés elle ouvre aux artistes tout un champ des possibles. Ainsi, citant l'écrivain tlicho[110] Richard Van Camp, Sam McKegney souligne le rôle de la redécouverte et surtout du réaménagement créatif des rites de passage dans le processus de réinvention identitaire qui prend place dans la création artistique :

> Within the acknowledgment to his 2009 short story collection *The Moon of Letting Go*, Richard Van Camp dedicates the story "I Count Myself Among Them" to "all the artists" he credits with welcoming him "into the full grace of the blood in men" (213). With these words, Van Camp illuminates a ceremony of becoming that echoes the rites of passage colonial powers have sought to suppress and many in this volume argue need to be (re)imagined, (re)affirmed, and (re)enacted to facilitate conditions of health and balance in Indigenous communities; he also testifies to the resilience of such rites even within contemporary terrain burdened by the legacies of attempted genocide. (McKegney 5)

Les artistes, chanteurs, auteurs et cinéastes contemporains recréent le lien aux origines pour mieux inventer des futurs alternatifs qui défient la catégorisation identitaire préétablie. Ils participent, à différents niveaux, à l'élaboration d'une poétique du renouveau qui emprunte certains des schèmes organisationnels du totémisme. C'est pourquoi, nous nous appuierons, dans cette partie, outre les exemples de création littéraire, sur quelques exemples de créations artistiques qui innovent dans le

[110] Les Tlicho appartiennent au bassin linguistique athabascan et vivent dans la province des Territoires du Nord-Ouest. Leur nom complet, Tlicho Done (littéralement le peuple venu du flanc du chien), indique l'origine mythique de cette nation de chasseurs organisée en dene (subdivisions claniques). En effet la légende indique qu'ils sont tous les descendants de l'Homme-Chien, premier ancêtre qui connaissait les dieux. Les Tlicho ont fondé un gouvernement tlicho en 2005 afin de négocier avec le gouvernement canadien l'accès aux gisements de pétrole découverts sous certaines parcelles tribales.

« dire » du totem et imaginent des connections surprenantes, voire dérangeantes, toujours hautement signifiantes entre les imaginaires.

Dans *L'évolution créatrice*, Henri Bergson rappelle : « [P]our un être conscient, exister consiste à changer, changer à se mûrir, se mûrir à se créer indéfiniment soi-même » (Bergson 8). C'est bien de transformation, d'accès à une nouvelle maturité et d'engagement dans un processus infini de création de soi dont il est question dans les romans totémiques. Ainsi, nous verrons comment les gardiens des totems vivent une forme insolite d'initiation rituelle qui revêt les épreuves du quotidien des atours du sacré et commue les moments d'ivresse ou de maladie en transes extatiques. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux épisodes de métamorphose physique qui matérialisent ponctuellement la métamorphose ontologique vécue par les protagonistes lors de ces rites de passages réinventés. De la sidération à l'exaltation, de la douleur à la sublimation, les héros fictifs, passant du statut de novice à celui d'initié, réinterprètent en effet leur être au monde et proposent une nouvelle lecture du réel. Pour illustrer cette recréation active des êtres, nous ferons essentiellement appel à deux romans, *The Orenda* de Joseph Boyden et *The Translation of Dr. Apelles* de David Treuer. Cette dernière œuvre nous donnera l'opportunité d'interroger la projection identitaire impulsée par la réinvention littéraire du totémisme à travers la figure d'un homme mutant, qui intègre l'objet et la machine dans son champ d'expérience et parvient à transcender les antagonismes grâce à l'affirmation de la puissance de l'imagination personnelle. Ainsi nous pourrons mettre en lumière la trajectoire particulière du totémisme réinventé qui part de l'un, le parcours d'un individu singulier, pour rejoindre le collectif, la possibilité de repenser la dynamique communautaire.

CC BY NC ND

Chapitre 1 : La ré-individuation de la transe

Selon le psychiatre Carl Jung, l'individuation représente un mécanisme de réalisation personnelle qui opère grâce à une confrontation dialectique entre conscient et inconscient. Ainsi, pour la personne engagée sur la voie de cet accomplissement, il s'agit de tendre vers un équilibre psychique, une réconciliation d'aspirations et de contraintes personnelles et sociétales contradictoires. Dans *Ma vie*, Jung revient sur l'étymologie de cette notion : « J'emploie l'expression d'individuation pour désigner le processus par lequel un être devient un in-dividu psychologique, c'est-à-dire une unité autonome et indivisible, une totalité » (Jung 1991, 457). En s'engageant sur le chemin sinueux dessiné par les parcours totémiques, les protagonistes des romans étudiés entament justement une négociation intérieure qui vise à redéfinir un soi indivisible transcendant une personnalité déchirée entre deux civilisations. Nous avons vu qu'ils rejouaient souvent les combats mythiques des ancêtres pour parvenir à donner sens à l'absurde de leur quotidien. Or cette démarche s'inscrit directement dans les étapes à franchir pour parvenir à l'individuation. En effet, les mythes contiennent dans leurs récits la trace allégorique des évolutions vécues par tous les êtres à des moments-clefs de leurs vies. Ils racontent comment chacun passe d'une position de novice, enfant symbolique qui n'a pas encore prouvé sa valeur, à la position d'initié, héros accompli qui a triomphé des monstres et de la mort. Ainsi, ces récits légendaires se révèlent être des exégèses du processus d'individuation consubstantiel à l'humain. En ce sens, le parcours totémique consiste autant en une découverte ou redécouverte de soi, qu'en une construction, une création dynamique opérant à partir de l'expérience et du vécu pour aboutir à la révélation d'une totalité ontologique, un noyau indivisible se situant au cœur d'identité personnelle.

Le sociologue René Barbier s'est lui aussi penché sur la nécessité quasi-vitale pour les êtres humains d'engager au cours de leur vie un parcours d'apprentissage qui emprunte la voie d'une individuation et passe par ce qu'il nomme « l'autorisation noétique ». Dans *S'autoriser à cheminer vers soi*, Joëlle Macrez-Maurel revient sur les conséquences directes de ce mouvement réflexif du sujet connaissant :

> L'autorisation noétique est un cheminement de connaissance de soi, un voyage intérieur (et/ou extérieur) durant lequel un processus interne et continu de transformation de Soi démarre lorsque l'individu s'ouvre (à la suite d'un flash existentiel, une prise de conscience de son ignorance et de sa souffrance, ou à un questionnement sur le sens de la vie) à un profond désir de changement et se confronte à l'inconnu, rencontre des archétypes ou symboles numineux qui le touchent, l'ébranlent et lui dévoilent le réel derrière la réalité, l'esprit derrière la psyché, le monde ontologique derrière les apparences, le monde de l'intelligence derrière le monde de la signification. (Macrez-Maurel 327)

La voie/voix du totem sort les personnages d'une torpeur anesthésiante destinée à assourdir la souffrance. Elle les pousse à affronter la réalité pour parvenir à saisir le « réel » qu'elle dissimule. Par le biais d'un totémisme individuel réinventé, les gardiens interrogent ainsi leurs certitudes et déconstruisent les stéréotypes. Expérimentant la souffrance physique et mentale, ils apprennent à dépasser le destin qui semblait écrit par avance. Cependant, ce processus intime ne prend tout son sens qu'à partir du moment où l'intériorité est mise en résonance avec le monde. Il s'agit d'un dialogue constant entre exploration de soi et expérience du monde, dialogue qui exclut la dérive de l'individualisme (repli sur soi, égoïsme et négation du bien collectif). Au contraire, l'individu en tant qu'unité autonome et complète devient le maillon constitutif de la communauté. Le philosophe Bernard Stiegler parle à cet égard d'une double individuation à l'œuvre : l'individuation du « je » et l'individuation du « nous », la première permettant l'élaboration d'un « narcissisme primordial » essentiel à l'avènement de la seconde. Dans *Aimer, s'aimer, nous aimer*, il dénonce par ailleurs les affres de l'uniformisation de la société contemporaine qui, à travers l'hyper-synchronisation des comportements individuels, aboutit à créer un « on » indifférencié dépourvu du sens des responsabilités. Lorsque « je » n'existe plus du fait d'une duplication à l'infini d'un égoïsme pulsionnel, l'histoire s'écrit dans une violence déshumanisée.

Le rapport établi entre soi et société est au cœur de la dynamique qui anime la démarche d'individuation. Comment trouver sa place dans les cercles concentriques qui représentent l'appartenance au groupe ? : définir son rôle au sein de sa famille, au sein de sa communauté ethnique, au sein de son pays... Dans les romans totémiques, la définition des rôles et place(s) de chacun est biaisée du fait de l'absence de représentation ou du caractère préjudiciable de la représentation d'une minorité quasi-transparente. Elle pose la question : « Comment se sentir homme ou femme à part entière dans ma vie alors que je ne suis pas reconnu(e) homme ou femme à part entière par le reste de mes concitoyens ? ». Le totémisme littéraire réinvestit le premier cercle social en réinventant le clan à l'aune des transformations des modes de vie et des relations intersubjectives induites par la société de consommation. Les protagonistes doivent ainsi découvrir qui ils sont intérieurement, en dehors des attentes et projections de l'extérieur, avant de pouvoir, ultérieurement revendiquer une place précise au sein du groupe. L'individuation opérée par le biais

du totémisme procède donc d'une libération de la personne : « L'individuation n'a d'autre but que de libérer le Soi, d'une part des fausses enveloppes de la *persona*, et d'autre part de la force suggestive des images inconscientes » (Jung 1986, 117).

En s'affranchissant du poids des masques sociaux, les protagonistes apprennent à en jouer au lieu de les subir. Ils réinventent une identité personnelle mouvante et, de ce fait, participent à construire une identité communautaire riche de la modulation de toutes ces possibilités. Le philosophe Gilbert Simondon étudie l'implication de ce mouvement qui part du particulier pour tendre vers le collectif. Dans *Individuation psychique et collective*, il met ainsi en exergue la réciprocité induite par la confrontation dialectique entre l'intériorité et le monde : s'il est vrai que l'épreuve du monde concourt à produire l'individu, il est tout aussi vrai que l'individuation concourt à produire le milieu associé indispensable au développement de cet individu. Le processus d'individuation agit donc par décentrement : partant d'un noyau autonome, il aspire à s'étendre à une plus grande échelle ; transformant l'être, il lance les étapes d'une transformation du monde. Carl Jung définit quatre étapes successives qui parachèvent le processus d'individuation de l'âme par le biais d'intégration de différentes facettes de l'identité : intégration de la *persona* (le masque social construit), intégration de l'ombre (la part moralement répréhensible), intégration de l'*anima* pour les hommes et de l'*animus* pour les femmes, et enfin intégration des grands archétypes. Dans les romans, la réinvention de l'identité procède d'une démarche analogue en retirant les couches superficielles qui étouffent la personnalité afin de recouvrer un soi apaisé. L'intégration de leurs multiples identités permet aux personnages d'en jouer, comme lorsque, dans *Through Black Spruce*, dans la boîte de nuit, Annie singe le comportement attendu d'une princesse indienne et détourne la langue crie pour insulter avec le sourire son auditoire. Tel le *trickster* qui change d'apparence et de comportement pour duper ses adversaires mais préserve son intégrité de caractère, les initiés qui remportent les épreuves de leur(s) parcours totémique(s) apprennent à maîtriser la diversité des identités qui les représentent tout en construisant un soi singulier et fondamental.

CC BY NC ND

Le parcours initiatique

En réponse aux réserves développées par Frazer dans *Totemism and Exogamy* vis-à-vis de la place des initiations dans le système de croyance totémique, Arnold Van Gennep répondait dans « Qu'est-ce-que le totémisme ? » :

> Cette remarque de M. Frazer repose sur une confusion extrêmement grave. Les rites d'initiation totémique ne sont pas seulement ceux qu'on accomplit vers l'âge de la puberté, en tant que rites définitifs d'agrégation au groupe totémique ; mais chez certaines populations ces rites d'initiation totémique sont accomplis lors des cérémonies de la naissance, chez d'autres lors des cérémonies de la dénomination, chez d'autres encore lors des cérémonies du mariage, ainsi qu'on s'en rendra compte en recourant à mon livre *Les Rites de Passages*. Les rites d'initiation ne sont pas une catégorie rituelle autonome, et que par abstraction on aurait le droit d'isoler des autres catégories apparentées. […] Du moment qu'il y a groupement, il est nécessaire, au sens le plus absolu de ce mot, que chaque individu soit à un moment ou à un autre agrégé à ce groupement. (Van Gennep 96-97)

L'ethnologue démontre que l'initiation totémique n'est pas uniquement l'affaire d'un rituel ponctuel mais l'accomplissement d'un long parcours marqué par des étapes clefs, dont certaines échappent à la mise en scène collective pour prendre la forme d'expériences intimes bouleversantes qui concourent à la maturation de l'individu. Les récits déroulés par les romans totémiques prennent précisément la forme de parcours initiatiques qui portent les protagonistes vers un nouvel être au monde. Ainsi que le rappelle Mircéa Eliade dans *Initiations, rites, sociétés secrètes*, cette étape, qui marque traditionnellement l'accès à l'âge adulte, constitue un des rouages du fonctionnement de la communauté parce qu'elle indique symboliquement la place de l'individu au sein du réseau relationnel complexe du clan. C'est de cet individu que va dépendre en partie la survie du groupe, survie matérielle mais aussi survie spirituelle : « Autrement dit l'accès aux traditions religieuses de la tribu dépend également de la valeur spirituelle du candidat, de sa capacité à vivre le sacré et de ses possibilités à comprendre les mystères » (Eliade 92). Les rites codifiés qui encadrent cette initiation épousent le scénario d'une mort symbolique qui passe souvent par la figuration d'un enterrement, suivi d'une résurrection ou d'une renaissance. Nous pensons à l'enfouissement dans la boue de Xavier dans *Three Day Road* et celui de Will dans *Through Black Spruce*, scènes qui rappellent de façon troublante la symbolique des rites initiatiques. Suivant les traditions culturelles, le scénario devient particulièrement terrifiant en adoptant des phases de tortures mentales ou physiques. À l'issue de l'initiation, en effet, un nouvel être, qui a pu par la même

occasion acquérir un nouveau nom, intègre la tribu. L'enfant qu'il était est mort pour ses parents, qui doivent en faire le deuil. Aux côtés du reste de la communauté, ils accueillent avec joie l'adulte qu'il ou elle est devenu(e) au cours de ces quelques jours.

Les rites, parfois violents (par exemple, lorsqu'ils incluent la perte d'une petite partie du corps) amènent le novice sur la voie de la révélation du grand mystère : une fois les épreuves franchies, lui est révélé le mythe de la création, c'est-à-dire le lien insécable établi avec les ancêtres et l'inscription de la vie humaine dans un renouveau cyclique de la nature. L'homme ou la femme qui accomplissent avec succès leurs parcours savent alors que la mort n'est pas définitive : « Dans cette perspective religieuse, l'initiation équivaut à l'introduction du novice dans l'histoire mythique de la tribu » (Eliade 95). L'initié obtient la connaissance de ce qui a été, de même qu'il prend sa place au sein de la continuité de cette histoire. La régénération individuelle rend possible la régénération de l'ensemble de la communauté. L'anthropologue Roger Bastide relève le rôle structurel des rites de passage, qu'il s'agisse « du passage du groupe des enfants au groupe des adultes », « du groupe des célibataires au groupe des mariés », « du groupe des vivants au groupe des morts ». Citant les travaux du sociologue Georges Gurvitch, il explique : « Il semble que ces divers rituels soient saisis dans un moment de désintégration et de réintégration à un nouvel étage et niveau social, ou comme aurait dit Georges Gurvitch, de déstructuration et restructuration » (Bastide 103). Le totémisme en tant que rite de passage implique ce nécessaire retour au chaos qui amène à une réorganisation du monde. Il faut démolir la situation initiale pour pouvoir remodeler un être, et avec lui le réseau de ses relations au groupe, dans le cadre d'un rétablissement de l'équilibre et de l'harmonie du monde.

La transformation intérieure de l'être fait écho à la transformation du monde telle qu'opérée aux temps mythiques par les Ancêtres : « Les Ancêtres mythiques ne créent pas le Monde, ils le transforment, en lui donnant sa forme actuelle ; ils ne créent pas l'homme, ils le civilisent » (Eliade 95). Les novices poursuivent le mouvement de renouvellement entamé par ceux qui, les premiers, ont rencontrés les dieux et se sont confrontés à leur puissance : « Les Dieux ont créé le monde mais ce sont les Ancêtres Mythiques qui l'ont façonné par les épreuves terribles qu'ils ont traversées (mort tragique...). Le novice revit ces épreuves pour que lui soit révélé le mythe » (Eliade 96). La métamorphose ontologique passe donc par une contrainte corporelle et une contrainte psychologique qui ouvrent l'accès à une vérité transcendante.

CC BY NC ND

Franchir le « passage paradoxal »

Accéder à la révélation n'est cependant pas une simple affaire d'effort physique. Pour toucher au sacré, il faut que l'être atteigne un état psychologique propice à la transcendance, état communément appelé « état de conscience altéré ». Les romans dépeignent de tels moments sous différentes formes, telles que le rêve, l'ivresse ou la crise d'épilepsie, sur lesquels nous allons revenir. Il s'agit pour les personnages qui les vivent d'instants particulièrement signifiants qui dévoilent une réalité cachée, annoncent le futur ou proposent une connaissance totale des paramètres de la situation expérimentée. Un détachement momentané de l'âme les projette dans une dimension parallèle qui opère la jonction entre le monde profane et le monde sacré. Passant en revue les métaphores qui représentent cet état transitoire dans les mythes et les légendes (pont étroit tranchant comme une lame, chemin entre deux rocs jointifs, saut entre deux meules en rotation[111]...), Mircea Eliade dénomme cette étape-clef « le passage paradoxal » : « « Passage paradoxal » parce que impossible à réaliser sur le plan de l'expérience quotidienne et dont les images que nous venons de citer serviront dans les mystiques et les métaphysiques ultérieures à exprimer l'accès à un état transcendantal » (Eliade 117). Les protagonistes empruntent ainsi ponctuellement ce passage paradoxal qui les extrait de la logique cartésienne pour leur laisser entrevoir une vérité métempirique. Nous allons voir à présent comment cette étape prend place dans le parcours totémique d'un des narrateurs de *The Orenda*, la jeune Snow Falls.

La ritualisation demeure un élément essentiel de l'accès au passage paradoxal. Cependant, elle ne représente pas un processus automatique : l'addition des gestes rituels n'est pas forcément gage de la réussite de l'initiation. Dans un premier temps, la jeune fille se soumet à contre cœur à la pression des femmes du village qui veulent qu'elle accomplisse un rite de passage qui fera d'elle une femme :

> The old women have been screeching like seagulls, telling me it's time to prepare for womanhood. The old women assume my moons have begun coming to me, and though they haven't I lie and say they have, and so I'm taken out past the palisades to where the thickest moss grows in the dark ravines, swarms of tiny, biting flies enveloping us in black robes as we walk along the river that runs into the great bay. I'm shown how to choose the freshest of the moss. (*Orenda* 164-5)

[111] Nous renvoyons le lecteur aux traductions des mythes et légendes autochtones rassemblées par Margot Edmonds et Ella Clark et, en particulier, à la légende passamaquoddy, recueillie par Jesse Walter Fewkes, qui explique l'origine de l'Oiseau-Tonnerre : « Sous l'effet de la magie, ces montagnes exécutaient un curieux numéro. Elles s'écartaient un peu, se rapprochaient, et se serraient soudain l'une contre l'autre, comme des mâchoires qui se referment. L'un de deux Indiens déclara : « Je vais sauter par la fente avant qu'elle se referme. Si je suis pris, continue seul pour trouver l'origine du tonnerre » » (Edmonds et Clark 1995a, 216).

Ce geste d'hygiène n'est que la première étape d'un long rite qui passe par une période de réclusion. La jeune fille, en effet, doit quitter la maison communale de son clan d'adoption pour aller vivre dans la maison des femmes à l'extérieur des palissades du village :

> For the next weeks, I'll be expected to sit with them as they talk to me about what life can bring. I won't be allowed to leave their special longhouse, they say, unless it's to work the fields with them and I will only be given certain foods to eat, the foods we've harvested together that they claim will bring me the strength and the wisdom a woman will need to survive this world. (*Orenda* 166)

Ce temps privilégié d'apprentissage de la féminité est centré sur les devoirs de la mère et de l'épouse et comprend l'enseignement de toutes les tâches dévolues à la femme dans l'organisation clanique des Hurons : élaborer des pièges à poissons, reconnaître les plantes médicinales, cultiver les trois sœurs... Il s'agit d'un rite de la puberté dont le but inavoué est d'entériner l'appartenance de Snow Falls à sa nouvelle tribu. À la mort métaphorique de l'enfant iroquoise succédera la naissance d'une jeune femme huronne : tous les liens avec sa précédente identité seront par là-même définitivement coupés.

Snow Falls se prête de mauvaise grâce au processus qui n'a d'ailleurs pas véritablement lieu d'être puisqu'il est fondé sur un mensonge, la jeune fille n'étant pas encore pubère : « As I wander aimlessly through the village, I tell myself that it's mornings like this I wish I were a boy » (*Orenda* 166). L'anthropologue Ruth Landes a séjourné parmi les Ojibwes au début des années soixante pour étudier la place des femmes dans la société algonquine. Dans un chapitre de *The Ojibwa Woman* consacré au passage de l'enfance à l'âge adulte, elle compare le rite masculin (épreuve totémique individuelle conditionnée par l'isolement et le jeûne) aux rites de puberté réservés à la petite fille : « Unquestionably her puberty ceremony has a different import from that of the boy's. His is a hopeful striving for broader horizons, hers is a conscientious withdrawal of her malignant self » (Landes 1971, 5). La communauté des femmes huronnes souhaite purger la jeune Iroquoise du danger symbolique que représente ce premier sang versé et, par la même occasion, d'exorciser la part d'ennemi héréditaire qui l'habite encore. Contrairement aux rites de passage masculins qui visent à émanciper le guerrier contenu dans le jeune garçon, les rites féminins sont dirigés par la création du lien social et par la transmission intergénérationnelle. La réclusion y est, somme toute, assez relative puisque la jeune fille, si elle n'est censée parler ni aux hommes du village, ni aux membres de sa famille, est presque constamment entourée des aînées. La révélation attendue est d'une nature légèrement différente de celle des hommes : « La révélation qu'elle est créatrice sur le plan de la vie constitue, pour la femme, une expérience religieuse intraduisible en terme d'expérience masculine » (Eliade 104). En plus des savoirs transmis qui

concourent à la survie matérielle du clan, la jeune fille s'inscrit dans la solidarité mystique des femmes, sources de vie.

De façon révélatrice, la période de formation des femmes comprend l'apprentissage du travail du fil, apprentissage qui porte une forte charge allégorique, ainsi que Mircea Eliade le relève :

> Pour revenir aux rites féminins de puberté, ajoutons que pendant la période de réclusion les novices apprennent des chansons et danses rituelles et aussi certains métiers spécifiquement féminins, en premier lieu le filage et le tissage. Le symbolisme de ces métiers est hautement significatif: on le retrouve aux phases ultérieures de culture élevé au rang d'un principe explicateur du Monde. La lune « file » le Temps, et c'est elle qui « tisse » les existences humaines. Les Déesses de la destinée sont des Fileuses. On décèle une solidarité occulte entre la conception des créations périodiques du monde (conception dérivée d'une mythologie lunaire), l'idée du Temps et de la destinée, d'une part, et, d'autre part, le travail nocturne, travail féminin, que l'on doit exécuter loin de la lumière solaire et en secret, presque en cachette. (Eliade 105-106)

Le travail du fil est également un thème important de la mythologie amérindienne incarné, comme nous l'avons vu dans la première partie de la thèse, par la figure de « Spider Woman » (la Femme Araignée). C'est notamment elle qui aurait enseigné l'art du tissage aux Navajos qui, aujourd'hui encore, frottent leurs mains avec des toiles d'araignée avant de s'atteler à la tâche dans le but d'absorber la sagesse et l'adresse de « Spider Woman ». Selon les Hopis, c'est elle qui aurait créé la terre et insufflé la vie aux créatures d'argile qu'elle aurait façonnées et auxquels elle aurait, par la suite, appris à prier et honorer les dieux[112].

Paula Gunn Allen, et à sa suite un certain nombre d'auteures amérindiennes parmi lesquelles Louise Erdrich et Linda Hogan, se réclame de cette figure tutélaire. Dans l'introduction du recueil de nouvelles *Spider Woman's Granddaughters*, elle écrit :

> The stories are woven of elements that illuminate the ritual tradition of the storyteller's people, make pertinent points to some listener who is about to make a mistake or who has some difficulty to resolve, and hold the listeners' attention so that they can experience a sense of belonging to a sturdy and strong tradition. […]
>
> I have entitled this volume *Spider Woman's Granddaughters* because it contains all through it the light of intelligence and experience that, in the Cherokee account, Grandmother Spider brought to the people. (Gunn Allen 1990, 1-2)

Sans surprise, le travail du fil fait partie des enseignements prodigués à Snow Falls :

> Today after working in the fields we make sleeping mats out of cornhusks, the women showing me how to weave them tight tying off the ends every length so they don't unravel. They've also shown me how to peel and roll hemps on my thighs, creating twine the men will use for snare and fishing nets, and how to grind the surplus corn that we'll trade with the Anishnaabe this autumn for furs and meat. I've watched

[112] On trouve également les traces d'une déesse très similaire à « Spider Woman » dans la mythologie de nations aussi lointaines de la région du Sud-Ouest des États-Unis qui nous venons de citer, que la nation Coos dans l'Oregon. Toutes ces figures mythologiques ne sont d'ailleurs pas sans rappeler l'Arachnée de la mythologie grecque.

> them carefully and learned how to fashion bone awls, and sinew from the muscle of deer and moose. With these tools, they show me how to stitch birchbark drinking and eating bowls. (*Orenda* 191)

Tissage des enveloppes de maïs, confection des ficelles dont on fera filets et pièges, couture serrée des écorces de bouleau, les femmes de la maison communautaire amènent Snow Falls à prendre part aux entrelacs de l'histoire économique et culturelle de sa nouvelle nation : agriculture, pêche, chasse et consommation des produits. Ce sont les travaux d'aiguille qui vont marquer un tournant dans la vie de la jeune fille. Malgré l'ennui que lui procure son initiation, Snow Falls est captivée par l'ouvrage réalisé par Sleeps Long, brodeuse accomplie de la tribu :

> I watch how she uses a thin needle made from a marten's cock, how she works it with careful patience to sew porcupine quills into patterns that blossom over the days into the flowers that she says will be a gift for her husband. It isn't until the afternoon she holds the breechcloth up to me, her long neck proud, that I recognize the designs and realize where I've seen them before. (*Orenda* 192)

Au cours de cette scène silencieuse, le mystère de la création de la vie est révélé à la jeune Iroquoise : son initiatrice utilise l'os pénien d'une martre, objet qui sera l'objet de plaisanteries entre les femmes, qui s'enfonce puis ressort d'un pagne sur lequel s'épanouissent, de ce fait, des fleurs. Par ailleurs, cette broderie est destinée à être un cadeau qui matérialise le lien unissant la femme à son époux. De plus, cet ornement fait immédiatement sens pour Snow Falls qui reconnaît le motif qui orne le pagne du jeune homme inconnu qu'elle a surnommé en conséquence « Porcupine Quills » (piquants de porc-épic), le matériau utilisé pour la broderie. Ce jeune homme qui hante ses pensées, le fils de Sleeps Long, deviendra plus tard le mari de Snow Falls et le père de son enfant. À partir de cette scène d'initiation, le souvenir de « Porcupine Quills » sera immanquablement constitué d'images charnelles et déclenchera chez la jeune fille un émoi sensoriel.

L'initiation de Snow Falls, censée représenter un moment d'intégration communautaire, va être bousculée par la survenue de celui qui deviendra le totem de la jeune fille. En effet, l'ensemble des rites menés suivent un ordre établi qui doit s'achever, une fois l'ultime étape accomplie, par une cérémonie sacrée qui déclarera l'entrée dans l'âge adulte. L'épisode suivant se déroule peu avant la scène de broderie :

> Today I've been sent by the old women to wander the village in search of something that I'm told will catch my eye. No one knows what it is, but when I see it, the old ladies say, I'll know. When I find it, I'm to take this object to the women's longhouse out in the fields, and then the ceremony will begin. (*Orenda* 166)

Snow Falls, qui souhaite en finir rapidement, cherche son bonheur parmi les tas d'ordure et de cendre en espérant trouver un objet qui satisfera les aînées sous la forme d'une perle à broder ou une amulette. Cependant, un objet d'une toute autre nature va s'imposer à elle dans le cadre d'une

CC BY NC ND

rencontre doublement significative : la rencontre avec son esprit tutélaire et, dans le même temps, la rencontre avec son futur mari, Carries an Axe. Elle aperçoit, en effet, un groupe de trois garçons qui exercent leur adresse au tir à l'arc en visant un corbeau, malgré le tabou que son meurtre pourrait représenter. Peu après, Snow Falls retrouve le groupe, Carries an Axe portant alors la dépouille du grand corbeau transpercé d'une flèche. Après avoir nargué la jeune fille, il lui offre l'oiseau mort pour ne pas risquer de subir la malédiction de l'esprit-corbeau. Malgré elle, Snow Falls se sent poussée à accepter ce cadeau surprenant qu'elle rapporte à la maison des femmes : « He sleeps by my bed. He is all I found when the women asked me to go out and find that which only I will recognize, and I think I surprised them with my discovery. This raven, he certainly surprised me » (*Orenda* 190). Un certain nombre de signes annoncent la nature totémique du corbeau : lorsqu'il est offert à Snow Falls, celle-ci se tient aux côtés d'un ourson maintenu en captivité au sein du village, l'ours étant, comme nous l'avons précédemment évoqué, la figure première du totémisme ; il s'impose de façon inexpliquée à son gardien ; la jeune fille s'emploie à respecter le tabou du nom et refuse de révéler aux autres femmes l'origine de cet objet. Dès lors le grand corbeau veillera sur le destin de Snow Falls suspendu, les ailes déployées au-dessus de son lit. Aussi grand que Snow Falls, l'oiseau devient son double : il représente Snow Falls aux yeux de la communauté et la distingue du reste du groupe des femmes ; elle se fait corbeau dans ses rêves éveillés pour rejoindre celui qu'elle aime :

> That night I lie awake on my sleeping mat, the women around me snoring gently, and I picture the boy who killed the raven, Porcupine Quills. He's hiding in a tall cornfield, and, as if part of me is a bird, I see myself open my arms and this makes the wind pick up, a wind that grows strong enough to flatten the cornstalks so that Porcupine Quills has nowhere to hide, a wind so strong it erases the pockmarks from my face and body, a wind that somehow replaces my missing finger. And that is when Porcupine Quills stands from hiding and walks out to me, opening his arms as he approaches. (*Orenda* 192)

La métaphore totémique opère pleinement dans cette vision transformant les bras en ailes et en gommant, par l'abrasion du vent qui porte la jeune fille vers le ciel, les spécificités de son enveloppe charnelles : les cicatrices et le doigt amputé. Snow Falls est autant corbeau qu'elle demeure femme.

En réinterprétant activement le rite d'initiation initialement prévu, le personnage s'extirpe du carcan communautaire et propose une manière différente d'appartenir au clan. Snow Falls revendique ainsi sa singularité et acquiert un totem provoquant. Elle devient femme à sa façon, par le biais d'un totémisme individuel qu'elle invente au fur et à mesure, alors qu'elle se met en tête d'empailler l'animal devant le regard médusé des autres femmes :

> I collect the stinking entrails in a pile, and when the raven's cavity is empty, scraped clean of what it once held, I take more ash and rub it inside my bird, feeling the heat still despite his death, and then I lay him on his back, his body open to the world so it may cure. I scoop the guts in my hands and decide now they need to become ash, stoking the fire until it burns hot, then casting the guts in, the heart, the lungs, the fire eating them all as I whisper prayers to the orenda of this creature, asking it to protect me and to teach me as part of it roasts, then blackens, then turns to ash. I can feel the eyes of the women watching me. They can teach me some things but they can't teach me all of it. (*Orenda* 191)

De l'excavation des entrailles, à la purification par le feu, en passant par les prières murmurées, la novice créé un rituel propre à réinventer son identité. Sa confrontation volontaire à la mort et à la décomposition des chairs animales lui permettent d'accepter le meurtre sanglant de sa famille. En acquérant cet inédit totem-corbeau transpercé d'une flèche en plein cœur, elle devient actrice de sa reconstruction. Ce faisant, en cette période de bouleversement que représente la colonisation, elle dépoussière les rites élaborés avant la période de contact. Citant Roger Bastide, l'ethnologue Bertrand Hell rappelle, dans son ouvrage *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*, que l'adaptation des rituels est la composante essentielle d'une relation au sacré « vivante » : « Selon le spécialiste des rituels afro-américains, une religion peut être qualifiée de « vivante », en plus de « vécue », lorsqu'elle sait se transformer pour s'adapter au monde changeant » (Hell 9). Le champ lexical du feu (« fire », « heat », « hot », « roasts », « ash ») attaché aux diverses descriptions du totem exprime la puissance de l'élan vital qui anime son gardien et renouvelle la relation totémique : « […] Sleeps Long holds the raven so it stares at me, its eyes sparkling as if they're on fire, making me feel like I'm on fire, too » (*Orenda* 196). Figure de l'entre-deux, la jeune fille se révèle douée de grandes capacités d'adaptation : adaptation au mode de vie huron mais aussi, selon les propres dires de Bird, totalement à l'aise auprès des missionnaires blancs. Son initiation particulière entérine son positionnement au carrefour des civilisations. En réinventant les gestes rituels, la jeune fille participe à la transformation d'un monde qui n'est désormais plus restreint aux seules cultures amérindiennes. Elle adapte son mode d'être au monde aux contingences d'une société en cours d'évolution : elle ne subit pas le pouvoir du sacré mais contribue à l'inscrire dans le *hic et nunc*. Bertrand Hell formule clairement le rôle de la ritualisation dans ce processus :

> Point ici de soumission absolue à un divin transcendant mais une volonté pragmatique de tenir sa place au sein d'une création imparfaite. Les rituels visent à apporter une réponse concrète, immédiate et pratique à la confrontation avec l'aléatoire, avec l'imprévu. Cette finalité interdit aux discours sur les esprits de se figer dans des dogmes et au système de se scléroser dans une Église.” (Hell 19)

Par le biais de son parcours personnel, Snow Falls élabore une critique constructive des gestes immémoriaux de la manipulation du sacré qui permet l'évolution de ceux-ci.

Divinations et états de conscience altérée

Les différents romans du corpus contiennent tous des références appuyées à des états seconds qui ne sont jamais anodins dans le déroulement du parcours d'individuation et de récréation du soi. Le rêve en particulier (rêve éveillé ou effectué lors d'un profond sommeil) représente une part importante des signes reçus et analysés par les protagonistes afin de décrypter le réel. Dans son ouvrage *Le rêve, la transe et la folie*, Roger Bastide insiste sur la prégnance des rêves dans les sociétés dites primitives :

> Le sommeil est considéré dans notre monde comme un premier simulacre de la mort, c'est-à-dire comme expérience de la néantisation. […] Les primitifs considèrent au contraire le sommeil comme une plus-vie, puisqu'il est le moment des rêves et que les rêves nous font accéder à une sur-réalité. (Bastide 60-61)

Cette sur-réalité et la sur-nature qui se dérobe habituellement au regard se révèlent par symboles à des personnes investies de la tâche de les traduire pour le reste du clan. Alors que le rêve est souvent analysé dans les sociétés occidentales comme l'expression désordonnée du refoulé, il est une institution au sein des cultures amérindiennes, où il joue le double rôle d'outil de guérison et de vecteur intégratif des transformations de la société. Ainsi le songe, facteur essentiel d'évolution, sert-il à introduire un nouveau trait culturel au sein du référentiel imaginaire de la tribu. Dans le chapitre intitulé « Rêves pathogènes dans les sociétés non-occidentales » des *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Georges Devereux étudie le rôle joué par le rêve dans processus d'assimilation du changement au sein de la nation mohave[113]. Il explique :

> Seul le rêve rend valide l'apprentissage culturel : n'importe qui peut apprendre à chanter un chant curatif, mais ce chant est une thérapeutique inefficace et reste un acte extra-culturel et individuel, s'il n'est appuyé et validé par les rêves chamaniques appropriés. De même théoriquement, un élément ou un fait nouveau devient un élément *culturel* mohave seulement si un Mohave arrive à rêver que ce fait était déjà présent au moment de la création. Bref le rêve est à la fois l'entonnoir qui admet et le crible qui rejette les faits et les événements pour le compte de la culture mohave. C'est le seul moyen légitime par lequel de nouveaux éléments peuvent être culturellement « naturalisés ». (Devereux 197)

Et le psychiatre de conclure : « […] *les Mohaves interprètent leur culture en terme de rêve, plutôt qu'ils n'interprètent leurs rêves en terme de culture* » (en italique dans le texte Devereux 197).

Le sujet qui reçoit la vision intégrative qu'offre le rêve, et notamment le rêve divinatoire prépare les bases d'une culture commune renouvelée lorsqu'il le partage avec les autres membres du clan ; il « naturalise » ce qui était de l'ordre de l'inédit, voire de l'absurde.

[113] Les Mohaves appartiennent au bassin linguistique Yuman qui se déploie autour du fleuve Colorado dans l'État actuel d'Arizona. Structuré par un système de totémisme clanique, ce peuple sédentaire vivait essentiellement d'activités agricoles.

> Nous voulons signaler par là que si l'homme ne devient homme que par le passage de l'animalité (nature) à la culture, et si le rêve est bien, à son point de départ, physiologique, donc de pure nature, chez les primitifs cette « nature » va être utilisée comme un des fondements de la construction de la culture. Dans la mesure où le rêve permet ce passage, du subjectif au collectif, par la communication à autrui et l'acceptation des autres, comme de l'anarchie des images à une norme ou règle qui s'imposera à tous, le fondement de la culture est dans la nature. Il y a continuité de l'une à l'autre. C'est dans ce sens que nous parlons, pour notre part, de « naturalisation » du rêve chez les primitifs. (Devereux 197)

Dans *The Orenda*, les rêves prémonitoires se révèlent bien souvent funestes. Ainsi, Delilah, la convertie, tente d'avertir Christophe des malheurs à venir :

> "Something very bad is coming," she says. "I fear it's already here. What comes will be the end of us, and of you. But my dreams tell me this is what you hope for."
>
> I'm stunned by her words. I stand up, feeling light-headed in the smoky longhouse. My stomach suddenly feels sick. Before I throw up, I claw my way through the haze and burst out the door. (*Orenda* 299)

La réception de cet oracle est physiquement bouleversante pour le missionnaire qui la rejette de tout son être. Auparavant, d'autres femmes ont partagé leurs songes afin de permettre au reste de la tribu d'anticiper l'avenir. Ainsi, Spirit of Thoughts a reçu un message concernant une purge cérémonielle de toutes les influences étrangères, qui doit prendre la forme d'un banquet sacrificiel :

> "Spirit of Thoughts dreamed that in order for the healing to begin," [Bird] says, "she must have a feast." I like feasts and tell him as much. "Her dream told her," Father continues, "what need to be consumed at the feast." I'm excited to hear. "Her dreams told her that all the animals of the village except the dogs will be consumed." (*Orenda* 290)

À sa fille qui veut soustraire du sacrifice communautaire le raton-laveur apprivoisé, Bird répond clairement « "We have to listen to her dreams," he says. "We can't lie. It won't do any good." » (*Orenda* 290). L'acte symbolique qui devait fortifier le peuple huron afin qu'il se dégage de l'influence des missionnaires échoue, le roman laissant au lecteur toute latitude quant aux explications de cette faillite : soit que le sauvetage discret du raton-laveur ait rompu la magie, soit que ce banquet représente un geste naïf et inefficace face à l'inéluctable colonisation des Amériques par les Européens.

D'autres visions se matérialisent à travers les différentes prolepses qui dépassent le terme du récit et renvoient aux événements clefs de la colonisation. Ainsi, l'étrange Gosling, femme anishnaabe détenant des pouvoirs magiques immenses, et seul personnage qui réussit à faire douter les missionnaires, demeure affaiblie face à la puissance d'une vision prémonitoire. Le rêve éveillé lui vient alors qu'elle pose la main sur le ventre rebondi de Snow Falls et qu'elle reçoit la vision de la jeune femme que deviendra ce bébé à naître : la sainte catholique connue sous le nom de Sainte Kateri :

> "[…] I myself am not sure what I saw in my head when I touched your belly." She pauses. "I saw a young woman, about your age. Her face was pocked from a sickness, just like yours. But she lived in a crow village. A large one. She wore the charcoal clothes of the crow, wore one of their sparkling necklaces around the neck and a long cloth the colour of night that covered her hair." Again, Gosling stops.
>
> "Tell me more." I say. "Was she happy?"
>
> "I can't say, but she didn't look to be. She knelt like the crows do and whispered their words. She knelt in front of a very large carving of the one they love so much who was tortured and nailed to wood."
>
> "What else? Tell me more."
>
> "There is no more. Only that I could tell the crows held her in great regard. They told others to pray to her when they were sick and then they'd be cured. None of it makes sense to me." (*Orenda* 394-395)

Dépassée par ce futur incompréhensible, Gosling n'arrive pas à déchiffrer le rôle dans la société à venir de Sainte Kateri, figure controversée de la christianisation du nouveau monde.

En effet, Kateri Tekakwitha est née en 1656 d'une mère algonquine et d'un père mohawk[114]. À l'âge de quatre ans, elle perd sa famille lors d'une épidémie de variole qui la rendra malvoyante et dont elle restera défigurée. Recueillie par un oncle mohawk, elle rencontre les pères missionnaires qui vivent au sein de la communauté et demande le baptême à l'âge de vingt ans. Dès lors, malgré les quolibets des autres Mohawks, elle se consacre à sa foi et s'impose des rites pénitentiels violents. Les mortifications l'ayant beaucoup affaiblie, elle n'a que vingt-quatre ans lorsqu'elle meurt. Sanctifiée en 2012 par le Vatican, elle demeure à ce jour la seule représentante des peuples amérindiens à avoir reçu cette reconnaissance[115].

Dans l'article intitulé « Fulfilling the Name : Catherine Tekakwitha and Marguerite Kanenstenhawi (Eunice Williams) », Andrew Newman s'interroge sur le rôle du nom dans la construction de l'identité des deux personnages historiques, figures féminines emblématiques de la rencontre des paradigmes occidentaux et amérindiens. Il étudie plus particulièrement comment le processus de conversion au catholicisme des deux jeunes femmes s'inscrit dans les traditions iroquoise et huronne dites d'adoption des captifs :

---

[114] Les Mohawk sont l'une des six nations de la confédération iroquoise qui compte par ailleurs les Oneida, les Onondaga, les Cayuga, les Seneca et les Tuscarora (ces derniers n'ont rejoint la confédération qu'en 1772). Liées par une constitution appelée Gayanashagowa (Grande Loi de l'Unité), les tribus avaient convenu d'un ensemble de droits et de devoirs défendus par le Conseil des Nations. Cette constitution très élaborée fut l'objet d'une transmission orale avant d'être mise par écrit en 1720. Elle comporte 117 articles qui régulent la gouvernance des tribus, l'organisation des clans, la désignation des emblèmes, les lois d'adoption, le droit de guerre, et un ensemble de dispositions coutumières ayant trait aux cérémonies religieuses et à la protection des individus.

[115] Les croyants lui prêtent le pouvoir de guérir les chairs nécrosées. En effet, les récits de l'époque rapportent que le visage de la jeune femme, transfigurée par la mort, ne portait plus aucune marque de la variole et que, parmi les personnes présentent à ses funérailles, ceux qui présentaient des cicatrices et des infections de peau furent immédiatement guéris. Elle se présente donc comme une figure catholique de la métamorphose corporelle, un esprit tutélaire de la régénération physique.

> The focus for this comparison is the study of names and naming. The "contact zone" of the Eastern Woodlands may offer a productively unfamiliar vantage point for onomastics (Pratt 8). Specifically, the collision between European and Iroquoian initiations and naming practices, especially baptism and requickening[116], challenges Western notions of the relation of name to identity. (Newman 233)

Comme le personnage de Snow Falls, Sainte Kateri et Marguerite Kanenstenhawi ont fait l'objet, à quelques décennies d'écart, d'une adoption par la tribu iroquoise de Kahnawake alors qu'elles n'étaient que des enfants : Kateri ayant perdu sa famille a été adoptée par un oncle qui avait lui aussi perdu sa famille puis s'est enfuie pour intégrer la communauté de Kahnawake ; Marguerite, qui s'appelait alors Eunice Williams, fille d'un pasteur protestant, a été kidnappée lors d'une incursion guerrière dans la colonie anglaise. Pour intégrer leur nouveau clan, elles ont, chacune, acquis un nouveau nom : pour la première Tekakwitha[117] (qui signifie « celle qui met les choses en ordre »), et pour la seconde Waongote (qui signifie « elle a été prise pour intégrer la tribu », puis, à l'issue de son rite d'initiation d'entrée à l'âge adulte, Kanenstenhawi (qui signifie « elle ramasse le maïs », nom qui entérine définitivement son acceptation au sein de la tribu par sa participation aux tâches communautaires). Dans ce village iroquois vivait une communauté jésuite très influente qui a accompli de nombreuses conversions au cours desquelles les pères s'appliquaient à renommer les nouveaux chrétiens d'après les saints. Ainsi, à Tekakwitha fut donné le prénom de Catherine de Sienne et à Kanenstenhawi celui de Marguerite d'Antioche, prénoms choisis pour inspirer les néophytes. Les jésuites continuaient d'utiliser les noms indigènes comme des patronymes qui permettaient de distinguer les différentes Catherine et Marguerite de la communauté ainsi que le rappelle Allan Greer dans *Mohawk Saint: Catherine Tekakwitha and the Jesuits* : « These names had the appearance of a European-style pairing of a personal name and a family name, but they were something quite different, a badge of layered identity » (Greer 102). Pour les jésuites, les noms résumaient parfaitement les deux états concomitants de la personne : à la fois sauvage et chrétienne.

Pour les convertis, il n'en allait pas de même. Ils refusaient d'utiliser leur ancien nom, cette identité initiale étant désormais morte, pour se consacrer entièrement à la régénération de l'identité que l'on venait de leur confier :

> In Christian belief, the bestowal of a baptismal name links the newborn or convert to ancestors and other predecessors with the same name and also, especially, to her or his patron saint. The saint is thus

[116] L'adoption des captifs, ou « requickening », est illustrée par le destin de Snow Falls. Il était en effet d'usage pour les tribus des confédérations iroquoises et huronnes de compenser la perte d'un être cher (conjoint ou enfant) par l'adoption d'un prisonnier qui, dès lors, recevait la charge de perpétuer par son comportement le souvenir du disparu. L'âme du défunt se trouvait ranimée par la présence de ce nouveau corps intégré pleinement à la communauté d'adoption.

[117] Il ne reste aucune trace dans les archives du premier prénom de l'enfant, celui qu'elle portait lorsqu'elle vivait encore avec ses parents.

> involved as a protector and a spiritual examplar. By contrast, in Iroquois practice the bestowal of a name inducts an adolescent or a captive-adoptee into a preexisting persona that had been previously inhabited by a deceased namesake. In other words, it resuscitates or requickens a persona that had lapsed into dormancy. (Newman 236)

Afin de se montrer digne de son nom chrétien et ayant le souci de ressusciter Catherine de Sienne à travers sa personne, Kateri eut à cœur de reproduire le parcours de vie et les pénitences de la sainte. De façon ironique, l'histoire a gardé le souvenir de ce destin si particulier grâce à un autre nom que celui que la jeune fille s'était astreinte à « incarner ». En 1883, Ellen Hardin Walworth écrit la biographie romancée qui rendra célèbre cette figure de la conversion et invente l'orthographe « Kateri » qui lui semble correspondre à une prononciation iroquoise maladroite du français « Catherine ». Par cet acte, la biographe caractérise un exotisme factice en inventant une déformation linguistique qui ne figure dans aucun récit de l'époque en question. La postérité retiendra le nom à consonance sauvage d'un être de nature à qui les jésuites auraient apporté la culture,[118] alors que la réalité de cette existence hors du commun relève d'un réseau d'influences bien plus complexes.

Joseph Boyden choisit de caractériser le destin de ses personnages en invoquant à plusieurs reprises le nom de Tekakwitha. Le chef des guerriers iroquois qui assiègent le Fort de Christophe revendique en effet cette identité : « And then a group of them parts for a tall, muscular one, his entire face painted the colour of blood. He raises his arms. “I am Tekakwitha,” he says, “and I have been given the solemn duty of asking you this only once. Will you surrender to us?” » (*Orenda* 439). Suite à la défaite des Hurons, le dénommé Tekakwitha adopte la fille de Snow Falls à qui aucun nom n'avait encore été attribué. Par le biais du récit de Christophe, le roman annonce donc que le bébé va intégrer une nouvelle identité iroquoise.

> When I awoke in a crumpled pile, my cheek against the rough wood of the post to which I was tied, I heard babies crying. Looking up, I saw Sleeps Long, the beautiful young wife of the warrior I'd named David so long ago, cradling her baby in front of Tekakwitha. He himself gazed down at the infant cupped in his own large hands. I could tell by her throaty cry that this was the daughter of my troubled saint, Snow Falls, wailing out her rage. (*Orenda* 474)

Cependant, le destin annoncé par la vision de Gosling ne coïncide plus avec ces nouvelles données. Ainsi que nous l'avons dit, Tekakwitha n'a jamais été le nom du père de sainte. Cet homme n'était pas non plus un guerrier féroce qui s'était juré de tuer tous les jésuites de la région

[118] Dans « Catherine Tekakwitha: The Construction of a Saint », Michael Draxlbauer étudie comment les récits des jésuites ont inventé la légende de cette première Vierge iroquoise : « Like virtually all Native individuals represented in mainstream historical records, Tekakwitha functioned as a projective surface for the Jesuits and the Catholic church » (Draxlbauer 9). Objet d'un fantasme mystique, la réalité du parcours de la jeune fille disparaît derrière la construction légendaire.

afin de préserver le mode de vie traditionnel, mais au contraire un homme qui avait épousé une femme algonquine déjà convertie au catholicisme avec laquelle il a eu deux enfants.

En détournant les indices historiques, le roman amorce une dystopie qui dessine plusieurs pistes : « Et si Kateri Tekakwitha avait été la fille d'une captive iroquoise rendue à sa vraie culture ? Et si son père adoptif avait vaincu les missionnaires et empêché la conversion de la Nouvelle France ?... ». Les songes et visions prémonitoires participent de cette dynamique en proposant aux personnages, et dans le même temps au lecteur, diverses versions de l'avenir : un futur historique, celui qui s'est effectivement déroulé (la vie de Sainte Kateri, l'épidémie de variole, la maladie du maïs etc...), mais aussi un futur qui se produira pas, lorsque Gosling montre à Snow Falls les visages de ses parents et de son frère dans la neige :

> "If your brother hadn't been killed by Bird, if you'd all made it home this winter, he would have drowned two summers from now on a trading mission with your dead father." […] "Your mother still had twelve or thirteen more winters but then would have been taken away by the coughing sickness." […] "Your father, had he not been killed, would have lived to be a very old man. He would have seen you marry, your hair begin to turn grey." […] "And what's most difficult to realize," she says, "is that had he lived past this winter, he was to become the one strong enough to prevent the slaughter that now approaches." (*Orenda* 46)

En s'ouvrant à la dystopie, *The Orenda* manipule les images du rêve, à la manière des chamanes qui utilisent les rêves fournis par leurs patients pour élaborer des mythes personnels. Claude Lévi-Strauss décode ce processus qui se fonde sur l'invention individuelle pour faire évoluer le lien collectif :

> Empruntant le langage des linguistes, nous dirons que la pensée normale souffre toujours d'un déficit de signifié, tandis que la pensée pathologique (au moins dans certaines de ses manifestations) dispose d'une pléthore de signifiant. […] il faut que, par une collaboration entre la tradition collective et l'invention individuelle, s'élabore et se modifie continuellement une structure, c'est-à-dire un système d'oppositions et de corrélations qui intègre tous les éléments d'une situation totale où sorcier, malade et public, représentations et procédures, trouvent chacun sa place. (Lévi-Strauss 2000, 208)

Les récits croisés de *The Orenda* refondent le système d'oppositions et de corrélations entre les différents acteurs et les différentes valeurs culturelles que ceux-ci portent pour exprimer la complexité mais aussi la richesse des rapports qui se mettent en place sur cette zone de contact. L'écriture participe à un processus de guérison en donnant les images qui permettent de réinventer les mythes personnels. Ainsi, le roman de Joseph Boyden, tout en dépeignant avec noirceur les temps des premiers contacts (les maladies apportées par les Européens qui déciment les populations locales, la brutalité des techniques de guerre indiennes, l'avidité et l'immoralité au cœur des desseins de conquête du Nouveau Monde...), refuse la notion de prédétermination et donne du poids à ce positionnement en explorant l'ensemble des possibles révélés par les rêves.

Dans *Neurophilosophie du rêve*, Claude Debru s'interroge sur le rôle tenu par l'état de conscience altéré dans la démarche d'individuation. Tout en restant prudent quant à des conclusions hâtives sur la question, il relève les traces biologiques d'un processus d'assimilation susceptibles de corroborer la fonction attribuée aux rêves par les nations amérindiennes :

> Si le rêve était le gardien de l'individuation du cerveau – mais aucun argument empirique n'est réellement décisif en faveur de cette hypothèse – cette relation pourrait être conçue comme une assimilation de l'épigénétique à la structure génétique. Dans ce dernier cas, tout se passerait comme si dans le rêve le cerveau tissait la trame épigénétique sur la chaîne génétique de son individualité. (Debru et Jouvet 360)

En intégrant la nouveauté dans le référentiel de l'inné, le rêve place le sujet individuel en position d'acteur de sa propre transformation, tout en s'appuyant sur des images et des symboles compréhensibles et partagés par le reste de la communauté. Ainsi que Claude Debru le précise, le rêve opère une phase libératrice essentielle dans ce processus d'individuation :

> Existe-t-il des limites biologiques génétiques, à notre capacité d'apprendre et d'inventer de nouvelles formes, de nouvelles idées et de nouvelles structures intellectuelles ? Cette capacité serait-elle sous la double dépendance des gènes et des caractéristiques physiques du milieu qui nous entoure, ou bien serait-elle, d'une certaine façon, libérée par rapport à cette double contrainte ? L'histoire de la connaissance incline à penser que notre cerveau est capable de cette libération. (Debru et Jouvet 361-62)

Ainsi, le totémisme littéraire postule paradoxalement la notion d'une individualité délivrée de la fatalité, l'existence de sujets conscients et responsable à qui échoit la tâche d'inventer l'avenir. En préface de la deuxième partie de *The Orenda*, se situe une page rédigée en italique dans laquelle un narrateur non identifié revendique cette responsabilité :

> *With each baby girl born into her longhouse and her clan, with each old man's death feast and burial in the ossuary, new worlds are built as old ones fall apart. And sometimes, this change we speak of happens right under our noses, in tiny increments without our noticing. […] It's unfair, though, to blame only the crows, yes? It's our obligation to accept our responsibility in the whole affair.* (*Orenda* 154)

Les personnages à venir, c'est-à-dire les générations suivantes impliquées dans les intrigues de *Three Day Road* et *Through Black Spruce*, seront appelés à intégrer, à détourner puis à remodeler la modernité. Grâce aux diverses visions du futur qui leur seront dispensées, ils s'inscrivent eux aussi dans la continuité de ce processus de régénération culturelle.

CC BY NC ND

Extase et transe mystique

La transe, autre état inhabituel de la conscience, est une condition psychique intégrée aux initiations totémiques individuelles d'Amérique du Nord. Suscité par la privation ou l'absorption de substances hallucinogènes, l'état de transe concourt à la libération de l'individu : en brisant les contraintes du réel, celui-ci atteint un stade de connaissance inaccessible par d'autres moyens. Dans *La musique et la transe*, Gilbert Rouget définit la transe en tant que phase extatique résultant de la rencontre avec la puissance du sacré : « La transe apparaît toujours, d'une manière ou d'une autre, comme un dépassement de soi-même, comme une libération résultant de l'intensification d'une disposition mentale ou physique, bref comme une exaltation – automutilatrice parfois – du moi » (Rouget 57). Il ajoute que cet état second exprime « la toute-puissance d'une certaine conjonction de l'émotion et de l'imaginaire » (Rouget 561). L'entrée en transe se révèle par un jaillissement soudain d'images qui dépassent l'entendement et la réflexion pour frapper au cœur des sensations. Cette expérience autant spirituelle que corporelle, indescriptible dans sa totalité, confine, pour qui l'entreprend, au choc de la rencontre brutale avec les forces de la surnature. Ainsi que Bertrand Hell le rappelle : « L'extase, la possession, la fureur relèvent de l'ineffable, de l'expérience vécue de l'invisible, de ce que Roger Bastide nomme « le sacré sauvage », et non de discours construits, d'une glose froide » (Hell 16).

Les états de transe dépeints dans les romans du cycle entrepris par Joseph Boyden sont souvent auto-induits par l'ingestion d'une substance destinée à lâcher prise avec les difficultés du quotidien. Il s'agit de l'alcool pour Will et de la drogue pour Annie et Xavier (ecstasy et morphine) qui viennent brouiller la logique cartésienne et rebattre les cartes de la réalité. Dans chacun de ces romans totémiques, les personnages en chemin vers leur in-divisibilité se confrontent ainsi momentanément à la fragmentation des perceptions et entrent dans une ivresse caractéristique d'un contact avec le divin qui utilise tout le corps de l'officiant. Les protagonistes se font alors chamanes de leur propre initiation. Xavier, fiévreux, rejoue la partition d'une tragédie guerrière qui se fond dans le paysage colonisé des terres nord-américaines. Annie danse au son du tambour et se laisse emporter par les vagues des centaines de corps qui figurent l'océan primordial. Will plonge dans la boue pour retourner à la terre puis se lance dans une course dont il accélère le rythme jusqu'à perdre haleine. En maltraitant leur corps et leur âme, chacun s'ouvre à une conscience supérieure qui le porte vers une vision totale, retranscrite dans les récits par le biais d'une focalisation en contre-plongée : les protagonistes, ayant ouvert leur œil intérieur, amorcent une

décorporation qui leur permet de survoler la scène. Xavier monte mentalement à travers les différents ponts du bateau qui le mène en Europe et observe les cartes déployées par les officiers. Will survole littéralement, en hydravion, puis spirituellement l'île d'Atimiski où il trouve refuge. Annie, en proie aux crises d'épilepsie, survole la ville : « I float outside the window of our hotel room, float up above Montreal, and stare at the lit buildings against the dark of downtown, the giant white cross of Mont Royal. The city is an island, a twinkling iris below me » (*Through* 178). Le détachement ainsi accompli témoigne d'une hiérophanie. En accomplissant ce vol magique, les personnages ne font alors plus qu'un avec l'esprit totémique invoqué. Le voyage extatique que représente la transe chamanique transforme la personne en sujet connaissant intégré à son environnement, ainsi que Mircéa Eliade le souligne dans *Initiation, rites et sociétés secrètes* : « Très probablement, l'expérience extatique, sous ses multiples aspects, est inhérente à la condition humaine, dans le sens qu'elle fait partie intégrante de ce qu'on appelle la prise de conscience par l'homme de son mode d'être spécifique au monde » (Eliade 139). À partir d'une interpénétration des perceptions, l'initié renouvelle la connexion entre monde visible et monde invisible, entre matérialité et mystère : « Comme si l'initiation était un processus indispensable à tout essai de régénération totale, à tout effort de transcender la condition naturelle de l'homme afin d'accéder à un mode d'être sanctifié » (Eliade 246).

La force brute à laquelle se confrontent les personnages les rend violemment présents dans leurs environnement. Par cette action ils s'extirpent des simulations identitaires qui tendent à les dépeignent sous les traits d'une minorité évanescente. Parce qu'ils osent rencontrer l'indicible, ces nouveaux héros mythiques, ancêtres des générations à venir, relancent le mouvement de transformation du monde. Bertrand Hell insiste sur le rôle de ce chaos primordial réintroduit dans le temps présent via la transe. Il représente en effet le retour des énergies premières et indomptées qui surgissent au cœur même de la vie structurée de la communauté pour la régénérer :

> Versatiles et imprévisibles, les esprits peuvent aussi bien détruire que protéger, rendre malade que guérir. […] [Le chamane], allié de cette surnature si étrange est fondamentalement un être de la marge et les rituels qu'il conduit marquent, pour un temps nécessairement limité, le redoutable retour du Sauvage à l'intérieur de la sphère domestique. (Hell 18)

En induisant leur propre transe, les personnages s'autoproclament chamanes, habitent la marge dangereuse qui entrouvre la porte au Sauvage. Ils acquièrent de ce fait un statut à part. Devenant d'une part essentiels à leur clan (c'est-à-dire garants d'une régénération cyclique et vitale des relations intersubjectives) mais représentant d'autre part des individus craints (ceux que l'on ne

peut pas intégrer à égalité des autres membres du clan), ils se positionnent à la fois au cœur et en périphérie du groupe.

L'initiation de Snow Falls suit cette trajectoire contradictoire. Sous le regard énigmatique du corbeau, elle apprend autant son rôle de jeune femme iroquoise que celui de femme-chamane, étant initiée à la manipulation du sacré par Gosling. Cette dernière lui révèle, en effet, le pouvoir de la magie :

> She lifts her finger in the light that's just starting to sift from the smoke hole above. She slowly turns it in a circle, and the raven, as if a wind has entered, begins to follow her movement. "That's not so hard to do, you know, once you learn how."
>
> Gosling raises her other hand, and with both in the air above her, she joins her thumbs together and begins to open and close her hands like a child mimicking that flight of a bird. Above us, the raven makes me open my mouth in surprise and fear as it opens and then closes its wings over and over again. (*Orenda* 205)

Reconnaissant, comme Bird et les autres membres du village, la personnalité hors-norme de la jeune fille, Gosling lui enseigne comment concilier *persona* et intériorité pour devenir un individu respecté qui peut intervenir aussi bien dans les affaires des hommes que celles des femmes. À plusieurs générations d'écart (même si nous n'avons pas affaire ici à une généalogie directe par le sang) Niska, initiée par son père, devient elle aussi une femme-chamane qui choisit de vivre à l'écart des autres Cris. Les périodes de transe extatique qu'elle connaît sont spontanées, la jeune femme n'ayant recours ni à l'alcool, ni aux drogues, mais étant soumise aux crises d'épilepsie qui la mènent vers le royaume des esprits : « I was a young girl with waking dreams of all the trouble that was to come into my life, sharp pains like ice arrows through mt temples that dropped me to my back and caused me to convulse » (*Three* 33). Elle transmettra cette condition à son arrière-petite nièce, Annie, qui, à son tour, connaîtra les fulgurances de cette dissociation cérébrale.

> Something I rarely tell anyone is that I'm left with fractured images of people I recognize, and sometimes don't, floating around in my head, like memories of experiences I've really had. It's like seeing those memories in a mirror that has been smashed on the floor. It's up to me to bend down and pick them up and try to reassemble them into a reflection that makes sense. (*Through* 55)

La transe mystique de toutes ces jeunes femmes s'inscrit dans un mouvement d'émancipation. Ce rôle d'émancipation féminine de la transe a été souligné par les recherches de l'anthropologue Ruth Landes. En effet, dans la civilisation algonquine le chamanisme est premièrement l'apanage des hommes même si les femmes n'en sont pas catégoriquement exclues. Lorsqu'une femme entreprend de suivre cette voie, elle devient exceptionnelle et s'affranchit d'un certain nombre de règles visant à normaliser le comportement féminin. En ce sens, si la transe masculine est bien un vecteur de libération de l'individu, la transe féminine représente en plus un vecteur d'émancipation

pour sa bénéficiaire. Roger Bastide cite les travaux de l'anthropologue pour illustrer cette fonction émancipatrice dans d'autres types de transe, les transes dites de possession :

> […] Ruth Landes, après un séjour à Bahia, a repris ce terme de « matriarcat » pour désigner l'importance que prenait la forme en relation à l'homme grâce aux cultes de possession dans un pays dont les valeurs fondamentales sont pourtant patriarcales[119]. Certains africanistes comme Harris, Gerlach, Messing, virent une relation de cause à effet entre les cultes de possession et la position inférieure des femmes dans la société ; c'est grâce à ces cultes en effet que la femme réagit à son statut de dépendance pour devenir un être sacré, qui va pouvoir désormais devenir supérieure à son époux. Un peu partout d'ailleurs, dans les sociétés patrilinéaires et patrilocales, la recherche d'initiation correspond au désir d'indépendance et de supériorité de la femme : elle s'inscrit dans la lutte des sexes, par exemple chez les Yoruba. On peut dire qu'une des fonctions de la possession est de modifier le statut social des personnes infériorisées par les normes coutumières. (Bastide 92-93)

Dans les soubresauts de l'extase, Snow Falls, Niska et Annie se métamorphosent en sur-femmes, dégagées du cadre formaliste de l'identité de la « squaw[120] », identité raciste qui enferme les femmes indigènes d'Amérique du nord dans la fatalité de la victime de la violence des hommes. Les trois femmes sont investies de la connaissance du futur et deviennent des médiateurs entre le monde des humains et le monde des esprits. Ainsi, Niska, alors qu'elle n'est encore qu'un enfant aperçoit des bribes du trajet en canoë qu'elle accomplira avec Xavier :

> After a week of talking to no one and of being given a single bowl of porridge to eat each day, I began to have strange visions. Sister Agnes had told me that I would not come out again until my hair grew back. My hunger, combined with the thought of being in this little room with the single high window, caused the shaking to come to me, something that hadn't happened since my father died. […] I saw the bush once more, summertime or maybe autumn, with the sun high. A beaver dam that had not been abandoned, a new lodge of freshly woven branches. I sat in a canoe with a young man paddling ahead of me. I did not recognize him. His hair had been short like mine but was already growing out. (*Three* 86)

De par sa capacité à recevoir ces visions, Niska tient un rôle particulier au sein de sa communauté et est traitée avec respect par les hommes qui viennent lui demander conseil. Par contraste, Joseph Boyden rappelle en filigrane la permanence des dangers encourus par la portion de la population nord-américaine la plus menacée et la plus maltraitée[121] : viol de Snow Falls par le soldat à

[119] Roger Bastide fait ici mention de l'article intitulé « A Cult Matriarchate and Male Homosexuality » dans lequel Ruth Landes déchiffre le jeu des représentations genrées au sein de la communauté noire qui participe au culte du candomblé à Bahia.

[120] Le terme « squaw » est une retranscription orthographique du morphème algonquin signifiant « la femme ». Utilisé par les premiers colons pour désigner toutes les femmes amérindiennes (de la même façon que « papoose » est devenu le terme de référence pour désigner tous les enfants indigènes), l'appellation s'est transformée en insulte du fait des connotations imputées à cette identité : un être inférieur et servile et un objet sexuel.

[121] En 2015, The Royal Canadian Mounted Police a publié un rapport dans lequel le département de police mentionnait que la population indigène féminine représentait 16% des victimes d'homicide sur le territoire et 11% des cas de disparitions inexpliquées, alors qu'elle ne représente que 4,3% de la totalité de la population canadienne. Entre 1980 et 2012, 1017 femmes autochtones ont été assassinées au Canada et 119 sont toujours portées disparues à ce jour. Le rapport concluait en estimant que les femmes amérindiennes, métis et inuit avait quatre fois plus de chance d'être agressées que les autres femmes canadiennes. Le gouvernement américain, quant à lui, refuse toujours de rendre publics les chiffres des crimes commis à l'encontre des femmes amérindiennes. Le procureur général Thomas Perelli estime officieusement que le taux de criminalité à l'encontre des femmes serait, sur certaines réserves, dix fois supérieur à la moyenne nationale. Pour plus d'informations, nous renvoyons le lecteur au dossier (en trois parties)

Québec, viol de Niska par le trappeur français à Moose Factory, viol d'Annie dans une ruelle de Toronto, disparition inexpliquée de Suzanne à New York.

La transe totémique investit les jeunes femmes d'une supériorité sacrée. Niant une position assignée de victime, elles se font conquérantes d'un nouvel ordre, recréatrices des paradigmes culturels : « La transe chamanique consistant à changer le monde, l'aventure du chamane est d'abord une affaire individuelle. C'est ce qui fait que le chamane est nécessairement le musiquant de sa propre transe » (Rouget 559). Par le biais de la singularisation de leur initiation, les trois jeunes femmes entament une décolonisation du corps féminin[122], un corps fortement connoté et instrumentalisé par le regard occidental. Dans la transe, l'enveloppe charnelle se déforme et s'étire pour devenir plus grande que nature.

> My scalp tingles, and my skin's cold, my body pushing sweat through my pores that makes me colder. I clench my teeth. […] The big river, I can see it through the lightning cracks in my head, this river that halves itself in two around the island of Montreal. The water promises to cool. It pulls me down to it. Violent quaking on land is just the rocking of waves when I'm on water. The rivers always call me to them. I float just above the black. (*Through* 178-9)

Dans ses crises, Annie survole la ville et dans le même temps se fond dans les eaux du fleuve. Elle incorpore tout l'environnement en elle. Les récits des trois romans totémiques du cycle de Joseph Boyden appellent ainsi à reconsidérer la place de la femme indigène dans la société américaine et canadienne contemporaine : non pas un être fragile à la merci de la puissance du reste de l'humanité dépassé par l'évolution de la société, mais un individu combattant, héritier de l'histoire des grandes figures féminines qui l'ont précédé. Cette revendication adopte la voie totémique individuelle pour extirper cette problématique sociétale de la masse de l'indéfini et de l'interchangeable et donner des visages et des noms particuliers à un drame noyé par les chiffres. En singularisant les destins de ces femmes, Joseph Boyden s'inscrit dans la tradition culturelle du bassin algonquin au sein duquel la survie de tous a toujours été fondée sur la réussite individuelle, comme Ruth Landes le note dans *The Ojibwa Woman* : « The keystone to their culture, the bias which molds all personal actions and reshapes the cultural details that have been borrowed from neighboring tribes is individualism » (Landes 1971, 178). L'intersection des représentations de ces

élaboré par *Indian Country Today* sur le sujet : « Conspiracy of Indifference ».

[122] Nous empruntons cette idée de décolonisation du corps féminin à Terese Marie Mailhot, qui appartient à la tribu de Seabird Island en Colombie Britannique. Dans un article intitulé « Decolonizing my Brown Body », elle explore comment la violence sexuelle et la volonté de dégrader le corps des femmes indigènes ont coïncidé de façon significative avec l'annexion territoriale des paysages dits « sauvages » afin de les civiliser : « I feel there's a direct connection between the memories that feel stolen from me and the land Indigenous people grieve for. Within colonial log transcript, one will find that sexual violence pervaded Indigenous communities as a means to sublimate and de-humanize the people ». Terese Marie Mailhot suggère que la souveraineté des nations amérindiennes et la réappropriation identitaire passe par l'action individuelle de chaque femme qui refusera de se laisser enfermer dans le stéréotype de la « squaw ».

corps féminins meurtris et maltraités, désormais réinvestis par la puissance du sacré poétise la question politique et propose de partir des cheminements individuels pour reconstruire un sentiment collectif.

S'il est vrai que le romancier canadien détourne la transe chamanique traditionnelle en associant l'ivresse du sacré aux problématiques contemporaines des nations indiennes (alcoolisme et drogues occidentales telles que l'ecstasy et la morphine), mais aussi en utilisant le désordre neurologique de la crise d'épilepsie, il franchit, dans *The Orenda*, une étape supplémentaire en abordant la question dérangeante de la torture rituelle et de l'extase vécue par les victimes au moment des sévices. En effet, la violence crue qui détermine en partie les rapports entre les différents personnages témoigne d'un stade ultime de l'initiation : le « passage paradoxal » se trouve expérimenté au travers d'un long calvaire subtilement agencé pour amener le condamné au-delà des limites humaines de la résistance. Au début du récit de Christophe, le jésuite (qui par son vœu a accepté de mourir en terre indienne pour sauver les âmes des sauvages) anticipe la douleur physique qu'il lui faudra affronter. Ne pouvant alors envisager de connaître les affres de la torture rituelle qui l'attend, il fortifie son âme en imaginant la moindre horreur que représente le suicide par abandon de son corps au gel :

> The first ten minutes, as the pack races closer and closer, will certainly be the most excruciating. My skin will at first feel as if it's on fire, like I'm being boiled in a pot. Only one thing is more painful than these early minutes of freezing, and it's the thawing out, every tendril of the body screaming for the agony to stop. But I won't have to worry about that. I will lie on the frozen lake and allow the boiling cold to consume me. After that handful of minutes the violent shaking won't even be noticed, but the sharp stabs of pain in the forehead will come, and they will travel deeper until it feels my brain is being prodded with fish spines. And when the dogs are within a few minutes of reaching me, I will suddenly begin to feel a warmth creeping. My body will continue its hard seizures, but my toes and fingers and testicles will stop burning. I will begin to feel a sense of, if not comfort, then relief, and my breathing will be very difficult and this will cause panic but that will slowly harden to resolve. (*Orenda* 6-7)

La description méthodique et détachée de la montée de la mort à partir des extrémités jusqu'à atteindre une anesthésie totale du corps permet au jésuite de se préparer à l'épreuve que représente l'aboutissement de son engagement religieux. L'analyse pointilliste de la moindre sensation confine à une sorte de jouissance de la douleur qui annonce les descriptions à venir des tortures rituelles. Cette visualisation mentale permet au missionnaire de regagner courage et de ne pas se laisser aller au péché du suicide, geste égoïste qui ne conduit pas à une transe accomplie.

À la fin du roman, après s'être longuement préparé au dénouement qui doit le conduire vers la sainteté, le jésuite fait le geste d'un don de soi total pour la communauté huronne. Sentant l'inéluctable arriver, il proclame aux deux autres missionnaires, Isaac et Gabriel : « “I commit my

physical body," I say, my voice steady, "to these ones for whom we travelled so far. I will die for these ones in the hope that their souls may find the light of Heaven" » (*Orenda* 429). Puis, dans une dernière lettre à son supérieur, il se réjouit : « […] I am closer to becoming the man I've long wanted to be » (*Orenda* 459). À l'issue d'un parcours initiatique intense symbolisé par la confrontation au Tout Autre, c'est-à-dire la terre amérindienne et ses habitants, Christophe est prêt à renaître pour intégrer l'évolution de sa personnalité : « I have had the immense privilege of living amongst a people at once craven and prone to the basest of appetites, and more generous and even gentle than any I've ever had the pleasure to know » (*Orenda* 459). La métamorphose de Christophe est parachevée par le morcellement et, finalement, la disparition du corps supplicié du missionnaire. Bertrand Hell parle d'une scénarisation de la transe dont nous retrouvons trace ici :

> Au premier mouvement dominé par les idées de violence, de rage, d'ensauvagement et d'extrême dangerosité fait suite la séquence permettant d'afficher les signes du contrôle. […] Maîtriser sa possession, transformer son corps et devenir Autre: le jeu liturgique est un authentique acte de métacommunication capable d'asseoir la force de la parole chamanique. (Hell 18)

La maîtrise et la transformation du corps sont les deux notions centrales de la torture cérémonielle pratiquée par les nations huronnes et iroquoises. En sacrifiant les meilleurs guerriers ennemis, en faisant durer le supplice, la communauté en fête fait couler un sang régénérateur dont la magie n'est agissante qu'à la condition que le martyr face honneur au processus en endurant la douleur avec panache. Néanmoins, il est également nécessaire pour les tortionnaires d'arriver à faire crier grâce à la victime avant le lever de soleil du troisième jour afin d'assurer le rétablissement d'une cosmogonie plongée dans le chaos par les combats précédemment menés. Tout l'enjeu pour les participants réside donc dans la tension contradictoire de leurs attentes : faire endurer la plus terrible des souffrances physiques et faire plier l'ennemi supplicié mais parallèlement espérer que celui-ci fera honneur à son peuple en tenant bon le plus longtemps possible.

La clef de la réussite de la torture rituelle se trouve dans la capacité du martyr à atteindre l'état de transe qui l'autorise à transcender la cruauté de la situation, état de transe que Roger Bastide définit comme une « liturgie corporelle admirablement réglée » et « une véritable partition des relations interindividuelles dont les mythes ancestraux seraient les chefs-d'orchestre » (Bastide 76). Pour contenter Aataentsic[123], déesse créatrice du monde, la communauté bourreau doit s'assurer que le guerrier victime, par la gradation des outrages faits à l'intégrité du corps et l'alternance des phases de torture et de soins, parvienne à l'extase salvatrice. Chaque membre de la

[123] Aataentsic est une variante huronne du mythe algonquin de « Sky Woman » que nous avons précédemment évoqué dans la partie intitulée « Les eaux de transformation ». Chez les Hurons, après avoir chuté du ciel et être tombée dans les eaux qui recouvraient le monde, Aataentsic est secourue par de grands oiseaux blancs qui convainquent Tortue d'offrir son dos pour recréer la terre.

CC BY NC ND

communauté a ainsi son rôle à jouer dans les diverses phases de supplice et de soins portés à la victime, phases qui alternent tout au long du rituel. La transe extatique s'inscrit ainsi dans un équilibre économique, politique et social. Elle est une expérience profondément individuelle, une expérience de l'intime qui renouvelle les ferments de la communauté. La lente agonie du sacrifié compense les dizaines de pertes au combat et la dignité démontrée par celui-ci rachète le sadisme des tortures.

Christophe, qui a été le témoin des exactions commises lors de tels supplices, sait à quoi s'attendre lorsqu'il refuse de se mettre à l'abri avec les autres réfugiés. Dans le chapitre intitulé « The Stolen Fruit », il embrasse avec ferveur le procédé qui lui avait paru cruel et infâme à son arrivée chez les Hurons. Il se fait la promesse d'endurer sans faillir, à la manière des guerriers amérindiens et contrairement aux autres jésuites :

> Yesterday morning, after Tekakwitha had me stripped naked, he held a mock feast in my honour and explained that he didn't expect it would take very long to make me scream and beg like a woman. […] It was then I took his challenge to heart, Lord. It was then I promised You I wouldn't cry out no matter what they did to me. And I know You are here, watching me, Lord for I witnessed a glowing armour descend from Heaven and wrap itself around me, covering my nakedness. I'm able to observe, as if from a distance, what these sauvages do to me and not shout at the pain. (*Orenda* 473)

Christophe rencontre Dieu à travers un geste très concret pour lui, l'armure étincelante qui le recouvre pour le protéger de la douleur. À partir de cet instant il observe avec distance la désarticulation progressive de son corps et exprime une certaine délectation dans la maîtrise de la souffrance. Dans cette extase, plaisir et supplice se confondent par le biais d'une sensualité troublante révélée textuellement par le contre usage répété du verbe « caresser » pour désigner coups et blessures (« […] before the caresses become more exquisite » *Orenda* 272). Réinventant une version iroquoise de la passion du Christ, Christophe (étymologiquement « celui qui porte le Christ ») est transfiguré par cette expérience sans retour. Aux « Death Chants », chants de mort traditionnels, il substitue les hymnes catholiques qui célèbrent la résurrection du « vrai » corps : « *Hail, true body, born of the Virgin Mary, who having truly suffered, was sacrificed on the cross for mankind, whose pierced side flowed with water and blood* » (*Orenda* 475). Par trois fois, il chute et trois fois il se relève sous les cris de joie de ses bourreaux. Aux agressions, il répond par un sourire rédempteur. Enfin, privé de ses membres et de ses sens, il se désincarne pour entamer son ascension et assiste, hors de son corps, à l'arrachement de son cœur palpitant. Peu avant cette mise à mort, le supplicié accède à une révélation sous la forme d'une danse macabre au cours de laquelle les tortionnaires tournent frénétiquement autour de lui en portant des objets hétéroclites dérobés aux colons :

> Tekakwitha calls out and warriors stream into the chapel, singing in a high tone, dancing in their swooping gait. Many of them carry objects from my mission. One swings a rosary, the next wields a wooden chair, and another holds a squawking chicken up above his head while others point and shout and laugh. Still others have put on cassocks and pantaloons and leather shoes they wear on the wrong feet, and a few brandish muskets taken from my men. I watch all of this in wonderment. (*Orenda* 476)

La parade carnavalesque surprend l'homme moribond qui voit s'agiter dans une scène cathartique pour la communauté iroquoise tous les témoignages de la présence française et de l'évangélisation des terres incultes, des objets venus de très loin et préservés futilement au péril de certaines vies, un amas de choses inertes qui paraissent soudainement incongrues dans le contexte de la cérémonie iroquoise. Un objet en particulier manque de faire perdre sa contenance au jésuite. Il s'agit de l'horloge utilisée frauduleusement par les missionnaires pour convertir des âmes jugées naïves :

> But then I see him, dancing in the circle around me with the others, glancing at me, holding what he was so long enamoured of in his two hands. Young Joseph the betrayer, Hot Cinder, dances by, and the mission clock, the Captain of the Day, is his special prize. If anything makes me want to scream out, my Lord, it's the sight of this naked boy passing by me with accusation in his eyes. (*Orenda* 476)

Le corps nu et victorieux du garçon iroquois qui a renié sa conversion tourne autour du corps mutilé et assujetti du missionnaire en brandissant la fausse idole qui tenait lieu de totem transitoire. Le tour de passe-passe ne fonctionne plus : Christophe est incapable de faire sonner l'horloge à la demande en prétendant que Dieu lui parle (« Joseph stares down at me as if I'd just cut him to the bone. He drops the clock, and it hits the robe with a muted chime » *Orenda* 477). L'accusation portée par Joseph renvoie également au siècle à venir de sévices et de maltraitance à l'encontre des enfants indigènes dans le secret des pensionnats-prisons, où l'on avait à cœur de tuer l'Indien qui sommeillait en eux. Christophe n'a jamais violé ni frappé Joseph, ce que ce dernier avait reconnu auparavant : « You're the only one who's been kind to me » (*Orenda* 332). Cependant, dans le cadre de cette cérémonie sacrificielle, il se retrouve investi du rôle de bouc émissaire et devient le catalyseur symbolique de la perversion contenue dans la démarche d'assimilation des peuples aborigènes. En tuant Christophe, la communauté commence à exorciser, sans le savoir, le traumatisme de toute une population.

Avec la mort de Christophe demeure deux inconnues : a-t-il pu renaître à lui-même ? L'extase a-t-elle rempli sa mission de transcender le destin humain ? Dans le roman, face aux prières du missionnaire, Dieu reste muet, contrairement au totem-corbeau qui avait parlé à Snow Falls. Si l'on met à part le simulacre de miracle évoqué précédemment (le timbre de l'horloge intimant l'ordre aux Hurons de regagner leurs foyers), Dieu ne se manifeste qu'à Christophe et ce à travers des signes que lui seul peut voir, tels que l'armure étincelante. Néanmoins, le récit n'infirme

pas non plus la divine présence qui s'immisce en symbole dans les destins de Snow Falls et de Bird (la position du Christ en croix du père de la jeune fille). L'extase composite de Christophe, qui puise autant dans la tradition iroquoise que dans l'expérience mystique de Sainte Thérèse d'Avila[124], atteste d'une compénétration de la magie et de la religion qui « dessine l'espace du sacré propre à chaque culture » (Hell 30). Si *The Orenda* est le récit à trois voix du choc de deux civilisations, l'extase syncrétique de Christophe semble annoncer une mixité culturelle libérée de la dichotomie initiale que suppose la colonisation d'un peuple par un autre. Cependant, le mouvement amorcé par ce sacrifice initial se trouve infirmé dans les deux autres romans par les actions commises par les religieux dans les pensionnats à l'encontre des jeunes enfants qui leur sont confiés.

[124] Sainte Thérèse d'Avila est une religieuse espagnole du XVIe siècle. Son parcours spirituel est marqué par des expériences mystiques intenses qu'elle a mises par écrit et qui relatent une série d'extases au cours desquelles la sainte ressent physiquement la douleur du Christ supplicié tout en accédant à un ravissement de l'esprit qu'elle nomme le désir de Dieu. Roger Bastide, citant les travaux de Jean Baruzi, rappelle que l'Église a eu, dans un premier temps, du mal à se saisir de cette jouissance physique et mentale du contact divin : « […] Jean Baruzi nous a conté l'histoire de l'effort fait par les jésuites pour mouler le mysticisme de Sainte Thérèse dans les cadres de la tradition catholique » (Bastide 82).

CC BY NC ND

Une dualité mouvante

La réception des images et des messages provenant du monde de l'invisible s'accomplit via un dédoublement de la conscience qui permet de percevoir simultanément deux vérités complémentaires. Gilles Rouget met en évidence ce processus dans l'exécution des transes de possession du culte Candomblé[125]. Lors de ces cérémonies d'initiation, le jeune fille reçoit la visite d'un esprit premier, l'« ere », qui habite ponctuellement le corps humain afin de pouvoir s'exprimer par la voix mortelle. L'anthropologue cite à ce sujet les travaux de Gisèle Cossard:

> En même temps, [la novice] vit une sorte de « dédoublement » qui fait que « l'*ere* connaît toutes les préoccupations de la novice en l'état normal, mais il les envisage avec un parfait détachement, comme s'il s'agissait d'une personne étrangère. Il parle d'elle en disant « ma fille ». » Disons par conséquent, qu'il s'agit d'un état de double conscience. (Rouget 114)

La distanciation réflexive offerte par les états de conscience altérée, rêverie et transe, permet à l'initié d'aborder la réalité à travers plusieurs subjectivités. Dans le cas des romans totémiques, cette démarche engage les protagonistes dans l'exploration de leurs différents référentiels culturels et s'exprime par une hétéroglossie qui rend compte de la multiplicité des points de vue. Tzvetan Todorov analyse la pluralité des consciences dans les discours romanesques selon une logique d'enrichissement réciproque :

> There are events that, in principle, cannot unfold on the plane of a single and unified consciousness, but presupposes two consciousnesses that do not fuse; they are events whose essential and constitutive element is the relation of a consciousness to another consciousness, precisely because it is other. Such are all events that are creatively productive, innovative, unique, and irreversible. (Todorov 99-100)

Le rôle du dédoublement de la conscience est de proposer un interstice salutaire, un espace d'expression dans l'unilatéralité d'un discours dominant. Ainsi le cycle romanesque de Joseph Boyden ouvre-t-il une brèche dans la représentation historique et culturelle des peuples premiers du Canada en opérant une confrontation dialectique des mémoires individuelles qui s'expriment à travers les voix de différents narrateurs à la première personne. Ces voix s'entremêlent au sein du roman où elles se font entendre (Niska et Xavier dans *Three Day Road*, Will et Annie dans *Through Black Spruce*, Bird, Snow Falls et Christophe dans *The Orenda*). Elles entament également une conversation extradiégétique d'un roman à l'autre, en se répondant par delà les siècles ou décennies qui les séparent. Ces différents « je » en donnant accès à des interprétations distinctes d'un même événement concourent à enrichir sa signification.

[125] Le candomblé est une religion animiste pratiquée par une partie des descendants d'esclaves du Brésil (à peu près trois millions de personnes). Syncrétisme de plusieurs courants, celle-ci repose sur une assimilation des esprits de la nature africains aux figures du catholicisme. Ainsi Jésus devient Oxala, fils du grand Dieu Olorum. Les rituels qui rassemblent les croyants donnent lieu à des phases de possession pendant lesquelles les orixas descendent sur terre et communiquent avec les hommes.

CC BY NC ND

Dans son étude intitulée « Metalanguages » et portant sur l'autobiographie de N. Scott Momaday intitulée *The Way to Rainy Mountains*, Elaine Jahner relève la structuration élaborée des strates narratives de ce roman qui se fondent tantôt sur les mythes et légendes, tantôt sur la vérité historique tout en apportant un commentaire personnel :

> As he juxtaposes mythic, historical and personal narrative Momaday establishes himself as the one addressed by voices from his own past and he allows himself to be called back to what is primal, situated literally in that territory where the Kiowas began their journey toward their distinct cultural identity and situated psychologically in those emotions and linguistics responses that Momaday has located as starting points for his own journey toward artistic identity. (Jahner 157)

Le dialogue qui s'établit compare les souvenirs officiels et objectivés et les ressentis individuels et subjectivés. La construction identitaire se fonde sur la synergie de ces deux forces pour redéfinir une position d'entre-deux qui, sans renier une version pour l'autre, fédère les perspectives : « […] it exemplifies how a contemporary individual, living multiple traditions, might use his own self-reflective powers to move from one way of confronting and using personal and collective memory into another » (Jahner 157).

Le travail de mémoire à l'œuvre dans les romans totémiques de Joseph Boyden ne vise pas à retrouver la pureté d'une vérité première mais, au contraire, à élaborer une compréhension du passé revisitée à l'aune du temps présent. Dans ses deux premières œuvres, le romancier canadien construit les récits autour de la mise en abyme d'une dualité : deux narrateurs, Xavier et Niska, commentent le passé sans s'entendre ; de même Annie et Will revivent isolément les étapes de leurs parcours. Ces discours portent la douloureuse marque de l'absence d'un jumeau symbolique. Xavier « raconte » celui dont il a volé l'identité malgré lui, Elijah. Annie, quant à elle, tente de capturer, dans sa transformation, les bribes du récit de la vie de Suzanne. Par ailleurs, les destins des personnages sont influencés par la rivalité de deux familles (les Bird, descendants de Xavier, et les Netmaker, descendants d'Elijah) qui imprime une dichotomie récurrente dans la diégèse. Dans *The Orenda*, Joseph Boyden opte pour une trinité de narrateurs homodiégétiques qui complexifie le jeu des alliances et des oppositions : Snow Falls, membre de la nation iroquoise, Bird, guerrier huron et donc ennemi héréditaire, Christophe, missionnaire blanc représentant la force de conquête occidentale. La symbolique du chiffre trois préside aux destinées des personnages : trois cadavres laissés dans la neige lors de l'enlèvement de Snow Falls pour trois décès dans la famille de Bird, trois jésuites chargés d'évangéliser l'« Huronie », trois garçons qui tuent le corbeau, trois bébés, en l'occurrence trois petites filles, à naître pour assurer l'avenir de la tribu, trois jours de supplice pour cheminer vers la sainteté... :

> And now today, Lord, it is the third day of my captivity and of my torments. I smile at the coincidence, for did You not suffer for three days too? Didn't you wait another three days before rising up to Heaven? The trinity is a fitting thought for me, as I can tell that my physical body will not survive until tomorrow. (*Orenda* 475)

Le Dieu en trois en personnes de Christophe fait écho à la triple paternité spirituelle de Snow Falls (père biologique iroquois, père adoptif huron et le père Christophe, « your father » selon les dires de Gosling s'adressant à Snow Falls[126]). Il rejaillit dans le choix d'un narrateur en trois consciences. La genèse de la saga familiale qui s'étale sur plusieurs siècles est donc constituée par une trinité de points de vue sur la rencontre décisive du monde occidental et du monde amérindien.

Le motif du dédoublement est un principe organisateur des peintures corporelles et des tatouages des peuples régis par un totémisme clanique. Dans *Anthropologie structurale*, Claude Lévi-Strauss relève la prégnance de ce modèle dans une expression artistique qui dit la complexité des rapports entre un héritage ancestral et la spontanéité créative individuelle. Comparant les œuvres des Tsimshian[127] de Colombie Britannique et les peintures des Caduvéo[128] d'Amazonie, il souligne le lien étroit qui existe entre dédoublement de la représentation et dislocation des figures. Franz Boas avait lui-même largement documenté ces techniques dans ses articles. Ainsi, décrivant une peinture haida représentant un ours, il expliquait :

> The animal is imagined cut in two from head to tail. […] There is a deep depression between the eyes, extending down the nose. This shows that the head itself must not have been considered a front view, but as consisting of two profiles which adjoin at mouth and nose, while they are not in contact with each other on a level with the eyes and forehead. […] Either the animals are represented as split in two so that the profiles are joined in the middle or a front view of the head is shown with two adjoining profiles of the body. (Boas 1927, 223-24)

Retrouvant le même symbolisme pictural dans la production du peuple Tsimshian, l'anthropologue ajoutait : « The Tsimshian call such a design “bear meeting,” as though two bears had been represented » (Boas 1927, 225). Pourtant, il s'agit bien d'un seul individu figuré par ces deux profils joints en un point de rencontre, qui est en réalité le point de convergence qui donne la cohérence à l'ensemble de la représentation. Les deux principes de « split representation » (dislocation) et de « doubling » (dédoublement) rendent compte d'une dimension qui demeurerait,

[126] « “Go back to your father now,” she says. “He'll be worried for your safety. […] You think I mean Bird.” She looks away. “I'm not referring to him. […] I'm talking about the Crow.” » (*Orenda* 47).

[127] Nation autochtone de Colombie Britannique, les Tsimshiam vivent en communautés organisées en matriclans. Leur activité économique est essentiellement tournée vers la pêche. Ils ont accueilli Franz Boas lors de nombreuses immersions ethnologiques. Ce dernier s'est beaucoup interrogé sur les origines et la signification de leurs représentations graphiques des esprit-animaux.

[128] Les Caduvéos vivent au sud du Brésil dans l'État Mato Grosse do Sul. Claude Lévi-Strauss étudia longuement leur rapport au corps et la symbolique de l'embellissement de celui-ci. Il en a déduit que chez cette ethnie, le corps permettait d'objectiver la hiérarchie sociale, les dessins complexes des peintures du visage et du corps figurant des blasons savamment codifiés.

CC BY NC ND

autrement, absente, une sorte d'épaisseur de l'esprit-ours qu'il faut rendre palpable par le jeu d'une illusion révélatrice.

Les peintures faciales des Caduvéo procèdent de la même logique pour inventer, à partir d'éléments graphiques traditionnels, des sortes de masques cutanés uniques et inédits, propres à chaque individu. En imaginant deux axes de symétrie qui se rejoignent à la racine du nez, les artistes déterminent quatre secteurs triangulaires :

> Les triangles opposés ont un décor symétrique. Mais le décor de chaque triangle est lui-même un décor double, qui se répète inversé dans le triangle opposé. […] Nous avons donc deux paires de thèmes qui se répètent chacune deux fois, et de façon symétrique. Mais cette symétrie est tantôt affirmée par rapport à l'un ou l'autre des deux axes horizontaux et verticaux, tantôt par rapport aux triangles délimités par la bissection de ces axes. (Lévi-Strauss 2000, 294)

Le visage du sujet est « disloqué » en éléments qui sont, par la suite, recomposés en une création originale qui caractérise la personne aux yeux du reste du groupe. L'énigme que représente la fausse asymétrie du motif global est résolue par la tridimensionnalité. Les spirales, hachures et flèches font sens grâce à l'« épaisseur » du support, les aspérités et déclivités du visage qui les arbore : « […] cette peinture, au lieu de représenter l'image d'un visage déformé, déforme effectivement un visage véritable » (Lévi-Strauss 2000, 296). Le dessin à même la peau participe à une métamorphose de la personne en dévoilant extérieurement la transformation intérieure de l'individu lors de son entrée dans l'âge adulte.

À l'image de ces créations graphiques, le dédoublement des perspectives littéraires prend tout son sens dans une tridimensionnalité qui libère la narration d'une opposition qui serait, sans cela, platement binaire. Joseph Boyden n'oppose pas le discours de Christophe le colonisateur à celui de Bird l'indigène. Il met en place un réseau de correspondances à trois voix qui, convergeant ou divergeant en une multitude de points, révèlent un panel de nuances qui dit la subtilité de la réciprocité des échanges. Bird, qui méprisait le jésuite au début du roman, apprécie progressivement sa force de caractère :

> As others approach and beat [the captive], I see the Crow through the throng, watching all of this happen, fingering the glinting necklace of the splayed and tortured man he always wears on his neck, the very same necklace I remember coveting so long ago when I first led him to my home. The Crow's face remains thin but it's darker and he is taller than the others around him, his shoulders strong.
>
> His expression isn't one of fear or pity or disgust but something almost like distraction, as if he's witnessed this many times before and it holds no interest for him. He must sense I'm looking, for his eyes meet mine through the roaring people. We stare at each other for what feels like a long time. I'm impressed he looks so well, even though the hair of his head's mostly gone and the charcoal hair of his face begins to show the colour of snow. His eyes remain attentive. Sharp. Just before he turns away, he makes the strange sign that's his custom, and I realize I feel as if I'm looking into the eyes of an old friend. (*Orenda* 264)

CC BY NC ND

Le chapitre suivant démarre avec le regard admiratif que pose Christophe sur son ancien ennemi :

> I watch Bird emerge from the corn as if born from it, his face painted and his head shorn on one side, the hair long on the other and shining in the sun. He walks with a slow, sure stride, wearing only his breech-clout. He's as dark as I've ever seen him from his summer voyage under the blazing sun, and the weeks of hard paddling and portraying have left him with the physique of a Roman god. He's an entity I've struggled to describe when I write back to France. He's as much a wild animal as he is a man. His eyes miss nothing and he speaks with the finesse and gravity of a philosopher. There's no wonder he seems to have gained such prominence in this place. (*Orenda* 265)

Les points de vue des deux personnages se complètent. Les récits de Snow Falls intercalés entre ceux de Bird et de Christophe ajoutent encore une nouvelle perspective sur un même événement. Chaque personnage tente de « lire » les deux autres à partir de son ressenti, l'ensemble donnant à voir toute la complexité des relations qui se sont tissées dès la conquête. De même, dans l'ensemble des romans du corpus, la mise en abyme par le dédoublement sert d'illusion révélatrice : les récits suivent tant la vision de consciences « dédoublées » que celle de consciences « redoublées », c'est-à-dire ayant intégré la multiplicité de points de vue et, de fait, particulièrement attentives quant à leur rôle à jouer. Les nombreux échos et les répétitions diégétiques se rencontrent ainsi en un point de cohérence qui peut refonder les bases d'une individualité par la mise en résonance des antagonismes.

CC BY NC ND

« Shapeshifting » ou la métamorphose ontologique

La traduction du terme « shapeshifting » renvoie au glissement d'une forme vers une autre, à une bascule des apparences qui s'inscrit dans la tradition chamanique. Synonyme de changement et de transformation, le « shapeshifting » exprime une action, ou à tout le moins une intention d'action, c'est-à-dire un geste volontaire. Nous choisissons d'employer ici la forme gérondive parce qu'elle exprime un phénomène de transformation continue, un mouvement en train de s'accomplir. Le « shapeshifting » est mu par une volonté d'introspection qui rend possible la communication avec les forces magiques. Ainsi, ce processus de métamorphose renvoie aux temps mythiques où la transformation en animaux ou en dieux était monnaie courante. Lorsque l'individu entreprend une métamorphose, il rappelle donc à lui cette époque de perméabilité des essences, de réciprocité entre les royaumes. De ce fait, il se place momentanément sur la trajectoire que suivent les âmes lors de leur abandon de la vie terrestre. Dans *The Orenda*, Christophe évoque ce trajet vers des contrées aussi inquiétantes que fascinantes :

> […] the second oki leaves the body and makes a harrowing journey to a "village of souls" that is very similar to those of the living. Travelling along the southern shore of what the Huron call the Sweet Water Sea, they must pass by a cliff painted with ancient animals, some human in form, others part man, part beast, and still others frightening sea creatures. (*Orenda* 81)

La peinture rupestre dévoile l'impermanence formelle de la surnature : la même entité peut adopter l'apparence d'une créature féroce, d'un être mi-homme mi-bête ou encore habiter l'enveloppe charnelle humaine. Ayant entamé ce parcours sacré, l'initié vit alors, tant charnellement que spirituellement, le vertige de l'exploration d'une autre version de lui-même, à la limite de la mort humaine. Par la voix de cet autre soi, il peut poser un regard critique et distancié sur son vécu.

Dans les mythes algonquins la figure du *trickster* se prête très souvent au jeu des métamorphoses. S'inscrivant dans cette tradition, les romanciers amérindiens déguisent eux aussi l'apparence du décepteur mythique pour lui permettre de remettre en question l'ordre établi, en considérant et en influençant les événements selon un positionnement double : à la fois personnage homodiégétique clairement identifié en tant que tel dans le récit (il possède une identité propre et interagit avec les autres personnages) et élément extérieur à la logique de la narration puisqu'il est le héros malicieux des légendes. De ce fait, il comporte, en plus des spécificités individuelles

élaborées par l'écrivain pour construire la personnalité de cet individu, toutes les caractéristiques symboliques du *trickster*. Kimberly Blaeser relève cette récurrence des « shapeshifters », adeptes de transformations majeures de l'identité dans les œuvres de Gerald Vizenor. Dans « The Language of Borders: The Borders of Language in Gerald Vizenor's Poetry », elle écrit : « Whether imagined as Nanabozho, Harold of Orange, Clement Beaulieu, Griever, or a host of other trickster-like characters, the figures offer variations or disruptive marginal peripatetic shapeshifters » (Blaeser 14). Cependant, le phénomène de métamorphose n'est pas réservé à la figure du *trickster*. Dans les romans totémiques, les personnages qui entament ce processus ne sont pas tous des évocations directes du héros mythique. La phase de modification physique dans laquelle ils s'engagent vient illustrer une transformation plus profonde. En effet, la marge dans laquelle se positionnent les « shapeshifters » est la zone floue que représente le glissement en train de survenir alors que deux identités convergent en un point instable. Les changements physiques trahissent la modification de la personnalité, véritable enjeu du « shapeshifting ». Seul face à cette épreuve intérieure, l'individu explore le potentiel de recréation de soi offert par ce processus symbolique de maturation du caractère.

Dans leur introduction au catalogue de l'exposition *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, Dan L. Monroe et Lynda Roscoe Hartigan insistent sur l'actualité de ce concept dans la production contemporaine et démontrent que les principes de direction, d'adaptation et d'évolution inhérents à ce processus de transformation sont indissociables de la puissance créative qu'ils observent dans l'expression artistique amérindienne. Par ailleurs, ils mettent en lumière le caractère proactif de cette démarche qui devance et anticipe les changements sociétaux en investissant de nouvelles voies d'expression :

> While Native artists honor and respect "traditional" cultural values, they have routinely and proactively adapted new forms of expression and materials in response to changing conditions, and uniformity of style is virtually impossible, given the existence of hundreds of Native American cultures and artists too numerous to count. In this sense, Native American art aligns with, expands upon, and even plays with the art world's definition of modern and contemporary art as now, of the moment, and—increasingly—global. (Monroe and Roscoe Hartigan 10-1)

L'innovation dont fait preuve la création littéraire fait écho à la réinvention de soi, phénomène qui est partie prenante d'un processus de thérapie en tant qu'étape sur la voie de la guérison. Ainsi, l'artiste plasticien Rick Bartow appartenant à la nation wiyot[129], interrogé sur l'inspiration qui lui permet de sculpter le bois pour faire naître des masques surprenants, alliant les lignes d'un

[129] Les Wiyot sont un peuple de la Californie du Nord tristement célèbre depuis leur massacre par Henri P. Larrabee en 1860. Profitant de l'absence des hommes, ce dernier a mené une expédition punitive lors d'une cérémonie religieuse, le « World Renewal Ceremony » rassemblant femmes et enfants. 80 personnes perdirent la vie.

mouvement corporel humain aux caractéristiques physiques d'une représentation animale, répond : « Drawing is an attempt to exorcise the demons that have made me strange to myself. My work has never stopped being therapy. I have drawn myself sane » (Bartow 1996). La métamorphose permet une projection de soi guéri de ses plaies. Dans une œuvre intitulée « Coyote Creates Himself » (2004), l'artiste part d'une tête de coyote, une des nombreuses incarnations du *trickster*, à l'aspect brut et à la langue pendante, qui se poursuit en une longue courbe harmonieuse et se termine par une main tendue particulièrement expressive. L'artiste mêle dans son travail du bois la transcription d'un vécu intime (la guérison de blessures psychologiques) et la figuration de la condition humaine (une expérience d'évolution de la personnalité et de renaissance à soi et aux autres globalement partagée). Au cours d'une précédente interview, Rick Bartow précise : « I suppose the literal truth here is that we all create ourselves with the aid of our talents, or situations of adversity or benefit » (Bartow 1989). Puisant dans la multiplicité des matériaux disponibles, le bois, bien sûr, mais aussi le mythe du Coyote et les expériences traumatisantes liées à sa participation à la guerre du Vietnam, Bartow investit la métaphore de la transformation physique pour signaler le travail de transformation intérieure en train de s'accomplir. Alors qu'il commente le travail d'un autre artiste amérindien, en l'occurrence celui du peintre cherokee Jeffrey Gibson, le critique d'art et sculpteur Jimmie Durham résume en ces mots le positionnement des artistes amérindiens contemporains : « Our strongest tradition is the willingness to use whatever comes along » (Durham 64). Le « shapeshifing » présente la particularité de faire feu de tout bois, puisant dans les détails d'apparence anodine la puissance du signifiant. Il casse les codes pré-établis pour s'adapter à un *hic et nunc* par essence particulier comme nous allons le voir par la suite. Jalon déterminant du parcours totémique, le « shapeshifting » réactualise les archétypes. Si la forme charnelle peut glisser vers un autre état, il en est de même pour la structure narrative qui amorce un « shapeshifting » qui réconcilie les états de la conscience.

Dans *The Orenda*, un narrateur non actant intercale sa voix entre les grandes parties du roman qui mettent en scène le récit à trois voix des événements survenus autour de 1640. Alors qu'au sein de ces parties les récits adoptent un présent de narration qui suggère une grande proximité entre le vécu et l'interprétation de ce vécu, en introduction de chaque partie et en conclusion du roman, des pages rédigées au passé et imprimées en italique apportent un commentaire distancié à l'intrigue. Ces prises de parole tiennent à chaque fois en une page non numérotée signalant de ce fait une relative indépendance par rapport au reste du roman. L'identité de ce narrateur à la première personne du pluriel reste volontairement indéterminée laissant planer

le doute sur ce que recoupe ce « We » récurrent. Lors de sa première occurrence, le pronom semble rassembler derrière une même autorité narrative l'ensemble des nations indiennes de la région dans laquelle a eu lieu le choc des civilisations que raconte *The Orenda* :

> We had magic before the crows came. Before the rise of the great villages they so roughly carved on the shores of our inland sea and named with words plucked from our tongue—Chicago, Toronto, Milwaukee, Ottawa—we had our own great villages on these same shores. And we understood our magic. We understood what the orenda implied. (*Orenda* 5)

Le choix de certains termes caractéristiques tels que « crows » pour désigner les missionnaires ou « orenda » pour désigner l'âme, termes utilisés dans le reste du roman par Snow Falls et Bird, renforcent l'impression que nous avons affaire à la réflexion a posteriori des personnages amérindiens sur les événements qui vont être narrés par la suite. Si les deux dernières phrases de la page paraissent corroborer cette analyse : « *Very few of us saw that coming. So maybe this is the story of those few* » (*Orenda* 5), d'autres éléments l'infirment : ainsi la ville de Chicago ne sera fondée qu'en 1770, celle d'Ottawa en 1855. Ces faits échappent donc à leur connaissance.

Lors de cette première apparition, le narrateur énigmatique invective par une phrase un interlocuteur hors-champ : « *Who, then, to blame for what we now witness, our children cutting their bodies to pieces or strangling themselves in the dark recesses of their homes or gulping your stinking drink until their bodies fail*? » (*Orenda* 5). Le « nous » (nos enfants) s'oppose ici catégoriquement au « vous » (votre boisson immonde), un « vous » qui pourrait résonner comme une adresse au lecteur occidental, mais qui ne se reproduira pas lors des autres intrusions de ce narrateur. En ces occasions la distance entre le temps de l'intrigue et le temps de narration s'accroît, le narrateur s'avouant le témoin de combats plus contemporains qui évoquent la guerre du Vietnam et la guerre du Golfe : « *We all fight our own wars, wars for which we'll be judged. Some of them we fight in the forests close to home, others in distant jungles or faraway burning deserts* » (*Orenda* 321). Ainsi, les quatre pages en italique ouvrent un nouvel espace narratif[130] au sein de la structure narrative générale du roman centrée sur les interactions de Bird, Snow Falls et Christophe et la confrontation de leurs points de vue. Au fur et à mesure de ses apparitions, le « nous » devient de plus en plus inclusif puisqu'il détient les mêmes connaissances des événements historiques et fictionnels que le lecteur. Le pronom représente la convergence des voix du conseil

[130] Nous faisons référence ici à l'approche cognitive développée par Barbara Dancygier dans *The Language of Stories* qui analyse les textes de fiction à travers l'articulation dynamique des différents espaces narratifs qui le composent : « [I] argue that the macro-level viewpoint is determined by various configurations of three types of spaces. First, there is story view-point space, the space where the 'narrator,' or some features of narratorship, are located. The overarching narrative structure (the primary plot) can be referred to as main narrative space, which may profile its own narrator(s), but may rely entirely on the story view point space structure. Finally, a chapter in the main narrative space can be selected as the narrator, and we can then talk about Ego-viewpoint, such that the character's knowledge or intentionality provides the primary focus to the narrative mode » (Dancygier 63).

des ancêtres qui, assis en cercle autour du feu avec la déesse Aataentsic, observent les correspondances entre les époques : « *Watch now, then, how Aataentsic, sitting by the fire beside us, reacts to what she sees. We'll keep watching too. We can't turn our eyes away* » (*Orenda* 321). En effet, si le pronom « you » resurgit c'est sous sa forme rhétorique pour abolir la frontière entre les perspectives et affirmer une responsabilité partagée : « *How do you keep going when all that love has been lost? Or perhaps the question is this: What role did I play in the troubles that surround me?* » (*Orenda* 321). Le roman se conclut par la reprise d'un certain nombre de phrases issues du premier discours du narrateur omniscient (« *We had the magic, the orenda, before the crows came* » *Orenda* 487), mais la voix narrative s'est transformée et apporte un commentaire apaisé quant à la situation initiale : « *What's happened in the past can't stay in the past for the same reason the future is always just a breath away. Now is what's most important* » (*Orenda* 487). Cet espace narratif a opéré un cycle qui s'inscrit dans le cercle formé par le conseil des ancêtres permettant d'accéder à la connaissance. Ce faisant il a intégré progressivement les différentes strates de conscience, glissant d'une voix à une autre pour mettre en place les fondements d'un nouvel être-au-monde.

Dans *The Orenda*, comme dans les autres romans du corpus, le « shapeshifting » se matérialise également à travers le glissement d'une apparence physique à une autre en empruntant la voie de l'anamorphose totémique qui fait correspondre l'humain avec le non-humain. Nous allons à présent analyser ces différentes manifestations de la transformation des corps.

CC BY NC ND

L'anamorphose totémique

La représentation artistique contemporaine de la métamorphose ontologique revendique l'influence directe d'une tradition immémoriale dont les mâts et les masques totémiques de la côte Pacifique Nord sont la quintessence. Dans *Le totémisme aujourd'hui* Claude Lévi-Strauss revient sur la fonction sociale des mâts héraldiques où sont gravées les figures entremêlées des ancêtres mythiques comme autant de blasons qui racontent la lignée totémique du clan : « Cet art rend visible les droits de la famille comme pratiquer certaines danses, conter certaines légendes et se réclamer d'une histoire ancestrale particulière » (Lévi-Strauss 2002, 165). Pour qui n'est pas familier avec les codes de représentation des ancêtres totémiques, il n'est pas toujours aisé de distinguer clairement les différentes figures tutélaires montées sur les épaules les unes des autres. Si certains animaux possèdent des caractéristiques immuables (les canines et les pattes griffues de l'ours, le bec du corbeau, la nageoire caudale de l'orque etc...), le jeu des lignes courbes rend indistinctes les séparations entre chacun. De plus, les artistes incluent fréquemment la représentation d'un ancêtre mythique à l'intérieur d'un détail du corps d'un autre ancêtre. De ce fait un visage peut se retrouver enchâssé dans une patte d'ours et une tête peut surgir d'une gueule béante. L'anamorphose des figures dit la difficulté de scinder deux états qui se résument à des étapes sur la voie du « shapeshifting »[131]. L'érection des mâts totémiques devant les maisons communales s'effectuait traditionnellement dans le cadre de grandes cérémonies de partage, le « potlatch[132] », qui servaient de validation, tant sacrée que profane, du statut social revendiqué par une famille. Symboliquement, le mât de bois ouvragé figure également un *axis mundi*, ou arbre de vie, qui maintient l'ordre entre les différents univers et sert dans le même temps de lien entre ceux-ci. L'axe dressé se trouve au cœur des pratiques chamaniques nord-américaines puisque c'est lui qui permet à l'officiant de quitter sa forme humaine pour converser avec les puissances occultes :

> One characteristic of a shaman's supernatural experience is shapeshifting, the ability to transform into another being, often a bird. A central aspect of shamanistic cosmology is the Tree of Life, the wellspring

[131] Alexander Goldenweiser relève dans « Totemism, an Analytical Study » que le changement de forme entre objet et animal opère dans les deux sens : « The decorations are generally adjusted to the form of the object ; the latter, in its turn, being sometimes affected y the character of the carving. The consciousness of the close relation between the decoration and the object decorated is expressed in the belief held by the Indians that certain animals assume the shape of certain objects. “The whale becomes a canoe, the seal a dish, the crane a spoon.” » (Goldenweiser 1910, 221)

[132] Le « potlatch » est un terme chinook, langue de la tribu éponyme vivant sur la côte nord du Pacifique, qui signifie « donner ». Il s'agit d'une interaction fondée sur le don et le contre-don effectués dans une logique de surenchère. L'échange d'objets installe par ce biais une relation durable entre les participants qui sont redevables les uns des autres. Dans *Essai sur le don*, l'anthropologue Marcel Mauss a étudié la dynamique de ce système économique articulé autour de la triple obligation de donner, recevoir et rendre pour mettre en lumière la recréation perpétuelle du lien social qui en découle. L'échange d'objet ou de nourriture contractualise devant témoins la hiérarchie au sein du clan mais aussi entre les clans : la dépense valide ainsi le statut revendiqué par la personne, de même le contre-don représente une offrande qui reconnaît la validité de cette revendication.

> that stands at the center of the cosmos. The shaman can climb the tree to the Upper World or descend along its roots to the Lower World. (Jonaitis 2012, 87)

Parce qu'il montre le mélange des corps et l'amorce d'un glissement d'une essence vers la suivante, le mât totémique affirme la permanence d'une énergie de transformation. C'est ce flux d'énergie qui a donné lieu à la constitution du clan en autorisant l'assimilation de plusieurs héritages. C'est ce même flux d'énergie qui opère dans les romans et rend possible la métamorphose physique des personnages.

Nous avons vu précédemment un exemple dans le lequel les lignes du corps humain s'entremêlent avec celles de l'animal dans un moment suspendu qui échappe à la logique. Dans *Little*, lors d'une scène de pêche sur le bord du barrage, le personnage éponyme se retrouve agrippé à un poisson géant surgi des profondeurs des eaux. Semblables à une section de mât totémique, l'enfant et l'animal apparaissent comme imbriqués l'un dans l'autre :

> Little's body became clearer and I saw that he had latched onto something; he had his legs and arms wrapped around the northern pike, and he wouldn't let go. […] He was on his back with his legs scissored around the pike, which was almost as long as he was. He hugged his arms around the pike's head and his crooked hands were folded underneath his arms, by the fish's head somewhere. (*Little* 112 -3)

Le regard ne sait plus où s'arrête le bras de l'enfant et où commence la tête du poisson. La révélation de cette interconnexion provoque un effet de sidération sur le jeune Donovan qui, plusieurs fois dans le passage, répète la description de la scène comme une incantation : « […] he had his legs and arms wrapped around the northern pike, and he wouldn't let go » (*Little* 112-3) ; « Little was just ahead of me on his back » (*Little* 113) ; « He was on his back with his legs scissored around the pike [...] » (*Little* 113) ; « […] he hadn't disentangled himself from the pike » (*Little* 114). Lorsque l'ensemble enfant/animal est enfin sorti de l'eau, Donovan doit fournir un effort pour parvenir à extraire les mains de Little des ouïes du poisson et le poisson du creux de l'abdomen de l'enfant :

> I pulled his legs loose and pried his arms apart. There was blood running down his left arm. I grabbed the fish and tried to wrest it away from him, from where it almost stuck to his body. Pulling the fish away I saw that he had crammed his right hand up into the gills of the pike. […] I took his arm and jerked it free of the pike. The gills ripped out and his wrist and the back of the hand were cut jagged from the rough edges. (*Little* 114)

La séparation des deux êtres ne se fait pas sans souffrance car il faut symboliquement trancher dans le vif des lignes de la métamorphose : la main difforme était devenue ouïe, le bras se prolongeait en tête de poisson. Il faut donc procéder à une amputation et priver le corps de son prolongement animal. En réalité, Little se présente, dès sa naissance, comme un être transitoire

dont les mains ont entamé un processus de transformation. En effet, selon les perspectives, les doigts fusionnés sont une première étape vers une métamorphose en pinces ou en serres. Totem vivant, il est voué à accomplir sa mission grâce au canal de communication qu'il ouvre vers les temps mythiques. Créature des eaux conçue dans un acte de sacrilège des fonds baptismaux, il guide Donovan à travers un faisceau de signes, notamment les divers poissons monstrueux qui remontent à la surface (« It must have been over five feet longer than I was tall and it just lazed by. Stiff. […] It turned its empty socket toward me, then its one good eye, which had clouded over » *Little* 208), sur la route de la construction d'une personnalité singulière qui lui permet de combler les vides laissés par une généalogie interrompue.

Les masques totémiques jouent un rôle analogue à celui des mâts totémiques dans le sens où ils concourent à la revendication d'une identité mais qui, dans ce cas, est plus une identité personnelle que clanique. Portés lors de danses rituelles par les seuls individus autorisés à le faire du fait de leur lien totémique à l'esprit animal représenté, ils sont associés à des mouvements codifiés effectués par le danseur. Si la plupart des masques mêlent par leur graphisme deux essences animales selon la même technique que celle des mâts, les masques à volet poussent plus loin le travail de morphisme en dévoilant subitement un esprit tutélaire contenu dans les entrailles d'un autre ancêtre. Claude Lévi-Strauss souligne la puissance symbolique de ces mises en scène :

> Dans ces jeux visuels, les parties du corps d'un animal se dédoublent, pour devenir celles du corps d'un autre animal : ainsi les ailes peuvent représenter la nageoire pectorale d'une baleine, permettant à l'artiste de suggérer un caractère commun aux deux. Une fois encore, cette technique implique des frontières très souples. Deux présences peuvent occuper la même place au même moment comme un danseur peut exister dans le passé et le présent au même instant. (Lévi-Strauss 2002, 175)

L'objet par sa simple existence abolit les frontières temporelles et fait coexister en une seule personne l'esprit, l'ancêtre et le gardien le temps d'une cérémonie. Par sa représentation à travers le masque totémique, le totem est à la fois ici et maintenant mais aussi en interaction avec les ancêtres comme s'il faisait subir les mêmes épreuves au même moment à l'ancêtre primitif, qui le premier l'a côtoyé, et au descendant qui en a hérité. Par le biais du totem, le descendant devient ponctuellement le même que l'ancêtre, les temps mythiques deviennent ponctuellement le présent.

La couverture de *The Orenda* éditée par Oneworld joue sur une anamorphose opérée par les lignes courbes. Sur un fond noir une tache d'encre rouge dessine la silhouette d'un corbeau, le « crow » qui désigne Christophe, oiseau de mauvaise augure qui tente de christianiser les « sauvages » mais qui correspond également à l'oiseau empaillé qui veille sur Snow Falls de son œil de verre ; il renvoie enfin à « Bird », le nom du guerrier huron qui kidnappe le missionnaire et

CC BY NC ND

la jeune Iroquoise. Alors que le corbeau rouge penche la tête vers le bord droit de la couverture, le contour d'un visage humain tourné vers le bord gauche apparaît dans les plumes ébouriffées d'une aile déployée. Le trait épouse les méandres d'un profil : la pointe d'un menton, des lèvres entrouvertes, la ligne droite d'un nez, puis dans la courbure d'une arcade sourcilière il s'élance pour finir en coiffure de plumes stylisée, plumes qui sont aussi les extrémités des ailes de l'oiseau. Qui de Bird, Christophe ou Snow Falls se cache dans cette ombre ? Comme par l'ouverture des volets d'un masque de corbeau totémique, un autre être se révèle qui sera l'ancêtre, réel ou spirituel, de générations ultérieures : Xavier Bird, Will Bird, Annie... Le passé de l'époque coloniale, période clef dans l'histoire du territoire et de ses habitants, est réinvesti en tant que « temps mythiques » : cette ère de contact devient celle des exploits héroïques, le temps où les dieux, esprits animaux et christ en croix, avaient le pouvoir d'influer sur les destins. Le roman travaille ce temps élastique, déterminé à la fois par le retour des fêtes autochtones et le calendrier romain, au sein duquel les anamorphoses opèrent ponctuellement pour guider les protagonistes. Ainsi, Snow Falls reconnaît son père dans le crucifix de Christophe, un père resplendissant d'une gloire qui transcende la mort :

> I stare up and it makes me blink my eyes. The shining thing that my father has become rides on the chest of the hairy man, tied to a cord around his neck. My father remains outstretched, and I picture his real body in the snow, his arms to east and west, his legs relaxed. The shining being he has become is nearly naked, I now see, and in this way he tells me what I must do. (*Orenda* 19)

L'ancêtre réifié guide Snow Falls et lui inspire les actions qu'elle croit nécessaire à sa vengeance. Si, aux yeux de la jeune fille, le Christ devient le père, pour le lecteur occidental c'est une anamorphose inverse qui ne manque pas d'opérer quelques pages auparavant :

> I see that my father lies in the snow, a ring of blood circling his head like a bright ring around the moon in autumn, and his arms stretch out from him as if he's pointing with one to where the sun rises and with the other to where the sun sets, and I see one foot crossed over the other as if he can finally relax now that he has slipped through to the other side. (*Orenda* 14)

Le père devient le Christ en majesté, la tête ceinte d'une auréole. Contrairement aux statues des églises positionnées dans la nef centrale et donc face à l'ouest pour diriger le regard du croyant vers Jérusalem dans l'attente de la résurrection, cette figure indique clairement le trajet de la colonisation, du levant au couchant. Le glissement des identités qui mêle en une image le sacrifice du père iroquois et le sacrifice du fils de Dieu raconte l'impact psychologique réciproque qu'a eu le moment de la rencontre sur les deux civilisations concernées et fait de cette époque un temps de la re-création du monde.

Dans *Anthropologie structurale*, Claude Lévi-Strauss revient sur cette syntaxe organisationnelle des temps mythiques et précise que, s'il est vrai que les mythes se rapportent

systématiquement à des événements qui se sont déroulés aux alentours de la création du monde (donc en des temps très anciens), il n'est pas moins vrai qu'ils demeurent d'actualité pour qui les raconte ou les écoute : « […] la valeur intrinsèque attribuée provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur » (Lévi-Strauss 2000, 231). Les masques totémiques qui illustrent les exploits des récits mythiques et matérialisent graphiquement la simultanéité des états vécus par le héros ont ainsi une fonction rituelle précise ainsi que l'explique l'anthropologue :

> [L]e rôle [de ces masques à volets] est d'offrir une série de formes intermédiaires qui assurent la passage du symbole à la signification, du magique au normal, du surnaturel au social. Ils ont donc, à la fois, pour fonction de masquer et démasquer. (Lévi-Strauss 2000, 314)

En voilant puis dévoilant le lien sacré, les masques instillent le trouble nécessaire au bon déroulement de l'initiation : le novice voit ses convictions ébranlées par la fluctuation d'un réel animé de magie. Son parcours épouse celui des héros qui conversaient et interagissaient avec les esprits animaux en des temps où tout un chacun pouvait changer de forme au gré des aventures. De même, les corps des héros de *The Orenda* se transforment pour intégrer les changements de paradigmes imposés par l'interférence de deux systèmes de pensée.

CC BY NC ND

La plasticité des corps

Parce que les masques sont portés lors de danses et utilisés selon une chorégraphie précise (les volets s'ouvrant à des moments définis pour correspondre à certains pas effectués par le danseur), comme l'illustre le poisson géant de la scène de pêche de *Little*, ils se font le prolongement du corps pour donner vie à la métamorphose. Lors de ces danses rituelles, les danseurs portent traditionnellement sur leurs épaules des manteaux totémiques, capes tissées qui présentent les mêmes lignes cursives que les masques, lignes qui entraînent la transformation d'un personnage en un autre[133].

À l'instar des masques, les capes totémiques sont vouées à s'animer selon les mouvements du danseur, selon qu'ils replient les bras contre le corps et courbent le dos, donnant ainsi à voir une orque qui plonge dans l'océan, ou qu'ils brandissent la cape en écartant les bras, dévoilant ainsi les symboles claniques et l'interconnexion de l'ancêtre et de l'esprit-orque. L'autre nom de ces capes est « na·x·en », qui se traduit par « les franges/esprits autour du corps ». En effet, la caractéristique principale de ces capes consiste en une série de longues et fines franges qui bordent le bas du tissu. Durant les danses cérémonielles, le « na·x·en » devient une sculpture cinétique, les franges/esprits ondoyant selon les mouvements du danseur. Le corps de celui-ci se transforme et se fond dans les motifs et les matériaux de la cape. Élément primordial de l'expérience totémique, le corps exprime une plasticité qui fait de lui un outil d'identification : le corps de l'initié est un moyen de connaissance du supranaturel parce qu'il adopte différentes formes charnelles qui le portent vers la découverte du mystère de la création. Les lignes abstraites qui prennent vie sur les masques ou les capes permettent de conceptualiser les références épistémologiques de deux univers en transition :

> Just as abstraction of form has long been central to Native art, so has abstraction of meaning. Abstracting and wearing iconographic elements of potent beings help to map one's interactions with the human world and with the forces of the universe. (Berlo 167)

[133] Ainsi une cape de type Chilkat (en référence à la tribu de la côte Nort Ouest du Pacifique du même nom à qui on attribue l'invention de cette technique particulière) exposée au Peabody Essex Museum de Salem et datant de 1832 présente une cartographie spirituelle des liens totémiques qui rassemblent en une même personne le porteur de la cape, l'ancêtre et des animaux sacrés. Le manteau, associé à une légende qui explique comment il a été donné en cadeau par les esprits tutélaires pour matérialiser les liens indéfectibles entre le totem et son gardien, raconte par son graphisme la porosité des apparences physiques. L'abstraction des formes concentriques révèle l'imbrication des symboles sacrés. Ainsi le corps de l'orque, animal totem, y apparaît stylisé en un bloc central, lui-même fragmenté en une douzaine de blocs subalternes contenant, chacun, la représentation d'un orque ou d'un visage humain. Le long du bord inférieur, ce bloc central se dédouble pour signifier le contour d'une nageoire pectoral composée, à son tour, de blocs de visages et d'yeux qui remontent sur les bords latéraux de la cape. Dans les espaces laissés libres de part et d'autre du bloc central et qui correspondront, une fois la cape fermée sur les épaules, à l'abdomen du danseur, l'artiste a inclus des figures habituellement appelées « copper ingots » (littéralement les lingots de cuivre) à cinq faces qui sont les emblèmes de pouvoir du chef de clan.

La ligne abstraite suit le cours du souffle de vie qui porte le corps d'un état vers l'autre. L'énergie vitale, le lien ininterrompu entre les générations, est exprimé par ces cursives mais aussi d'autres symboles graphiques tels que des cercles ou des bulles qui ornent les masques yupik[134]. Le morphisme de la transformation à l'œuvre dans le phénomène de « shapeshifting » se cale sur le flux de la respiration. En effet, la métamorphose ne peut s'accomplir qu'en partant d'un corps vivant, voire d'un corps survivant : celui qui a vaincu la mort et l'oubli.

L'artiste anishnaabe Rebecca Belmore explore les voies de la modification du corps dans ses séries photographiques. Elle fait des chairs manipulées une matière plastique à travers laquelle elle pousse le spectateur à réévaluer ses perceptions. La présentation d'un corps modifié engage alors un dialogue autour de l'incarnation de l'identité autochtone. Ainsi, le très puissant *Fringe* (2008), photographie de format panoramique qui présente le dos dénudé d'une jeune femme allongée sur le côté, interroge le poids de l'incorporation de l'histoire, ou l'assimilation physique d'un passé problématique. D'une longue balafre diagonale pendent des franges de petites perles à broder écarlates. La plaie recousue grossièrement est semblable aux bords boursouflés d'un mocassin, de façon équivoque elle symbolise autant les stigmates d'une blessure, que le témoignage d'une guérison en train de s'accomplir. Le corps anonyme mais aussi le corps de l'artiste mis en scène dans des autoportraits burlesques où les objets de consommation deviennent des bijoux et des ornements, se muent en vecteurs intégratifs des histoires (histoire pré-colombienne, histoires légendaires, histoire occidentale, histoire coloniale etc...) qui ont façonné le paysage culturel nord-américain. Interrogée sur son choix de transformer artificiellement le corps amérindien et de le scénariser en tant que sujet principal de son œuvre, Rebecca Belmore rappelle au sujet de ce corps : « It's the politicized body, it's the historical body, it's the body that didn't disappear[135] » (Augaitis and Ritter 55).

---

[134] Les Yupik sont un peuple apparenté aux Inuit qui vit de part et d'autre du détroit de Béring (en Alaska et sur la péninsule sibérienne de Tchoukotka). Leur langue appartient au bassin linguistique eskimo-aléoute. Nomades, les familles yupik établissaient des camps d'été le long des côtes et se retrouvaient l'hiver dans les villages. C'est à l'occasion de ces rassemblements qu'avaient lieu les fêtes majeures. Dans les masques représentants l'esprit « walaunuk », une série de disques de bois embrochés sur une tige rendent visibles la respiration de l'esprit animal comme autant de bulles remontant à la surface des eaux totémiques. Chez le peuple yupik de tels masques étaient utilisés lors de cérémonies hivernales, le « nakaciuq », durant lesquelles les chasseurs libéraient les esprits des animaux tués pour qu'ils reprennent leur place dans le cycle naturel. Selon les croyances, lorsqu'un phoque était abattu, l'âme de celui-ci se réfugiait dans la vessie, attendant d'être rituellement relâchée par les hommes. Pour s'acquitter de cette tâche, de jeunes chasseurs étaient chargés lors de la cérémonie annuelle de gonfler les vessies séchées de leur propre souffle avant de déposer ces ballons sous la glace. Alors que les bulles d'air s'échappaient, les esprits assuraient leur satisfaction quant à la collaboration engagée avec les hommes : « Here, the life and breath of humans and animals merge into one. From the ancestors to their descendants, to the seals, and back to the ancestors, the breath of life continues to energize and enliven the animal, human and spirit world » (Horse Capture 83).

[135] D'autres artistes amérindiens ont placé le corps au centre de leur expression artistique. Ainsi en 1987, James Luna, de la tribu des Luiseño de Californie, a intitulé *The Artifact Piece* une performance qui consistait pour lui à s'allonger dans une vitrine du musée de l'Homme de San Diego, simplement vêtu d'un pagne. Parfaitement immobile pendant que les visiteurs tournaient autour de lui, il a objectivé son corps en le cantonnant à sa seule valeur anthropologique.

Raconter les transformations de corps indigènes blessés mais survivants qui gardent dans leur chair la trace de l'histoire familiale est également le choix de l'écrivain Joseph Boyden. D'un roman à l'autre, l'anamorphose des personnages fait converger les destins des ancêtres et de leurs descendants. C'est essentiellement le corps émacié, privé de superflu qui révèle toute sa puissance. Nous avons précédemment étudié la métamorphose de Will qui, lors de sa retraite loin de la civilisation, devient semblable à Xavier, son père. La surprise de ce corps rajeuni fait écho à l'étonnement de Christophe qui, après des mois d'épreuves dans les bois, découvre avec effroi son reflet dans le miroir : « I'm shocked to see my reflection in the mirror for the first time in almost a year. My face is so drawn it gives the appearance that I am a skull, and when I remove all my clothes and pour water over my body, I resemble a cadaver » (*Orenda* 120-121). Ce corps décharné, qui dégoûte au premier abord Christophe, est pourtant celui qui a triomphé d'une mort par noyade, fruit d'une renaissance annonçant les futurs parcours initiatiques de Will et Annie[136]. Bird rapporte cet épisode :

> I walk down the bank and search for where the Crow might be. In another flash, I see his dark robe billowing in the water. I walk into the creek the water chest high here, and turn him over. He appears dead. I lift him from behind and drag him to the bank, laying him out on his back. […] Both hands on his chest, I kneel above him and push down. Nothing. I push again. Still nothing. I tell myself I do this to make sure the demon is dead. And then I push down on his chest again. […] When I'm about to stop my attempts to revive him, he sputters and water erupts from his throat. (*Orenda* 113-14)

Le corps de Christophe s'est transformé à l'épreuve de la terre indienne. Dans *The Spell of the Sensuous*, David Abram insiste sur le potentiel métamorphique du corps qu'il considère sous l'angle d'une une entité créative et capable de modifier sa forme[137]. En effet, il envisage le corps en tant que catalyseur d'expériences et seuil d'interaction avec l'environnement. Se défendant de circonscrire son étude à un objet immuable, il explique au contraire que le corps se présente comme un outil de modulation dans la relation au monde :

> It is not to lock up awareness within the density of a closed and bounded object, for as we shall see, the boundaries of a living body are open and indeterminate; more like membranes than barriers, they define a surface of metamorphosis and exchange. (Abram 1997, 46)

La métamorphose physique de Christophe matérialise la métamorphose que son âme a accomplie par le biais d'une dialectique entre sa foi et son expérience de vie parmi les Hurons. Malgré l'absence de lien généalogique avec les protagonistes de *Three Day Road* et *Through Black Spruce*,

Ayant disposé autour de lui des étiquettes faussement neutres qui expliquaient l'origine de cicatrices corporelles par des stéréotypes racistes tels que « alcoolisme » ou « violence », l'artiste a détourné les codes de l'observation scientifique pour affirmer l'endurance de la présence indienne et pousser les spectateurs à interroger leurs propres préjugés. Cette prestation est un douloureux écho à tous les corps indigènes exposés post-mortem dans les musées en tant qu'objets d'étude parmi les poteries, les tissages et autres artefacts.

[136] Voir le chapitre consacré à « L'eau totémique : un espace-substance » en deuxième partie de la thèse.

[137] « a creative, shape-shifting entity » (Abram 1997, 47).

Christophe inaugure une lignée de personnages bi-culturels, écartelés entre deux civilisations dont aucune ne leur correspond complètement. Il est un être mixte qui doit se réinventer : missionnaire blanc, il ne se reconnaît plus dans le mode de vie de ses concitoyens mais demeure un élément étranger pour les tribus qui l'accueillent. Par ce renouvellement de la figure ancestrale, la série des romans de Boyden dépolarise le débat de l'identité indienne pour replacer au cœur de celui-ci la question de la singularité de chaque existence ou, comme le résumait Sherman Alexie lors d'une conférence en 2010, l'incommensurable multiplicité des expériences identitaires : « There are 2.5 million Indians […] that means there are 2.5 million ways of being Indian » (Alexie 2010).

L'artiste James Luna affirme également l'individualité de l'expérience identitaire, lorsque, refusant le nivellement consensuel d'une vision communautaire centrée sur une appartenance ethnique partagée, il dit : « I am responsible for my own ideas. Certainly people want me to speak for the community. […] I do not speak for the community, I speak for myself, I speak for my vision and my interpretation of it » (Sweet and Berry 75). Par le biais du remaniement corporel, du « shapeshifting » qui fait se fondre les essences, le totémisme s'ancre dans la sphère de l'intime, du non-communicable et de l'unique. Les métamorphoses de l'être prennent chair dans des réactions cicatricielles qui amènent l'initié à renaître différent de la personne qu'il était précédemment. Dans un chapitre intitulé « Voicing Individuality, Creativity, Repetition and Change » et consacré à l'incorporation littérale des connaissances et des vécus, Janet Catherine Berlo relève la prégnance de la symbolique de la blessure physique et de sa guérison dans l'auto-représentation indigène. Utilisant à son tour les métaphores de la corporéité, elle requalifie les stéréotypes identitaires de tissus cicatriciels qu'il ne faut parfois pas hésiter à réopérer. Évoquant le travail de James Luna et Rebecca Belmore en particulier, elle note : « Both artists were wielding humor like a scalpel to slice through centuries of congealed stereotypes regarding Native art and identity and the resultant scar tissue that has accumulated on the collective Native body politic » (Berlo 164). La plasticité des corps offre aux artistes un moyen d'expression qui expose le personnel et tend vers l'universel. En se débarrassant du poids d'une représentation collective étouffante et sclérosée, ils réinvestissent la singularité dynamique du vécu individuel et en font la pierre angulaire d'une re-création identitaire.

CC BY NC ND

La Translittération du réel

Trancher avec humour dans les stéréotypes en utilisant les métamorphoses du corps se trouve à la base du travail d'écriture de Steven Graham Jones, romancier blackfoot[138] et professeur de littérature à l'Université du Colorado. Il a, pour sa part, joué sur la figure du loup-garou qui devient le sujet principal de son dernier roman, *Mongrels* (Bâtards). Dans une interview accordée à la revue *High Country News*, il explique en effet que, dans l'imaginaire occidental, l'Indien est immanquablement associé au loup :

> I wrote *Mongrels* right after teaching Art Spiegelman's *Maus* (the Pulitzer Prize-winning graphic novel in which Jewish people during the Holocaust are depicted as mice). It made me think, how would an Indian get drawn in *Maus*? Of course, it would be as a wolf. That's just how people think of Indians. (Shank)

Dans le roman de Jones, la transformation cyclique en loup implique son lot de désagréments et contraint à l'errance la famille amérindienne qui en souffre. Au lieu de nimber de romantisme une supposée connexion à l'état de nature, elle est un fardeau, la manifestation physique d'une marginalisation : les différentes communautés au sein desquelles le clan tente de s'implanter le rejettent, étant dans l'incapacité d'accepter la difformité physique et les comportements qu'elle implique. L'auteur s'amuse, par ailleurs, à déconstruire les clichés rattachés à la littérature amérindienne tels que le « Homing-in », ou retour salutaire à la communauté :

> I felt that [this Homing-in pattern] was a dangerous sort of essentialism to subscribe to because it presumes that the culture you're reintegrating with is automatically good. What if that culture is bad? To presume that all Indians are good and all non-Indians are bad is the same kind of stuff that they've laid on us all the time. (Shank)

L'écriture de Steven Graham Jones bouscule, certes, les attentes du lectorat occidental, mais il vise aussi à sortir le public amérindien de sa zone de confort. En détournant les symboles et en recombinant les systèmes, l'auteur met l'ensemble de ses concitoyens au défi de porter un regard sans concession sur les problématiques autochtones. Les romans totémiques que nous étudions procèdent de la même logique et posent un regard critique sur les notions d'authenticité et d'identité. Les paradoxes culturels qu'ils dépeignent agissent comme des binômes interactifs dont

[138] Le peuple blackfoot est, en fait, composé de quatre nations (les Siksika, les Pikani, les Kainai et les Piegan) organisées en confédération. Chasseurs nomades, ils suivaient les troupeaux de bisons sur de vastes territoires de la Grande Prairie. De nos jours, leurs descendants vivent majoritairement dans des réserves situées dans le Montana et l'Alberta.

la friction engendre un flux d'énergie créatrice : les gardiens n'obéissent pas aveuglément à leurs totems mais négocient, doutent et se trompent au fur et à mesure que se déroule une métamorphose intérieure. Les épreuves auxquelles les initiés doivent faire face les poussent à envisager leur part de responsabilité dans les situations initiales. Ainsi le totémisme littéraire confronte les protagonistes à la réalité des problématiques sociétales et les appellent à ne plus se cacher derrière les stéréotypes qui les ont définis jusqu'alors : ils sont sommés d'agir.

Dans l'article intitulé « In Search of the 'Inauthentic': Disturbing Signs in Contemporary Native American Art », Jean Fisher conçoit la synthèse des paradoxes employée par les artistes autochtones comme étant la reconnaissance et la valorisation d'une hétérogénéité essentielle, première étape de la définition d'une culture commune. Elle y reconnaît une esthétique particulière à l'art contemporain amérindien qui tourne autour de son sujet pour mieux y revenir et l'envisager, de ce fait, à travers des points d'entrée contradictoires et sous le jour de perceptions antagonistes. Suivant une logique de circulation et de retour, la recombinaison des symboles exige une réaction de la part du spectateur pour parvenir à la pleine intégration de ceux-ci. Ainsi, l'artiste apache[139] Bob Haozous évoque directement la nécessité de provoquer un sursaut d'orgueil quitte à employer, pour ce faire, la provocation. Il s'agit pour le peintre d'obliger les membres de la communauté amérindienne à s'extraire individuellement et volontairement d'une position de victime qui prévient toute velléité d'action. *Wheel of Fortune* (2005) agit par injonctions contradictoires en intercalant, autour de la photographie du chef Geronimo, des adjectifs qui flattent l'ego des visiteurs (« valiant », « lordly », « brave », « dominant ») avec les expressions dévalorisantes (« chicken », « unmanly », « coward », « fearful »). Les champs lexicaux relèvent de clichés ethniques véhiculés par les médias. Le personnage historique au centre des qualificatifs, généralement considéré comme un héros mythique de la résistance indienne, apparaît comme une figure tutélaire déchirée entre deux jugements irréconciliables. À travers cette œuvre dérangeante, Haozous, selon ses propres mots, demande aux Amérindiens de cesser de fuir la réalité[140] et les invite à réinventer leur identité en prenant de la distance par rapport aux stéréotypes.

L'écriture de fiction se pose en tant qu'interface culturelle et sociale et fait dialoguer les points de vue contraires. Ainsi *The Orenda* élabore, grâce aux regards croisés de ses personnages,

[139] Le groupe culturel auquel fait traditionnellement référence le terme apache comprend les Chiricahua, les Mescalero, les Jicarilla, les Lipan et les Kiowa-Apache qui vivent dans la région Sud-Ouest des États-Unis (Oklahoma, Texas, Arizona et Nouveau-Mexique). Leur langue appartient au bassin linguistique athabascan. Les anthropologues supposent qu'ils ont migré de leur région d'origine, l'Alaska, aux alentours des XIIIe et XIVe siècle en suivant des troupeaux et en utilisant les routes commerciales déjà en vigueur dans les Grandes Plaines.

[140] Bob Haozous leur enjoint plus exactement à ne plus avoir peur de leur propre réalité (« stop being afraid of our own reality. »)

une transposition dynamique des systèmes de référence qui contribue au processus d'évolution intérieure qu'ils expérimentent. Soucieux de pouvoir porter la Bonne Nouvelle aux tribus huronnes, Christophe donne la priorité à l'apprentissage de la langue autochtone. Cependant, il se heurte rapidement aux limites de la traduction : les termes français n'ont pas d'équivalence absolue en huron. Remplacer un mot par un autre équivaut à échafauder un discours qui ne « parle » pas à l'interlocuteur : « […] the Crow, wandering around the village, talking like a damaged boy to anyone who'll listen, mostly those who need a good laugh. » (*Orenda* 58). Il lui faut alors aborder sa mission sous le jour de la transposition et, pour cela, trouver un point de convergence entre deux cultures. Cette révolution psychique, au centre de la démarche du missionnaire, témoigne d'un revirement du positionnement de la conscience. Il s'agit pour le sujet de cesser d'appréhender la réalité de ses interlocuteurs à travers un jeu de différences et d'oppositions, et de postuler, au contraire, une base commune fondée sur une similitude profonde des deux cultures.

Nancy Shoemaker, dans une étude intitulée « Diagramming Worlds », revient sur cette période charnière de la conquête de l'Amérique que représente la rencontre des jésuites français et des tribus de la confédération huronne. Citant les travaux de Richard White portant sur cette période, elle insiste sur la richesse des correspondances culturelles que les deux nations ont été à même de mettre en lumière :

> Confused and stymied by their cultural differences, the French and the Algonquins constructed a "middle ground," built out of aspects of both cultures, that briefly flourished as a site for communication and action, a distinct cultural space that was neither fully French nor Algonquin but incorporated elements of both in an invention of new cultural practices. (Shoemaker 89)

Nancy Shoemaker va plus loin que Richard White sur la question de la construction d'un espace culturel partagé en démontrant qu'une telle entreprise n'aurait pas été réalisable si elle n'avait pas reposé sur une base commune préexistante :

> My own book on the eighteenth-century European and Indian cultural encounter, *A Strange Likeness* (2004), can just as easily be diagrammed to capture my main point—that Indians and Europeans had much in common, despite cultural differences, largely because of a shared cognitive approach to making sense of the world around them. (Shoemaker 89)

Utilisant des diagrammes d'Euler[141] pour figurer l'intersection des représentations des deux civilisations habituellement caractérisées par le biais d'oppositions et de stigmatisations, elle affirme l'inclusion des deux sphères culturelles dans la grande sphère de l'humanité et, à ce titre,

[141] Le diagramme d'Euler, appelé ainsi parce qu'il est communément attribué au mathématicien Leonhard Euler, est un système de représentation fondé sur la figure géométrique du cercle qui permet de reproduire schématiquement des ensembles et le jeu de relations qui les lie. L'intérêt de ce diagramme consiste en la représentation de disjonctions (deux cercles séparés par un espace), d'intersections (surface d'interpénétration de deux cercles) ou d'annexions (un grand cercle contenant un plus petit cercle) dont la signification n'est pas dépendante d'une réalité numérique. Ce diagramme est notamment utilisé en sciences humaines pour illustrer des notions et des concepts non quantifiables.

CC BY NC ND

présuppose l'universalité des démarches intellectuelles que sont l'interprétation et la compréhension du monde, même si ces processus mentaux aboutissent à des expressions différentes. Elle prend pour exemple le discours évangélisateur du jésuite Jean de Brébeuf[142] qui utilisait un petit globe terrestre pour prouver aux Hurons leur appartenance commune au monde. Reprenant le récit du prêtre, Kathryn Magee Labelle rapporte l'argumentaire de cette évangélisation dans *Dispersed, but not Destroyed: A History of the Seventeenth Century Wendat People* :

> And when we preach to them of one God, Creator of Heaven and earth, and of all things, and even when we talk to them of Hell and Paradise and of our mysteries, the headstrong savages reply that this is good for our Country and not for theirs; that every country has its own fashions. But having pointed out to them, by means of a little globe that we had brought, that there is only one world, they remain without reply. (Labelle 119)

Christophe croit fermement en cette humanité partagée. Selon les préceptes de Saint Ignace de Loyola, le jésuite reconnaît que les amérindiens possèdent une âme semblable à la sienne, âme qu'il lui faut sauver coûte que coûte :

> "I've come from very far away," he begins, "to bring you a message from the powerful oki, the Great Voice, the creator of the world. If you accept him into your heart, you will live forever. [...]The Great Voice tells you that the medicine in your body, the same medicine that each of us has in our body, once our body stops breathing, that medicine needs to go somewhere. Now," he says, holding his hands together, "the medicine in your body has the chance to go up into the sky." He lifts both hands in the air, pointing them at the chimney hole. "I offer you the chance to become Sky People." (*Orenda* 183-184)

En faisant référence aux « okis » et au « Peuple du Ciel », Christophe transpose en termes signifiants un message initialement incompréhensible pour les Hurons. De même, le symbole de sa foi, le Christ crucifié, bénéficie, sans que le missionnaire s'en aperçoive au départ, d'une réinterprétation favorable par la culture huronne : un jeune homme torturé et sacrifié par ses ennemis pour que le cycle de la vie se régénère. En revanche, d'autres préceptes demeurent inintelligibles pour l'assemblée, tels que celui du Dieu en trois personnes :

> "The Great Voice is one body," I declare as the poor things watch me from their mangy beaver blankets. " And He is three bodies together." I wrap two fingers of one hand around one finger of the other. "But He is not simply three gathered together." I look down at them as I pull my fingers apart, seeing the confusion in their eyes, the ache for understanding. (*Orenda* 155-156)

[142] Jean de Brébeuf, un jésuite français du XVIIIe siècle, est le Saint Patron du Canada. Connu pour sa mission d'évangélisation des Hurons et déclaré martyr de la foi chrétienne après avoir été torturé et tué par les Iroquois, il est aussi apprécié pour la richesse ethnographique des écrits qu'il a laissés. Ainsi, durant ses quinze ans en « Huronie », il a rédigé un dictionnaire et une grammaire de cette langue (aujourd'hui perdus) et retranscrit des légendes traditionnelles amérindiennes. Il est également souvent cité pour ses récits extrêmement détaillés du mode de vie des Amérindiens. Narrateur de *The Orenda*, Christophe présente de troublantes ressemblances avec ce célèbre personnage historique : naissance, stature, circonstances de sa mission évangélisatrice, empathie pour les autochtones, décision de ne pas fuir le fort attaqué, étapes de son supplice et résistance exceptionnelle à la douleur.

CC BY NC ND

Aucune transposition, ni par le langage poétique, ni par le langage corporel, n'est possible pour faire passer la complexité de ce concept chrétien.

Ayant pour point de départ une incompréhension mutuelle, le roman relate la maturation d'une relation qui permet à chacun d'apprécier l'être qui paraissait si étrange lors de la rencontre initiale. Ainsi, Bird et Snow Falls définissent Christophe, et travers lui l'ensemble des hommes blancs, comme étant l'émanation d'un ordre inversé, une sorte d'anastrophe faite chair : « [The French] run to their heavy canoes and pile in, some almost falling out as they push hard against the current, sitting backward and pulling on their paddles so I realize that these people must really be backward and maybe don't want to look forward » (*Orenda* 137). Le terme « backward » (à l'envers) est régulièrement proféré par les deux protagonistes pour désigner Christophe. Cette créature exotique est perçue comme quelqu'un qui se comporte à rebours de la normalité. Ainsi on le décrit sous les traits d'un corbeau qui vole à reculons (« He flew backward » *Orenda* 41). Au début du roman, pour rendre perceptible ce décalage, Joseph Boyden fait parler ce personnage selon les codes habituellement utilisés pour retranscrire les discours maladroits des indigènes lorsqu'ils s'essaient à la langue du colonisateur : « “Me talk,” the Crow mutters, “me talk to it.” […] “Great Voice, he loves you,” he continues, pointing at me. “Great Voice is son child deer Christ. Christ kill for you to become him. Christ kill me. Die. Death for you Christ.” » (*Orenda* 55). Les Hurons le considèrent comme quelqu'un de sale et manquant d'éducation, description qui correspond au regard posé par les premiers colons sur les autochtones. Se positionnant en observateur civilisé du monde sauvage, lui-même s'affole du manque de pudeur et de la cruauté de ses hôtes. Cependant, progressivement chacune des deux parties se surprend à estimer les actions et le mode de vie de l'autre :

> A short time before dawn is to break, my head nodding I hear the strange sound I've become accustomed to over these last years, the three crows rising from their slight slumber and chanting their prayers in their strange rhythm. I don't want to admit it, but I've grown to like it.” (*Orenda* 434)

Christophe et Gabriel ont, quant à eux, intégré le système de valeur huron et reconnaissent dans un geste de mise à mort rapide l'expression de la clémence et de l'empathie là où, auparavant, ils ne voyaient qu'une brutalité sauvage. En parallèle, Bird reconnaît le savoir-faire guerriers des Français et se montre admiratif de certaines techniques qu'il compte réutiliser. Ainsi les parcours des différents personnages leur ont révélé des points de convergence des perceptions. Parallèlement la transformation intérieure qu'ils ont vécue a rendu palpable les terrains de conciliation des paradigmes. Les récits croisés contenus dans *The Orenda*, au lieu d'opérer une traduction qui demeurerait forcément incomplète, procèdent par un phénomène de

« translittération », et opèrent un codage par assemblage d'images. La translittération, technique usitée notamment par les ethnologues pour sauvegarder les chants inuktitut, consiste à retranscrire, lettre à lettre, chaque graphème d'un système d'écriture pour le faire correspondre à un graphème d'un autre système, sans se préoccuper de la prononciation. Nous empruntons ici le terme de translittération en le dévoyant quelque peu de sa définition première et en jouant sur l'ambiguïté de la racine du mot qui nous décidons de rapprocher du terme « littérature » plutôt que de l'adjectif « littéral ».

Ainsi, la réinvention littéraire du totémisme en articulant tradition autochtone et société nord-américaine engendre une transculturation qui ne vise pas à traduire les expériences singulières du réel au risque de les appauvrir, mais, au contraire, à ré-encoder ce qui relève de la modernité, de l'inédit ou du quotidien à travers les symboles du magique et du mythique. Les points de rupture des existences (deuils, abandons, dépendances à diverses substances...) se retrouvent cryptographiés en un faisceau d'épreuves à surmonter qui forment un système défini par les notions de rythme et trajectoire : rythme des métamorphoses intérieures et physiques, trajectoire d'une individuation qui révèle le soi pour reconstruire le collectif. Ces mêmes points de rupture figurent un retour au chaos symbolique qui appelle le personnage à refonder l'équilibre de sa personnalité en intégrant les éléments de la modernité.

De façon plus générale, le phénomène de translittération relève d'un mode d'expression contestataire qui se réapproprie le mode d'écriture de la civilisation dominante pour le remodeler. Le message porté par la communication obtenue suite à cette réappropriation nomme les points de rupture pour mieux les intégrer en tant qu'éléments fondateurs de l'identité marginale. Ces points de rupture ne représentent pas des preuves d'échec d'intégration de la société dominante. Ils ne sont pas des aveux de faiblesse mais, au contraire, les emblèmes des difficultés supplémentaires rencontrées et surmontées par la minorité. Ainsi, Tricia Rose, dans l'ouvrage intitulé *Black Noise*, analyse le processus d'assimilation culturelle auquel prend part la création musicale, du RnB au rap, pour la population afro-américaine. Elle identifie le rythme et la trajectoire en tant que conditions formelles qui introduisent un espace de négociation des conflits dans l'expression artistique :

> Interpreting these concepts theoretically one can argue that they create and sustain rhythmic motion, continuity, and circulate via flow; accumulate, reinforce, and embellish this continuity through layering; and manage threats to these narratives by building in ruptures that highlight the continuity as it momentarily challenges it. These effects at the level of style and aesthetics suggest affirmative ways in which profound social dislocation and rupture can be managed and perhaps contested in the cultural areas. (Rose 39)

La subtilité des rapports, entre continuité et fracture atteste du phénomène d'intégration en train d'opérer. Elle se traduit par certaines structures narratives qui jouent sur la répétition de motifs qui amènent ces derniers à évoluer. Dans le cycle romanesque du romancier canadien nous pouvons en trouver trace à travers l'analogie des destins qui d'une génération à l'autre répètent les mêmes étapes-clés existentielles selon la trajectoire d'une spirale ascensionnelle : chaque vie s'inscrit dans le parcours du personnage qui a précédé mais adjoint une nouveau contexte aux actions accomplies. Dans *Indigenous Pop*, Marcos Del Hierro reprend l'analyse de Tricia Rose pour la transposer à la création musicale amérindienne contemporaine et, en particulier, au hip hop qui a permis à de nombreux artistes de se saisir de la problématique de la fermeture des frontières américaines aux populations dites « étrangères » et qui, pourtant, appartiennent au même creuset ethnique que les autochtones américains[143]. Marcos Del Hierro note à ce propos :

> Rose's theorization identifies how a hip hop worldview approaches life's rhythms as circuitous trajectories that one may manage in ways that recognize and produce agency. Rather than consider a rupture as a failure or obstacle, one may adjust to the rupture by treating it as a part of the flow. (Del Hierro 226)

En réécrivant le quotidien des existences amérindiennes à diverses époques pour en faire des parcours au sein desquels les personnages sont à la fois les chamanes et les initiés, pleinement acteurs de leur métamorphose, Joseph Boyden transforme les difficultés et les obstacles en éléments moteurs du dépassement de soi. La modernité devient un défi : elle ne signifie pas le coup d'arrêt d'un mode de vie et d'une culture mais la continuité d'une évolution qui refuse l'assimilation par la néantisation. La translittération du réel propose ainsi d'appréhender différemment le choc des civilisations parce qu'elle propose ce que Mikhail Bakhtine a appelé des « énoncés vivants », animés par l'énergie du dialogue social :

> Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où... (Bakhtine 100)

L'interprétation de la rencontre des civilisations proposée par Joseph Boyden s'oppose à d'autres visions plus pessimistes. Ainsi, dans une nouvelle rédigée en 1902, le romancier américain Jack London imaginait la confrontation abrupte d'un mode de vie millénaire avec le progrès technique de la civilisation occidentale. « Nam-Bok the Unveracious » relate le retour d'un fils longtemps disparu au sein d'une petite communauté inuit coupée du monde. Navigateur maladroit, le

[143] Dans cet article Marcos Del Hierro s'appuie sur la chanson de Willy Northpole « Back to Mexico ». Nous renvoyons pour notre part à l'excellente chanson de Pura Fé, de la nation Tuscarora, intitulée « Borders » et qui étend la même problématique au contexte de la frontière Américano-canadienne : « We never crossed the border, the border crossed us ».

dénommé Nam-Bok avait été emporté dans son kayak par le vent qui le poussa au large quelques années auparavant. Ce dernier revient auprès des siens dans le même kayak mais vêtu différemment. Il rapporte de son long voyage des cadeaux surprenants et des histoires qui ne le sont pas moins : il dit avoir été secouru d'une mort certaine par une embarcation plus grande que tous les canoës du village réunis et qui avançait en maîtrisant le vent et la course du soleil. À son bord, des hommes à la peau claire chassent le phoque pour n'en garder que la peau. Nam-Bok tente également d'expliquer aux auditeurs incrédules à quoi peut ressembler un train :

> And in the distance I saw a monster like unto a thousand whales. It was one-eyed, and vomited smoke, and it snorted with exceeding loudness. I was afraid and ran with shaking legs along the path between the bars. But it came with the speed of the wind, this monster, and I leaped the iron bars with its breath hot on my face." (London 28)

Face à l'incompréhension de ses compatriotes, Nam-Bok perd patience et les rabroue. Il cherche d'autres comparaisons, fait appel à d'autres images mais rien n'y fait : « "You do not understand?" Nam-Bok asked despairingly. "Nay, we do not understand," the men and women wailed back, "We cannot understand." » (London 28). À l'issue de cette soirée peuplée de monstres démesurés, le village, circonspect, se réunit et tranche : Nam-Bok doit repartir :

> […] it grieves me sore that thou shouldst return such a remarkable liar. We cannot understand, and our heads be dizzy with the things thou hast spoken. […] if thou art the shadow of Nam-Bok, then thou speakest of shadows, concerning which it is not good that living men have knowledge. (London 29)

Nam-Bok est condamné à l'exil : soit il est un menteur et représente de ce fait un danger pour la communauté qui ne pourra pas lui faire confiance, soit il est bien mort en ce jour lointain où il n'a pas pu lutter contre le courant, et les morts ne doivent pas vivre parmi les vivants. La communauté le remet donc à l'eau dans des conditions similaires à celles de son précédent départ : « The gulls were flying low. The off-shore wind blew keen and chill, and the black-massed clouds behind it gave promise of bitter weather » (London 30). Il ne fait aucun doute pour le lecteur que, cette fois-ci, le rameur maladroit n'y réchappera pas. Jack London dépeint un peuple condamné, incapable d'intégrer une modernité incompréhensible. Par contraste, Joseph Boyden présente la vision d'un peuple qui a toujours su s'adapter malgré les lourdes pertes encourues, une nation indienne qui n'a eu de cesse de se réinventer. Suite à la défaite face aux Iroquois, les enfants de Bird le Huron et de Gosling l'Anishnaabe, iront vivre vers le nord avec les rescapés d'autres tribus.

> "We will know by next summer that it's most sensible to head north and be taken in by my people on their side of the Sweet Water Sea." She tells me I'll never farm again and neither will my offspring or their offspring. Never again will we eke a living from the earth but instead do what her people, the Anishnaabe, have always done. We'll go back to the forest, and we'll live by what it gives us. (*Orenda* 484)

Ils fonderont une nouvelle lignée qui survivra aux épidémies, aux conflits mondiaux, à la drogue et à l'alcool, là encore non sans quelques pertes, une lignée dont les dernières générations apprendront à piloter des avions et sauront arpenter les catwalks des métropoles nord-américaines.

Chaque destin individuel, chaque cheminement totémique vers soi concourt à tisser un *wampum*[144] qui contient à la fois l'histoire et les espoirs de la communauté. Dans *The Orenda*, Bird explique l'importance de cet artefact pour son peuple :

> The wampum we were to present him took our most talented artisans weeks of intense work, the weaving of our stories and of our hopes and wishes from foreign shells, drilled for the thread to pass through, each bead glittering and weighing almost nothing but immeasurable in price when it's chosen and sewn next to the other so that our hopes and our own history emerge into something that can be held, that can be weighed in the hands, to be passed around and explained. (*Orenda* 107)

À partir d'éléments importés, les coquillages acquis par le commerce mené avec les tribus côtières, que les artistes vont patiemment retailler et polir grâce au savoir-faire huron, les histoires transmises par le *wampum* vont pouvoir prendre vie. Chaque perle est unique et, insérée de façon appropriée parmi les autres, elle raconte la richesse et la complexité de l'histoire tribale. L'assemblage de ces perles dévoile une cohérence causale des récits qui s'inscrit dans l'inter-connectivité de toutes choses. Le *wampum* est une transposition artistique des vécus qui repose une stratégie narrative qui fait sens de l'enchaînement d'événements significatifs survenus dans les temps mythiques et le temps humain : le fil en maintenant les perles ensemble fédère les histoires emblématiques de la vie de la tribu que chacune contient. Ainsi l'ouvrage structure les expériences personnelles en les recontextualisant les unes par rapport aux autres. Par la répétition de certaines occurrences et l'agencement spécifique de ces occurrences, il formule une corrélation qui demande à être réinterprétée par chaque interlocuteur.

Les totems réinventés qui apparaissent dans le cycle romanesque sont autant de perles qui racontent la renaissance d'un être particulier et dévoilent ses tactiques personnelles pour intégrer le poids de l'histoire communautaire et le choc que représente la modernité. Tissées en un *wampum* littéraire, elles recréent une identité protéiforme qui loin de diluer les singularités, s'en enrichit pour pouvoir se projeter vers l'avenir. Dans « Stories as a Tool for Thinking », David Herman analyse la forme narrative du récit en tant que message générateur de connaissance[145] :

---

[144] Le *wampum* est un objet traditionnel des civilisations indiennes des forets du Nord-Est. Élaborée à l'occasion d'événements marquants de la vie de la communauté, cette ceinture de perles a plusieurs fonctions : elle est une devise qui permet d'acquérir des objets rares ; elle scelle un pacte d'alliance entre deux tribus ; elle représente un objet sacré dont la confection a été inspirée par les dieux et qui contient l'histoire mythique et réelle de la tribu. Le *wampum* est un vecteur d'échange puisqu'il n'est tissé que pour être offert. Instantanés de la vie du groupe, les *wampums* tissés par une même tribu ne sont jamais totalement semblables entre eux.

[145] De façon intéressante, David Herman utilise pour sa démonstration le récit de la rencontre d'un homme avec un « shapeshifter » qui passe d'une apparence animale (un corbeau) à une apparence humaine.

CC BY NC ND

> A basic assumption guiding my analysis is that [narrative] can be studied both as an achieved representation of experience and as an instrument enabling a class of comparable representational achievements—a class whose members are linked by shared strategies for problem-solving in the broadest sense. (Herman 165)

En effet, la structuration de l'expérience réalisée par le récit donne accès à des scénarios hypothétiques et offre à l'interprétation un panel de conséquences possibles. Ainsi il permet aux participants (auteur du récit et lecteur de celui-ci) de prendre part au tissage d'un réseau conceptuel :

> [Narratives] enable tellers and interpreters to establish spatiotemporal links between regions of experience and between objects contained in those regions. Narratives also allow people to adopt relatively distant or intimate (and relatively fixed or variable) perspectives on the storyworlds they evoke. Storyworlds, in turn, are inhabited by participants about whose physical as well as mental behavior tellers and interpreters are licensed to make a vast number of inferences. Indeed, narrative comprehension requires situating participants within networks of beliefs, desires, and intentions. (Herman 165)

Les récits totémiques proposés par Joseph Boyden sont sources de connaissance : par la répétition des parcours en différentes époques et différents contextes ils permettent de faire sens des destins des personnages amérindiens tout en interrogeant ce qui fait la spécificité de ces derniers, ce qui pourrait définir une identité commune. Dans le même temps, ils permettent de projeter cette identité dans un avenir ouvert. *The Orenda* s'achève sur un message positif retransmis par le narrateur omniscient qui exprime l'espoir d'une voix collective : « We're all party to our own wants as well as to our own shortcomings […] Now is what's most important, Aataentsic says. Orenda can't be lost, just misplaced. The past and the future are present » (*Orenda* 487). Cette ouverture fait écho à la scène finale de *Three Day Road* qui propose une vision apaisée du futur :

> Almost immediately the heat brings visions. Children. I see children. They are two boys, naked, their brown backs to me as they throw little stones into the water. Their hair is long in the old way and is braided with strips of red cloth. But it isn't the past. It is what's still to come. (*Three* 350)

Ici encore, passé et futur s'entremêlent au temps présent avec l'assurance que le clan va se perpétuer. Niska conclut le roman avec une courte phrase qui exprime sa confiance en l'avenir : « By tomorrow we'll be home » (*Three* 351). Cette même confiance transparaît dans les dernières phrases de *Through Black Spruce* : « I push myself up to rise, don't have the strength, but I'll be fine. The hands of my family reach out to help me » (*Through* 404). En ayant accès au *wampum* littéraire tissé par l'articulation des récits totémiques du cycle romanesque, le lecteur est appelé à participer à cette projection : les récits croisées des différentes générations créent les conditions d'une intégration de l'individu au sein d'un sentiment collectif en perpétuelle évolution.

CC BY NC ND

Conclusion

Dans les romans totémiques, le récit de fiction innove en engendrant des états transitoires qui marquent le franchissement d'étapes physiques et morales vers la découverte du soi. En effet, en réinventant des états paroxystiques qui confrontent les personnages au malaise ontologique qui les habite, les romanciers amérindiens choisissent d'inscrire le cheminement de leurs personnages dans une sensorialité décuplée ouvrant leur conscience à la pleine connaissance de leur situation et les poussant à agir. Le climat de tension affective, la participation émotive aux rituels inventés libère les psychés et permet aux individus de se concevoir autrement dans un hors-de-soi transcendantal. Le glissement des formes, les métamorphoses corporelles qui rejouent le phénomène de « shapeshifting » des mythes ancestraux, matérialisent dans la chair les révolutions intérieures et, de ce fait, réconcilient ponctuellement les différents héritages spirituels. Ainsi, les auteurs imaginent des parcours totémiques syncrétiques qui prennent la forme de douloureux mais nécessaires rites de passage, permettant aux protagonistes de construire une identité personnelle libérée des simulations identitaires qui pesaient jusqu'alors sur leurs destins. Partant de l'un et de l'indivisible, c'est-à-dire l'individu dans toute sa singularité, ils proposent de refonder un sentiment collectif évolutif parce que né d'un brassage créatif des culture. Le *wampum* fait d'histoires particulières ainsi tissé par la littérature amérindienne contemporaine combine les différentes singularités en un motif qui projette l'identité indienne dans un avenir certes incertain, mais qui recèle une multitude de potentialités. Chaque alliance totémique doit être recréée afin de s'ajuster aux nouvelles conjonctures. Chaque événement est à réinterpréter, chaque symbole à déchiffrer. Dans le chapitre intitulé intitulé « Ontic Images », de *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, Gerald Vizenor insiste sur le processus de renouvellement des images accompli par la littérature amérindienne :

> Native American Indians are the originary storiers of this continent, and native stories are the arcane creations of real existence that arise in a customary modernity. Native stories of totemic associations, visionary, imagic moments, or those tacit images of an ontic sense of presence, and survivance, are the actual turns of native modernity. (Vizenor 2009, 161)

Le parcours totémique prend part au faisceau d'histoires qui affirment avec force la tangibilité d'une présence résistante qui a su intégré les changement contextuels. En introduction de *Imagic*

CC BY NC ND

Moments, son étude consacrée au cinéma amérindien, Lee Schweninger explique comment le renouvellement des images, en réconciliant les différentes strates temporelles et les paysages qui portent la marque de la présence indigène, représentent une forme de souveraineté visuelle.

> Imagic moments […] are the Indigenous stories, whether verbal or visual, the Indigenous people offer to themselves. These stories, the Indigenous films themselves in my context, are "ecstatic unions of place and time;" they constitute instances of self-representation and a form of visual sovereignty, and in every single frame they insist on survival. (Schweninger 2013, 1)

Les romans totémiques participent de ce mouvement d'auto-représentation. En racontant les pactes totémiques inédits et les réseaux de relation que ceux-ci sous-tendent, les récits fictionnels se font les vecteurs d'une expression renouvelée parce qu'ils ont su intégrer la nouveauté et la modernité.

CC BY NC ND

Chapitre 2 : La « *transmotion* » ou le totémisme en mouvement

Nous voulons dans ce dernier chapitre mettre en résonance les différents indices totémiques afin de démontrer le pouvoir de création et de recréation de soi que comporte le totémisme littéraire, et nous attacher à définir la trajectoire que sous-tend ce phénomène. En effet, la combinaison dynamique des indices totémiques est rendue signifiante par le parcours d'individuation qui projette l'initié dans une nouvelle identité. Nous nous intéresserons ici à l'énergie circulatoire qui rend possible cette réinvention personnelle : la *transmotion.*

Le romancier et critique Gerald Vizenor, qui a inventé ce terme, explique qu'il s'agit de la manifestation artistique de ce qu'il appelle « totemic motion » (le mouvement totémique). Il définit la notion ainsi : « The concept of transmotion, a spirited and visionary sense of natural motion and presence, has evolved into an aesthetic theory to interpret the modes, distinctions, and traces of sacred objects, stories, art, and literature » (Vizenor 2000, 15). Dans l'article intitulé « The Unmissable: Transmotion in Native Stories and Literature[146] », il démontre en effet la constance d'une énergie transformationnelle à l'œuvre dans les fictions amérindiennes. Dans ce même article il analyse ce trait caractéristique en tant que manifestation de la continuité d'une tradition culturelle qui s'amuse à prendre de la distance par rapport au cadre rigide que tentent d'imposer les dogmes de la voix d'autorité. Il souligne à ce propos le lien étroit que la *transmotion* entretient avec l'ironie :

> The most memorable native stories are ironic, and the scenes of natural motion are sometimes parodies. Native ceremonial clowns, cultural and communal teases are ironic because the original sources are not rubric sacraments, and never certain, and the spirit, imagination and hearsay of the moment are never the same in the continuous imaginative recount of stories. (Vizenor 2015, 63)

[146] Le concept de « *transmotion* » développé par Gerald Vizenor a donné son nom à une revue critique qui revendique cet héritage en invitant cet écrivain à contribuer directement aux différents numéros, l'article que nous citons en étant un exemple. Ainsi l'éditorial de la première parution commence par citer le travail d'innovation mené par Vizenor et place cette démarche au centre des préoccupations de la revue : « In founding *Transmotion*, only the second journal with Indigenous North American literatures as its primary focus, it is our intention to encourage this continuing spirit of creative *jouissance* in the field of Native critical studies. In particular, we are looking to promote the academic study of experimental and avant-garde Indigenous writers, and equally to encourage innovative, surprising, unexpected and creative critique of American Indian literatures and other creative arts » (Mackay i).

Parce que l'ironie se joue des présomptions et postule une distance critique, elle inscrit dans les récits une dynamique critique de réinterprétation des situations, un mouvement qui transcende le littéral. Ainsi Gerald Vizenor ajoute :

> Literature is a tricky voice of the past, and customarily omniscient in style. Native stories tease a sense of presence, an ironic presence, and create an elusive consciousness that is more than the mere simulations of similitude and sincerity, or the editorial investments of culture, intrigue, adventure, and petitions of conceited reality in commercial narratives. (Vizenor 2015, 64)

L'ironie est, en effet, un outil largement employé par les écrivains amérindiens pour exprimer le décalage entre identité fantasmée et réalité des vécus. En refusant le littéral pour l'implicite, elle leur permet d'opérer une critique du réel à partir de situations irréelles voire surnaturelles, la puissance de suggestion d'expressions antinomiques offrant un commentaire distancié sur l'aliénation que ressentent les Premières Nations au sein de leur propre pays. De même, les auteurs font appel au comique de situation qui rend palpable l'incommunicabilité de l'expérience amérindienne. Mais c'est au sein de l'intrigue qu'agit une ironie parfois décapante qui bouscule de façon caustique les attendus. L'ironie dramatique est la manifestation littéraire du *trickster*, un sursaut qui réfute l'inéluctabilité des destins. Dans *Introduction to Satire*, Leonard Feinberg définit en ces termes la fonction de l'ironie dramatique :

> The term 'dramatic' is used here […] to differentiate ironic events and situations from verbal irony. [It designates] a state of affairs or events which is the reverse of what was expected; a result opposite to and as if in mockery of the appropriate result. (Feinberg 157-58)

Dans *Native American Fiction: A User's Manual*, David Treuer insiste sur un aspect particulier de l'ironie dramatique qui consiste en l'usage de techniques narratives caractéristiques de certains canons occidentaux pour aborder des contextes et des thématiques indigènes : « Applying many older Western literary techniques to a totally new set of subjects and circumstances creates a new kind of literary irony » (Treuer 2006, 44). Le décalage formel ainsi obtenu fait écho à une ironie omniprésente dans l'expérience amérindienne depuis la colonisation du territoire par l'Occident. Dans *Indian Humor*, Paul Chaat Smith souligne cet phénomène et va jusqu'à personnifier celui qu'il appelle « Humor » :

> He was there when Sitting Bull and Black Hawk signed up with Buffalo Bill and toured Europe, when Montezuma looked at Cortez and concluded the Spanish explorer was a deity, when Cher recorded 'Half Breed,' and when the first Mohawk built the first skyscraper. (Chaat Smith 14)

Les romans totémiques, eux aussi, emploient ces différentes formes d'ironie tant pour mettre les initiés à l'épreuve que pour révéler l'absurdité des situations. L'ironie se fait alors moteur des transformations et porte les personnages vers la recréation de leur identité. En effet, la distance ironique libère les personnages d'une forme de fatalité limitative : s'autorisant à rire, même si c'est

CC BY NC ND

de façon parfois amère, de la condition autochtone, les auteurs se lancent dans un travail de distorsion des circonstances et des contextes. Les personnages eux aussi accèdent à cette position d'auto-critique qui les établit en tant que sujet agissant. Parce qu'ils intègrent les contradictions mises en lumière par l'ironie dramatique, ils accèdent à une responsabilité individuelle de faire évoluer leur attitude face à l'adversité.

La trajectoire de recréation identitaire impulsée par les récits totémiques débute par l'exploration de la mémoire personnelle puis fluctue, révélant l'impermanence des certitudes, pour finalement ouvrir la possibilité d'un travail d'imagination ou de ré-imagination du passé concomitant à une projection vers l'avenir. Ce faisant la *transmotion* amorce une prise de conscience qui refuse les impératifs catégoriques. Ainsi, les images permettent au lecteur d'appréhender de façon personnelle et individuelle ce que Vizenor appelle le mouvement visionnaire de la mémoire (« the visionary motion of memory »). L'écrivain ne se contente pas de décrire une situation de contraste, de nommer des forces antagonistes, mais fait librement interagir ces dernières pour inventer de nouvelles modalités d'être au monde :

> Native literary artists, those who pose in the emotive shadows of natural motion and totemic cultures, are clearly obligated, in my view, to create innovative narratives and poetic scenes that tease and reveal the fusions of native ethos, transmotion, and stories of survivance. (Vizenor 2015, 65)

Ainsi que nous l'avons vu dans le précédent chapitre, lorsqu'ils imaginent de nouveaux parcours initiatiques et invoquent des totems hybrides, les romans totémiques impulsent un mouvement naturel d'innovation qui s'appuie sur la trace d'un passé qu'ils s'autorisent à remettre en question et à réinterpréter. Ce mouvement dépasse la fonction esthétique pour endosser un rôle contestataire, ce que Niigaanwewidam James Sinclair nomme une souveraineté de la *transmotion* (« A Sovereignty of Transmotion »). Ainsi, il relève que le pouvoir de l'imagination confère aux histoires racontées, aux personnages, et par extension aux nations amérindiennes, un statut de présence active dans la sphère culturelle (état par ailleurs largement nié dans la sphère politique). Dans *The Poetry and Poetics of Gerald Vizenor,* Deborah L. Madsen reprend l'analyse de Niigaanwewidam James Sinclair pour insister sur le pouvoir de revendication que renferme la littérature de fiction amérindienne. Analysant un poème de Vizenor intitulé « Bear Island », elle explique comment la fiction parvient à porter le message de l'autodétermination et comment les jeux de langage engagés par l'auteur problématisent la question identitaire. La *transmotion* agit comme un appel d'air qui fait jaillir les images :

> Transmotion is not about giving up tribal identities, knowledges ands beliefs when you leave the imaginative world, but bringing them into being. By evoking them, Anishinaabeg can invoke them to

> assert experiences, ideas, and knowledges as families, relatives, kin. These invocations can also become complex expressions of collectivity, interconnectivity and nationhood. (Sinclair 145)

Les esprits tutélaires qu'invoquent les romanciers par la force de leur évocation affirment la possibilité d'inventer d'autres relations claniques propres à surmonter les liens généalogiques incomplets ou rompus. En parallèle, ils posent les bases d'une renégociation de la souveraineté au sein d'un espace bouleversé. Ainsi la *transmotion* littéraire remplit-elle une fonction de souveraineté rhétorique, pour reprendre les termes utilisés par Sundy Watanabe dans l'article intitulé « Socioacupuncture Pedagogy: Troubling Containment and Erasure »[147]. La redéfinition du lien totémique engage en effet une résistance aux pratiques d'appropriation culturelle de la société dominante, de même qu'un refus de se soumettre à une vision réductrice des identités indiennes. En ceci, la réinvention littéraire du totémisme opère une action volontaire de redonner force, à travers un réseau de relations qui représente une point d'ancrage dans le temps et l'espace, à une présence qui refuse d'être perçue comme fugace, évanescente, voire disparue.

Dans *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*, Gerald Vizenor apporte une définition de la *transmotion* qui confirme cette prise de position : « Transmotion is that sense of native motion and an active presence [that] is *sui generis* sovereignty. […] Native transmotion is survivance, a reciprocal use of nature, not a monotheistic, territorial sovereignty » (Vizenor 2000, 15). La souveraineté ainsi revendiquée prend la forme d'un questionnement de toutes les frontières imposées, culturelles, politiques, territoriales ou disciplinaires. La *transmotion* s'exprime donc aussi dans les perspectives critiques adoptées pour aborder les textes. Ainsi, dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Twenty First Century Perspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*, Birgit Däwes, Karsten Fitz et Sabine N. Meyer rappellent que la problématique identitaire amérindienne s'est tout d'abord centrée sur la revendication ethnique avant de s'intéresser progressivement à la question narratologique : la prise de position des auteurs ne concerne plus le seul message porté par la diégèse mais s'exprime dans la forme choisie pour l'exprimer. Pour accéder à la pluralité de sens de cette production, il ne s'agit pas de prouver son appartenance à une des nations indiennes ou de maîtriser les codes d'une culture indigène jugée authentique, mais d'engager une interprétation des textes à la lumière de leur interaction dynamique, c'est-à-dire de les aborder en fonction du

[147] Sundy Watanabe emprunte l'expression à Scott Richard Lyons qui explique que ce principe s'inscrit dans une volonté d'autodétermination des peuples : « The inherent right and ability of peoples to determine their own communicative needs and desires in pursuit [of sovereignty], to decide for themselves the goals, modes, styles, end languages of public discourse » (Lyons 2000, 449-50). Sundy Watanabe, qui enseigne les « Native Studies » auprès d'étudiants autochtones mais également auprès d'étudiants occidentaux, met la problématique de la souveraineté rhétorique au centre de son projet pédagogique : « The courses, as I taught them, interrogated intersections of language, writing, end culture in context, including notions of place and community » (Watanabe 24).

mouvement de *transmotion* qui les anime. L'analyse critique s'attache alors à révéler la relation entre les œuvres et leur rapport à différents cadres de référence.

Cette perspective aboutit à envisager un faisceau concordant de méthodologies trans-indigènes (« trans-indigenous methodologies ») que Chadwick Allen définit comme une approche comparative et ouverte des créations littéraires mettant en dialogue les différents systèmes de valeurs mais aussi les histoires distinctes qui ont façonné les peuples autochtones autour de l'expérience de la colonisation. Chadwick Allen explicite le choix de l'adjectif « trans-indigenous » :

> The point is not to displace the necessary, invigorating study of specific traditions and contexts but rather to complement these by augmenting and expanding broader, globally Indigenous fields of inquiry. The point is to invite specific studies into different kinds of Indigenous peoples, cultures, histories, and texts. Similar to terms like *trans*lation, *trans*national, and *trans*form, *trans*-Indigenous may be able to hear the complex, contingent asymmetry ad the potential risks of unequal encounters borne by the preposition *across*. It may be able to indicate the specific agency and situated momentum carried by the preposition *through*. It may be able to harbor the potential of *change* as both transitive and intransitive verb, and as both noun and adjective. (Allen 2012, xiv-xv)

Cette approche pluridisciplinaire permet d'identifier au sein des textes l'élan vital qu'imprime la *transmotion*.

En 2013, Gerald Vizenor participe au catalogue de l'exposition *Sakahàn* du Musée des Beaux Arts du Canada en écrivant un texte dans lequel il développe le lien continu qui connecte la *transmotion* au totémisme. À partir de cette étude, il choisit d'adjoindre systématiquement au premier terme l'adjectif « cosmototémique ». La « *transmotion* cosmototémique » devient ainsi condition *sine qua non* de la création et de recréation des images. Elle constitue le support énergétique d'une production artistique qui questionne les stéréotypes identitaires tout en renouant avec le sens du sacré :

> My literary mediations and theories on transmotion and survivance arise from studies of the concocted provenance of sacred objects, actual totemic visions and associations, the actual experiences of totemic visions, stories of the fur trade, situational narratives, literature, and from perceptions and descriptions of cosmototemic art, or the worldly significance of transmotion in totemic images and portrayals of cultural survivance. (Vizenor 2013, 42)

La « *transmotion* cosmototémique » se révèle pleinement dans les romans totémiques où elle insuffle le renouveau du sens au sacré à travers une hybridation des symboles. Son énergie projette les protagonistes vers l'avant par le biais d'un pacte totémique à reconstruire.

C'est au lien fondamental entre élan, trajectoire et totémisme que ce dernier chapitre est consacré. Pour l'illustrer, nous avons choisi d'axer notre étude sur le troisième roman de David Treuer, *The Translation of Dr. Apelles*. En effet, en déconstruisant le schème fonctionnel du

totémisme sociologique, cette œuvre matérialise une forme de réinvention de l'identité particulièrement inattendue et audacieuse. Dans ce roman, le mouvement totémique suscité par un totem polysémique transcende la réalité et mène le protagoniste à opérer une *transmotion* libératrice. Celle-ci prend corps dans l'affirmation d'une présence riche de racines culturelles métissées et n'hésite pas à investir un *hic et nunc* revisité par le biais d'une écriture postmoderne. L'auteur bouleverse sciemment les cadres et interroge le lien totémique à l'espace et à l'histoire. Ce faisant, il re-territorialise une sorte de carte mémorielle ainsi que nous allons à présent le voir : mémoire faillible et subjective du passé, et mémoire à construire à partir de la multiplicité des expériences.

CC BY NC ND

La réinvention du codex

Dans *The Translation of Dr. Apelles*, David Treuer déjoue, nous l'avons vu, un certain nombre d'attentes concernant la fiction amérindienne en écrivant un double récit qui met en parallèle les épreuves rencontrées de nos jours par un universitaire déraciné et les amours contrariées de deux jeunes Amérindiens en des temps anciens, non définis. Dr. Apelles, le personnage principal et fil conducteur de la narration (il est en effet celui qui fait le lien entre les différents récits : protagoniste direct ou traducteur rapportant une histoire connexe), ouvre le roman par le seul passage rédigé à la première personne et imprimé en italique. Il raconte comment un totem des plus improbables s'est imposé à lui et a changé le cours de son existence. Il s'agit de pages manuscrites, écrites dans une langue algonquine perdue, depuis et que seul le protagoniste est capable de lire et de traduire en anglais. Par la suite, il est progressivement fait de moins en moins mention de ces pages anachroniques pour laisser la place à leur double sémantique : le manuscrit de la traduction effectuée par Dr. Apelles. Dans le passage introductif, les pages, cachées dans un autre ouvrage, lui tombent entre les mains :

> I was looking for a book.
>
> A very particular book in a vast and wonderful library. I found what I was looking for. It hadn't been opened for quite a long time judging by the dust that coated the upper edge and by the way the paper had yellowed on all the sides creeping toward the gutter. When I opened it, some loose pages different from those of the book fell onto the floor. I picked them up and noticed that they were covered with a text in a language I did not understand. (*Translation* 1)

Passé le moment de sidération provoqué par cette découverte inattendue, le narrateur parvient à faire sens des caractères indigènes tracés sur le papier et réussit à entendre l'histoire qu'ils contiennent. À partir de cette rencontre, le protagoniste, devenu gardien des pages, s'impose de respecter un certain nombre de tabous : il ne nomme jamais précisément le totem hormis par les termes génériques de « manuscrit », de « document » ou de « parchemin ». De plus, il s'assure que personne d'autre ne puisse le toucher et fait preuve d'une attitude déférente à son égard. Chaque contact avec l'objet magique provoque un vertige durant lequel Apelles reçoit des visions sensorielles d'expériences passées : « This is why when he looks at the document he feels dizzy and needs to hold onto something more solid that the table edge, or his pencil, or his past. The

document has languished—unknown and untranslated in a language no one save him speaks » (*Translation* 27). Les pages exercent, en effet, une fascination qui incite Dr. Apelles à entamer une remise en question personnelle et, surtout, le poussent à l'action : l'universitaire se sent appelé à traduire le texte, quoiqu'il lui en coûte.

Le totem inventé par David Treuer échappe à la logique et à la vérité historique. Les nations algonquines ne possédaient pas de système d'écriture qui aurait permis de retranscrire la complexité des périples d'Eta et de Bimaadiz. De même, le récit fait mention de « pages », de « papier » et de « parchemin », objets dont ces nations n'avaient pas l'usage. Cependant, la transmission d'un texte primordial écrit dans une langue perdue et nécessitant d'être traduit pour assurer que soient perpétuées les enseignements qu'il contient, renvoie à une autre tradition amérindienne, les textes sacrées du Popol Vuh[148], et évoque une autre œuvre littéraire, *Almanac of the Dead* de Leslie Marmon Silko. Dans ce roman à la narration extrêmement complexe, entremêlant différents textes et différentes époques de l'histoire du peuple maya et du peuple yaqui, deux jeunes filles héritent de la lourde tâche de préserver un assemblage hétéroclite d'écrits dont Joni Adamson rappelle le contenu en ces termes :

> When Lecha and Zeta open up the wooden ammunition box containing the almanac, they discover fragments of parchment covered with strange hieroglyphic markings, several old, dilapidated notebooks, stocks of newspaper clippings, yellowed paper scrawled with an unfamiliar, classical Spanish script, and blank pages, one of which has been recently filled with Yoeme's own personal testimony of her miraculous escape from a Mexican prison and her journey to Tucson Arizona. (Adamson 2001, 136)

Ce livre est essentiel pour la préservation de l'identité de Lecha et Zeta et, par extension, la préservation de l'identité de tout leur peuple :

> After all, the almanac was what told them who they were and where they had come from in the stories. Since their kind would no longer be, they argued the manuscript should rightly die with them. Finally, the stubborn voices prevailed, and three young girls and a small boy were chosen to carry the almanac North. The pages were divided four ways. This way, if only one of the children reached safely far in the North, at least one part of the book would be safe. The people knew if even part of the almanac survived, they as a people could return someday » (Silko 1991, 246).

Malgré l'apparent désordre, l'ensemble de ces documents forme un tout cohérent qui contient la mémoire de l'histoire pré-colombienne, le récit de la confrontation avec l'envahisseur espagnol et les témoignages plus récents de la résistance communautaire au pouvoir central. Les particularités

[148] Le Popol Vuh est un recueil constitué de quatre livres rédigés en langue quiché (une des langues de la civilisation maya). Alternant symboles picturaux et retranscription phonétique, ce texte fondateur, probablement rédigé au moment de la colonisation espagnole, comporte des versions très fournies des principaux mythes mayas ainsi que le détail de la généalogie royale. L'ensemble offre une vision assez complète de la cosmogonie maya et des rivalités politiques qui agitaient régulièrement le pouvoir dans la période pré-colombienne. Il fait également le lien avec la disparition annoncée de cette civilisation alors que l'empire espagnol pille les richesses locales. Nous renvoyons à ce sujet le lecteur à l'ouvrage de Dennis Tedlock : *Popol Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*.

des parcours de vie singuliers sont conservés au même titre que les bribes de textes canoniques. Par ce biais, la romancière revendique le droit des Indiens à écrire leur propre histoire :

> What interested Silko specifically about Mayan almanacs and history, is that […] from the beginning of the colonial period, European peoples claimed the right to "tell the story," to speak for indigenous peoples, and to represent reality from only one perspective. Yet the Maya consistently resisted these representations, fought for their communities and lands, and like their ancestors before them, continued to record their histories and stories in sacred books they kept hidden from their oppressors. (Adamson 2001, 137)

Le codex ainsi constitué échappe de fait à la vision occidentale de ce qu'un texte fondateur représente. Les différentes traces écrites renferment tant le récit d'événements passés que des projections astrologiques. Il est un outil de prédiction du futur :

> "Those old almanacs don't just tell you when to plant or harvest, they tell you about the days yet to come—drought or flood, plague, civil war or invasion." Lecha seemed to be drifting off to sleep. "Once the notebooks are transcribed, I will figure out how to use the old almanac. Then we will foresee the months and years to come—everything." (Silko 1991, 137)

Régulièrement enrichi par l'ajout de nouveaux documents, il est un livre en perpétuelle redéfinition, à l'image du fonctionnement des premiers codex mayas, ainsi que le rappelle Joni Adamson dans son analyse du roman :

> According to historian Ronald Wright, these books, which were part bible, part community charter, part almanac, and part chronicle, were continuously updated and expanded, making them, in a sense, "living books," and every "Yucatec town of any size possessed one." (Adamson 2001, 140)

Le codex au centre du roman de David Treuer prend lui aussi la forme d'un livre vivant, un livre à construire et à reconstruire qui, partant de l'improbable manuscrit algonquin, s'enrichit de la traduction en anglais rédigée par Apelles, mais également du roman *Daphnis et Chloé,* au sein duquel il se cache dans les derniers chapitres, et, enfin, du récit des épreuves qu'Apelles et Campaspe traversent avant de pouvoir établir durablement leur relation. Ce codex imaginaire se présente comme une œuvre mouvante, un texte en devenir qui évolue conjointement à la transformation intérieure vécue par le personnage principal :

> Already the words on the ancient manuscript page, that shy paper, are beginning to swirl, mix, and change. The words don't fade in his mind as dreams do. Rather, they break through the cover of obscurity that has hidden them for so long and hide in the lush foliage of what he already knows—other languages, other landscapes, other stories. But it isn't really the manuscript or the words written there that are moving. They are, physically at least, resolute, still. It is what is within him that is moving. The treasures of his mind are being rearranged and reordered, as well as the habit of his heart. (*Translation* 24)

Ce passage évoque directement l'énergie libérée par la *transmotion* : les images contenues par le texte à traduire et celles contenues par la mémoire du personnage entrent en dialogue par le biais d'un mouvement qui bouleverse Apelles en ramenant à la conscience un foisonnement d'affects

signifiants. Le choix des trois verbes « swirl, mix, and change » rend palpable le tournoiement des souvenirs et des émotions qui n'est pas sans évoquer un enivrement du personnage par les mots. Le livre vivant que représente le codex imaginé par David Treuer est un outil de projection vers l'avenir qui libère Apelles de la prédétermination des destins. Dans *Popol Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*, Dennis Tedlock qualifie, de façon très pertinente, le recueil de textes sacrés d'« instrument de navigation » : « [The Popol Vuh tells] us something about the conceptual place of book in the pre-Columbian world. [It is] a seeing instrument, a complex navigation system for those who wish to see and move beyond the present [and even more practically] a place to see » (Tedlock 71).

De la même façon, le totem-codex de *The Translation of Dr. Apelles* joue le rôle d'un instrument d'optique qui donne à voir l'invention coloniale de l'indianité. Les jeux d'intertextualité qui sous-tendent le mouvement de *transmotion* permettent la critique des stéréotypes. Parce qu'il comporte un double enjeu (manuscrit ancien à déchiffrer et traduction moderne à écrire), le codex constitue une épreuve totémique qu'il faut surmonter pour atteindre la transcendance. Dans « Apelles's War: Transcending Stereotypes of American Indigenous Peoples in David Treuer's *The Translation of Dr. Apelles* », David Yost analyse cette tension narrative et met en lumière l'écueil d'une interprétation hâtive de la relation établie entre le récit des amours d'Eta et Bimaadiz et celui de la réalisation personnelle de son traducteur. Citant deux extraits du roman qui mentionnent la méfiance d'Apelles quant aux mises en scène de la culture indienne qui prétendent à une authenticité ethnique, David Yost conclut :

> In light of those passages, the story of Bimaadiz and Eta is not, as some reviewers have suggested, a simple parallel to the story of Apelles and Campaspe, mirroring a twenty-first-century love with a fantasy of the nineteenth. Rather, the pastoral romance acts as an obstacle to the love of Apelles and Campaspe, its stereotypes threatening Apelles's ability for self-definition. (Yost 69)

L'obstacle que représente le totem s'affirme dans le caractère équivoque de celui-ci : objet tangible dont la logique voudrait qu'il n'ait jamais existé, relique qui ne devient signifiante que si elle est traduite, totem qu'il faut protéger des contacts profanes et qui a pourtant vocation à être partagé (« Any story, all stories, suppose a reader. Stories are meant to be heard and are meant to be read » *Translation* 24). Lorsque le manuscrit s'impose à son gardien, il oblige celui-ci à abandonner une zone de confort dans laquelle il s'était réfugié, une attitude qui consistait autant à nier le passé qu'à refuser d'envisager un avenir. Le totem ne pouvant devenir codex qu'à partir du moment où Apelles invente une traduction très personnelle qui vient compléter le texte initial, la relation totémique

ainsi installée lance un travail de redéfinition de l'identité qui échappe à une catégorisation pré-établie.

Le roman dans son ensemble participe à cette dynamique en déconstruisant et réinterprétant les indices du complexe totémique. La notion de clan est gommée pour y substituer celle de couple, élément premier qui fondera le clan à venir. Le manuscrit choisit son gardien en des circonstances nimbées de magie puisqu'il révèle sa présence au seul individu en capacité d'en traduire la langue perdue. À partir de cette rencontre, le protagoniste s'emploie à ritualiser les contacts avec le totem : « This was […] a Friday at the archives, and as such, it was a twice-monthly exception to his usual routine, though it was, by its sanctified regularity, both routine and regular » (*Translation* 56). Par la suite, les pages de la traduction s'animent, respirent et appellent leur traducteur, installant de ce fait une relation de mystère entre initié et esprit tutélaire : « It must have begun that night when, after having gone to bed in his queen-sized bed, he thought he heard paper rustling in the next room » (*Translation* 256). Apelles est, d'ailleurs, la seule personne qui puisse toucher le totem-codex, tout autre contact devenant sacrilège. Le territoire auquel le pacte totémique lie l'initié n'est pas une terre familière, mais l'anonymat de la ville qui permet à Apelles de se réinventer en se confrontant à la multiplicité culturelle qui l'habite. Enfin, l'eau totémique, élément déterminant du totémisme littéraire, matière qui seule est capable de faire naître et disparaître les totems, est retravaillée par l'auteur par le biais d'une dématérialisation complète : dans ce roman, ce sont les rouages des machines tentaculaires des sous-sols de RECAP qui figurent les vagues et les tréfonds d'un espace-substance magique. De l'élément liquide ainsi figuré ne restent que certaines caractéristiques essentielles telles que la profondeur et le flux. Une fois le parcours totémique terminé, le manuscrit ayant accompli sa mission, il se laisse engloutir par les flots mécaniques : « And suddenly [the boxes] are airborne, lifted on one of the forklifts, the ground retreats, the ceiling moves closer. […] it stops. For a second or two they bounce slowly up and down, up and down, as on the swell of a wave » (*Translation* 307). Ainsi, l'ensemble des indices totémiques témoignent de l'interpénétration de deux univers qui, au lieu de se heurter, entrent en dialogue.

CC BY NC ND

Enchevêtrement des chronotopes

À l'instar des autres romans du corpus, *The Translation of Dr. Apelles* utilise deux totémismes imbriqués qui guident le protagoniste vers la redéfinition de son identité : le totem-codex du récit principal et un totémisme animal plus classique, présenté par le récit traduit par Apelles. En effet, les deux héros du récit dans le récit sont sauvés d'une mort certaine par le lait maternel de deux femelles animales qui présentent leurs mamelles aux jeunes enfants.

Le premier, Bimaadiz rencontre l'incarnation de son esprit tutélaire alors qu'il est livré à lui-même dans la hutte familiale. Sa mère a tenté d'assurer la survie de celui-ci par le sacrifice du reste de la famille : « She smiled. And across the sleeping bodies of her five other children she said calmly, as though mentally dressing him in fine clothes, You, my son, will live. You alone. He fell asleep » (*Translation* 5). Au fur et à mesure que les frères et sœurs décèdent, Bimaadiz revêt une nouvelle couche de fourrure (la couverture-tunique des petites sœurs, le pantalon en peau de lapin du petit frère, les gants et le chapeau de l'autre frère...), dans une ritualisation du devenir-animal. Alors qu'il a épuisé toutes ses réserves (« The food on which he had lived—his mother's milk—was gone. The memory of her savage sacrifice, the only thing that kept him alive, had thinned into the thinnest of broths. It alone had sustained him » *Translation* 7), Bimaadiz est sorti de sa torpeur par le martèlement de pas lourds à l'extérieur du wigwam. La rencontre salvatrice est alors décrite comme une renaissance, le garçon s'extirpant avec peine de l'utérus figuré par l'abri clos et sombre. Aveuglé par la lumière réfléchie par la neige, il tente de crier mais ne parvient pas à faire sortir un son de sa gorge sèche. Une femelle élan s'approche de lui. Son contact lui permet de recouvrer la vue, le corps de la bête offrant un cadre de référence au paysage. En effet, celui-ci procure l'ombre nécessaire pour apprécier les perspectives de ce nouvel environnement :

> It was as though he had stepped into a cave. He was surrounded by trees, their black trunks growing up to meet the low ceiling of this movable night that hovered above him. His eyesight improved as he continued to look up at what he thought was a shadow, but proved to be not at a shadow at all but the distended belly of a cow moose. […] The boy looked at the cow moose's belly, and with growing clarity, saw her low-hanging teats sagging away from her body and noticed a rind a dried milk around her nipples. He thought of his own mother's milk—the last meal she had given him.
>
> Dazed, starving, and desperate, he rocked forward on his knees and sat up. Ready to receive a new mother, to receive a new life." (*Translation* 10)

La femelle qui surgit à ce moment opportun sauve doublement le jeune garçon : elle le nourrit alors qu'il allait tomber d'inanition et attire vers lui l'attention d'un groupe de chasseurs qui, autrement, ne l'aurait pas trouvé :

> He raised his gun and shot for the moose's heart. At such close range he couldn't miss. The moose toppled over where it stood. And directly beneath it—blinking confusedly in the sudden light and stunned by the report of the rifle—was a young boy in rabbit-fur clothing. (*Translation* 11)

Ainsi, Bimaadiz reçoit en cadeau un double sacrifice maternel : le premier de sa mère biologique, le second de sa mère totémique. Ces dons ultimes indiquent le caractère exceptionnel de l'enfant choisi par les hommes et par les esprits pour survivre coûte que coûte.

Quelques pages plus loin, le lecteur fait la connaissance d'Eta. Le nourrisson, fermement attaché à son porte-bébé, est le dernier membre de son clan, tous étant morts de faim ou noyés en tentant de s'échapper de l'île. Cerné par les loups qui attendent ce festin, le village est jonché de cadavres :

> Within two days of seeing the wolves, everyone was dead, save one.
>
> The little infant girl in her cradleboard was still alive, sustained by the scrap of smoked beaver she had managed to gnaw on. […] She was like a wild animal, because they, even when mortally wounded, will make no sound. The sounds we make are for the ears of those who can help us. She did not cry. (*Translation* 16-7)

Une louve s'approche de l'enfant. S'en suit la narration d'une reconnaissance mutuelle teintée de surprise et de curiosité :

> The wolf approached her cautiously. The cradleboard and its content still exuded live human scent, but of different quality than usual, for this human had not eaten much meat and so it did not smell the same as other humans. Honoring an old agreement between wolves and people, she was loath to go near if the morsel of life there was indeed human. Yet other scents mingled with the human scent to lure the wolf closer: the smell of beaver fat, of freshly cased martin, of shit and urine, and something else, mother's milk. Mother's milk is just that and is attractive to all creatures. (*Translation* 18)

À nouveau, le liquide nourricier tisse un lien indéfectible et magique entre un enfant exceptionnel, son esprit tutélaire et l'incarnation animale de cet esprit.

L'ingestion du lait animal procure aux deux enfants des propriétés physiques durables ainsi que David Yost le relève :

> In the pastoral sections, heroes Bimaadiz and Eta are suckled independently by wild animals, allowing the pair to gain, respectively, the moose's “power” and “the wolf's characteristics” (43,44); the narrative suggests that the pair also inherit an animalistic ability for hunting and trapping, as well as a preternatural closeness to nature. (Yost 61-2)

Par ce repas magique, les enfants particuliers acquièrent puissance, adresse et sagacité comme s'ils réinvestissaient leurs instincts primordiaux.

Ainsi, à première vue, le roman met en scène deux formes de totémismes distinctes qui ancrent les initiés dans une relation à l'espace et au temps bien déterminée : un totémisme contemporain qui lie Apelles à la ville, et un totémisme animal traditionnel qui lie Eta et Bimaadiz à la terre des ancêtres. Pourtant, l'étude approfondie du récit supposément « indigène » révèle, de la part du romancier, un travail complexe sur l'hybridité. David Treuer bouleverse, en effet, les cadres de référence pour exploiter l'intertextualité et la multiréférentialité qui servent de base à la fiction amérindienne.

Dans « An Ojibwe Daphnis and Chloe: David Treuer's *The Translation of Dr. Apelles* », William K. Freiert souligne les nombreux renvois à la littérature classique contenus dans le roman, renvois qui témoignent de la connaissance par l'auteur des canons grecs et latins, agencés tel un jeu de piste à l'intention du lecteur lettré. Le roman fait, en particulier, référence à deux histoires antiques distinctes.

Le choix des noms des personnages principaux évoque l'histoire réelle, bien que romancée par les récits ultérieurs de sa vie, du peintre Apelle de Cos (IV siècle avant Jésus Christ). La renommée de l'artiste a traversé les siècles en tant que génie capable de créer avec ses pinceaux la vie ex-nihilo. Pline l'ancien raconte que les portraits peints par Apelle de Cos semblaient s'animer car ils paraissaient plus vrais que nature. Il relate également que le génie du maître lui a permis d'échapper à la colère légendaire d'Alexandre le Grand. Ce dernier lui avait commandé le portrait de sa favorite, la belle Campaspe. Alors qu'il entreprit cette œuvre, le peintre tomba éperdument amoureux de la jeune femme. Magnanime, Alexandre garda le portrait et autorisa Campaspe et Apelle de Cos à s'unir. À la fois critique d'art réputé et artiste, le personnage historique choisi par le romancier ojibwe fait écho à la double activité de ce dernier, ce que ne manque pas de souligner William Freiert : « Apelles is also said to have written books on the principle of paintings, foreshadowing Treuer himself, who, as we shall see in the last section of this essay, is both a novelist and a critic » (Freiert 58). La comparaison se retrouve également dans la capacité de créer des deux hommes : alors que le peintre grec insufflait la vie et le mouvement dans ses œuvres au point de tromper le regard, le romancier entreprend d'inventer un livre vivant constitué de plusieurs textes qui s'enchâssent les uns dans les autres.

Une autre histoire antique, celle-là fictive, apporte sa trame au roman contemporain. Il s'agit du roman *Daphnis et Chloé* écrit par Longus au IIe siècle de notre ère. Composé de quatre livres, ou « pastorales », il narre les affres d'une relation amoureuse entre deux jeunes gens que le

destin semble vouloir séparer. *Daphnis et Chloé* est l'un des cinq romans grecs[149], ou romans d'aventures grecs, parvenus jusqu'à nous. L'intrigue du roman grec est codifiée et suit un déroulement précis qui emprunte les étapes suivantes : la fulgurance de la rencontre, la séparation des amants par le sort, l'enlèvement de la dulcinée par les pirates, une mort simulée, les retrouvailles et le mariage. Outre la mention directe faite à *Daphnis et Chloé* à la fin du roman lorsque Jésus, le collègue jaloux, cache la traduction d'Apelles dans une édition de ce classique[150], la trame du roman de Longus est directement reprise pour servir de support au récit de l'idylle d'Eta et Bimaadiz. Seuls sont changés les noms, les lieux et de menus détails. Ainsi, le soi-disant récit indigène est-il pétri de culture grecque au même titre que l'ensemble du roman amérindien écrit par David Treuer. L'emprunt littéraire à l'œuvre de Longus sert, premièrement, à manifester une rupture entre les deux histoires racontées dans *The Translation of Dr. Apelles*. William Freiert parle à cet effet de contraste dans le style de la narration :

> The postmodern ambiguity and metafictional sophistication of the frame narrative are in striking contrast to the pastoral romanticism of the plot of the manuscript Dr. Apelles is translating, which turns out to be an Anishinaabe or Ojibwe version of the Daphnis and Chloe story. Treuer's novel alternates beautifully between the sentimentality of Longus's story, which deals with love, threats of loss, and ultimate triumph, and a Proustian somberness, as Dr. Apelles broods over his feelings of disengagement, emotional turmoil, and betrayal. (Freiert 59)

Dans ce récit second, David Treuer adopte en effet le chronotope du roman grec et développe la connexion spécifique du temps et de l'espace que suppose ce format pour raconter une sorte d'Éden perdu. La notion de chronotope est ainsi définie par Miklaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* :

> Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. […] Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture. (Bakhtine 237)

L'analyse de la relation temps/espace renseigne sur la typologie de l'écrit, car chaque concordance des éléments de description spatiaux et temporels appartient à un genre précis. Ainsi, Mikhaïl Bakhtine met en lumière, en début de sa troisième étude intitulée « Formes du temps et du chronotope dans le roman », le chronotope spécifique qui définit le roman grec et dont l'évolution

[149] Les autres romans sont *Chéréas et Callirhoé* de Chanton d'Aphrodise, *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius, *Les Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse et *Les Éthiopiques* d'Héliodore d'Émèse. À ces cinq romans complets s'ajoutent les bribes et fragments de cinq autres romans, portant à dix le nombre supposé des romans grecs d'aventures écrits entre le Ier siècle et le IIIe siècle de notre ère.

[150] « When the alarm first sounded, [Campaspe] did not see Jesus grab a book from his cart […]. He had no idea what it was about, but it looked Greek, judging from the illustrations that flipped by. It was a myth of some sort—a romance, *Daphnis and Chloe* was embossed on the cover for someone to see (but no one did) » (*Translation* 267).

CC BY NC ND

ultérieure a donné lieu aux autres formes romanesques : roman de chevalerie, roman Rabelaisien, roman-idylle... jusqu'au roman moderne.

CC BY NC ND

Le temps des aventures

Le roman grec s'inscrit dans le temps des aventures, qui est dominé par le hasard et les coïncidences. Il s'agit d'un temps de tension du fait de l'intrusion de forces irrationnelles dans le destin des héros. Par opposition à ce temps des aventures particulièrement fertile en rebondissements, le temps de la vie humaine semble curieusement figé : « [Les événements] se placent hors du temps biographique, ne changent rien à l'existence des héros, n'y apportent rien. Il s'agit d'un hiatus extra-temporel entre deux moments d'un temps biographique » (Bakhtine 242). Cette observation se trouve confirmée dans le texte traduit par Apelles. En effet, entre la rencontre amoureuse initiale, c'est-à-dire l'épisode de découverte de l'attraction physique mutuelle des deux jeunes gens qui se côtoient depuis l'enfance, et le mariage, les péripéties ne semblent pas avoir de prise sur l'intériorité des protagonistes. De même, leur apparence physique n'évolue pas : Eta et Bimaadiz, à l'instar de Daphnis et Chloé, ne vieillissent ni ne mûrissent. Ils demeurent les mêmes entités du début à la fin du récit, leurs caractéristiques essentielles et immuables ayant été acquises avant que débutent les aventures :

> Nous savons que le temps des aventures du roman grec ne laisse de traces ni dans le monde, ni sur les êtres. Aucune modification d'ordre externe ou interne ne résulte de toutes ces péripéties. L'équilibre initial, rompu par le hasard, est rétabli vers la fin du roman. Tout revient à son commencement, se remet en place. Pour clore un très long roman, le héros épouse sa fiancée. Néanmoins, hommes et objets ont passé par quelque chose qui, il est vrai, ne les a pas transformés, mais en revanche les a confirmés, si l'on peut dire, les a vérifiés, a établi leur identité avec eux-mêmes, leur fermeté et leur constance. Le marteau des événements ne broie ni ne forge rien : il ne fait qu'éprouver la solidité du produit fabriqué. Et ce produit supporte l'épreuve. C'est le sens littéraire et idéologique du roman grec. (Bakhtine 257)

Le roman grec se présente sous la forme d'un roman d'épreuves dans le sens où il met essentiellement à l'épreuve la chasteté et la fidélité des héros. Il n'adopte pas la voie d'un totémisme d'épreuve qui sous-entendrait la transformation de l'individu et le deuil de son ancienne identité. Au contraire, Eta et Bimaadiz demeurent désespérément statiques, enfermés dans le stéréotype du bon sauvage : ils sont beaux, forts, loyaux, proches de la nature ; ils ne doutent jamais et, même dans des pantomimes du désespoir, restent, au final, assez sereins. La vie n'égratigne pas la surface lisse de ces personnalités monolithiques. L'histoire narrée dans le manuscrit repose sur des constructions fantasmées de l'indigène à l'état de nature.

Le lien à l'espace se révèle, lui aussi, factice. Il n'est donné au lecteur aucune indication précise quant à la localisation géographique des aventures. Du fait du chronotope employé, le contexte territorial reste volontairement flou.

CC BY NC ND

Lors de la rédaction de *Daphnis et Chloé* au IIe siècle, l'auteur romain visait à reconstituer une Grèce imaginaire, paysage exotique et utopique qui sert de toile de fond au déroulement de péripéties convenues. De façon analogue, le lieu dépeint dans le manuscrit, parce qu'il manque de caractérisation, présente l'artificialité d'une terre indienne et sauvage idéalisée. William Freiert note cette dichotomie entre le témoignage factice de la vie autochtone au temps des premiers contacts avec l'Occident, et la réalité d'une expérience amérindienne, quelle que soit la période :

> The sweet and romantic plot of Bimaadiz and Eta, told in simple, dignified and polite language (even when describing sex), is Treuer's demonstration of the way in which Native life and culture are envisioned in the Euro-American imagination. The noble savage surmounts impossible odds to win the beloved. The Rousseauian pastoral innocence of Bimaadiz and Eta and their edenic life in the woods does not really correspond to Native American experience or that of any culture. It's a fantasy." (Freiert 62)

L'intertextualité mise en place par le jeu d'écriture du romancier renvoie également à un récit qui a joué un rôle primordial dans la construction de l'indianité. Il s'agit de *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757* de James Fenimore Cooper. Le romancier du XIXe siècle s'était, en effet, lancé dans la rédaction de la série des cinq romans composant les *Leatherstocking Tales* avec la ferme intention de concurrencer Walter Scott en créant les premiers grands romans historiques américains, tâche qu'il jugeait nécessaire pour que la jeune république puisse revendiquer une identité culturelle propre. N'ayant jamais rencontré d'Amérindiens au moment où il entame l'écriture de son œuvre, il a fondé sa fiction sur ses seules connaissances livresques. Ainsi, en élaborant des personnages stéréotypés, il a contribué à forger une certaine image du guerrier indien surmontant les obstacles pour retrouver sa dulcinée.

Dans le récit enchâssé, Eta et Bimaadiz parcourent les mêmes forêts interminables du Nouveau Monde que Hawkeye, Chingachgook et Uncas. Comme les personnages de James Fenimore Cooper, ils savent lire les traces laissées par leurs adversaires et déjouent les plans tendus par ceux-ci avec une adresse naturelle et une connaissance du terrain innée. Un épisode bien particulier, lorsque Gitim, l'amoureux éconduit d'Eta, se déguise en ours, évoque directement les deux pantomimes de déguisement en « bêtes » inventées par Cooper. Ainsi au chapitre XXV de *The Last of the Mohicans*, l'ours qui s'était introduit dans la caverne pour porter secours aux personnages se révèle être le héros déguisé :

> It seemed, however, as if the humor of the animal had suddenly changed. Instead of continuing its discontented growls, or manifesting any further signs of anger, the whole of its shaggy body shook violently, as if agitated by some strange internal convulsion. The huge and unwieldy talons pawed stupidly about the grinning muzzle, and while Heyward kept his eyes riveted on its movements with jealous watchfulness, the grim head fell on one side and in its place appeared the honest sturdy

> countenance of the scout, who was indulging from the bottom of his soul in his own peculiar expression of merriment. (Cooper 291)

Cette scène de mascarade pour le moins ridicule, trouve un écho dans la tentative de Gitim de se grimer pour enlever Eta :

> He took the bundled bearhide from its nail and slung it over his shoulder and set off for the bush. He found a good hiding spot near one of Eta's lean-tos and tied the front paws to his arms and the back paws to his feet and ran a cord around the head of the bear and under his own chin. The disguise was very good: when he crouched down he looked every bit like a bear. (*Translation* 100)

Le déguisement est tellement efficace que même les chiens d'Eta s'y trompent et pensent défendre leur maîtresse contre l'attaque d'une bête sauvage. Comme Heyward, Eta et Bimaadiz sont médusés lorsqu'ils découvrent qu'il s'agit en réalité de leur ami. David Yost insiste sur la fonction révélatrice de ces divers emprunts littéraires :

> By putting this Cooperesque story—and implicitly, the destructive stereotypes authors like Cooper helped to shape—in conversation with the more realistic narrative of Dr. Apelles, the novel again suggests that these stories have nothing to do with Euroamerican fantasies of Indians. (Yost 64)

En recréant les simulacres du récit d'aventures, en mettant en lumière leur aspect caricatural, David Treuer dénonce l'absurdité des constructions symboliques de l'indianité et invite le lecteur à se détacher de ses a-priori et à remettre en question ses attentes.

CC BY NC ND

Le temps des mœurs

Si le totem-codex recèle le récit d'une identité amérindienne statufiée et insensible à la métamorphose, elle-même parodiée par un déguisement grotesque, le récit principal de *The Translation of Dr. Apelles* ne cesse d'interroger la perception que le personnage a de lui-même, une perception fragmentée qui mêle souvenirs, désirs et l'image qui lui est renvoyée par autrui. Dans cette partie du roman, le lecteur est plongé au cœur de la crise existentielle d'Apelles, double processus de crise et de prise de conscience de soi. La narration pénètre dans la sphère privée et place le lecteur en position de percevoir les sentiments contradictoires qui assaillent le personnage. Apelles lui-même n'est plus tant dans l'action que dans l'observation de son existence. Il ne participe pas pleinement à la vie courante mais décortique les moments de rupture qui ont jalonné son parcours. Il tente ainsi d'assimiler la pluralité des ressentis. Le récit se détache de la simple suite d'événements pour devenir une expérience de vie. Dans ce nouveau chronotope, le temps s'étire à l'extrême et l'espace s'impose par le détail : chaque objet du quotidien devient signifiant dans l'interaction du soi au monde.

Ce récit principal s'inscrit dans ce que Mikhaïl Bakhtine nomme « le temps des mœurs » :

> Dans ce tourbillon de la vie privée, le temps n'a ni unité, ni entité. Il est subdivisé en segments indépendants qui englobent des épisodes coutumiers, isolés. Certains épisodes […] sont polis, parachevés, mais isolés ; ils se suffisent à eux-mêmes. Le monde du quotidien est éparpillé, morcelé, sans lien substantiels. Il n'est pas pénétré par une série temporelle unique, avec ses conformités et impératifs spécifiques. (Bakhtine 276)

La définition personnelle que cherche à construire Apelles se heurte aux clichés véhiculés par la pastorale du manuscrit qu'il lui faut pourtant traduire pour être en mesure de « lire » la réalité et la complexité des personnalités, la sienne et celle de Campaspe. Ainsi que le résume William Freiert, « In learning to read Campaspe, Dr. Apelles learns to transcend the Euro-American stereotype of the Native American, to love himself, and to tell his own story, which is to love » (Freiert 64-65). L'enchevêtrement des chronotopes des différents récits file la métaphore de la nécessité de « lire » autrui, de pouvoir « traduire » le monde pour y trouver sa place. William Freiert renvoie à cet effet à une autre tradition littéraire : « Here Treuer is playing with the postmodern notion that everything in the world (including other people and even lovers) is a text that must be read » (Freiert 63). Au fur et à mesure de son travail de traduction, parcourant à nouveau les points de rupture de son existence, Apelles évolue jusqu'à renaître à lui-même une fois le manuscrit définitivement perdu. L'épreuve totémique est remportée, le totem peut disparaître dans les vagues simulées par les rouages des archives.

Par le truchement du totem-codex et grâce à la multitude de voix que celui-ci contient, David Treuer pose la question de l'interpénétration des langages et des discours. Dans le cadre d'une problématique analogue trouvée dans les romans russes, Mikhaïl Bakhtine souligne le mouvement de renouveau de la langue qui opère alors :

> Toutes les formes introduisant un narrateur ou un auteur présumé montrent, d'une façon ou d'une autre, que l'auteur est libéré d'un langage unique, libération liée à la relativisation des systèmes littéraires et linguistiques ; elles indiquent aussi qu'il lui est possible de ne pas se définir sur le plan du langage, de transférer ses intentions d'un système linguistique à un autre, de mêler le « langage de vérité » au « langage commun », de parler *pour soi* dans le langage d'autrui, *pour l'autre*, dans son langage à soi. (Bakhtine 135)

Cette réflexion est particulièrement prégnante pour l'ensemble de l'œuvre de David Treuer, qu'il s'agisse des diverses fictions qu'il a écrites, de son livre mi-documentaire, mi-biographie intitulé *Rez Life*, ou de son travail en tant que critique de la littérature amérindienne, en particulier dans *Native American Fiction: A User's Manual*. De langue maternelle ojibwe mais élevé dans une double culture du fait de l'origine allemande de son père, frère du linguiste Anton Treuer qui a rédigé une méthode d'apprentissage de l'ojibwe et un dictionnaire de cette langue, David Treuer questionne la séparation entre les discours et joue sur les langues, qu'il met en scène dans *The Translation of Dr. Apelles*. Ainsi, l'écrivain ojibwe choisit de situer l'ensemble du roman dans l'environnement malléable que suppose cette zone de contact des langages et des cadres de références : ceux-ci, en effet, s'influencent mutuellement et leurs différents points de rencontre révèlent une polysémie qui échappe au jeu des équivalences des termes d'une langue à l'autre.

La plurivocalité et le plurilinguisme disent la complexité des origines : Apelles, universitaire citadin et anglophone, dont le roman nous dit en outre qu'il n'est pas physiquement typé, est-il moins indien que Bimaadiz ? Si l'anglais est l'unique langue utilisée pour narrer la pastorale indigène (entraînant des inventions langagières folkloriques pouvant prêter à sourire telles que le « winter-maker[151] » pour désigner le changement de saison), les souvenirs d'Apelles comportent des phrases en ojibwe qui ne sont pas traduites par l'auteur et qui agissent comme un discours caché du personnage principal[152]. En d'autres endroits, le souvenir d'Apelles rapporte une traduction anglaise erronée du sens réel de la phrase ojibwe. Ainsi, lorsque l'oncle d'Apelles

[151] David Yost relève le jeu de l'auteur qui s'amuse à singer les artifices utilisés par James Welch dans *Fools Crow*, artifices que Treuer dénonçait dans le chapitre de *Native American Fiction: A User's Manual* consacré à ce roman : « In the same critique, Treuer also notes the artificiality of Fools Crow's "'culturally derived' expressions such as 'moon of falling leaves' and 'Cold Maker,'" suggesting that Welch uses this "Indian-English" inconsistently and with the final effect of creating a sense of "otherness" around his Pikuni characters (79-80). […] [the winter-maker is] a phrase that directly recalls Welch's "Cold Maker." » (Yost 62).

[152] « Apelles and his father walked back toward the cabin side by side. "Why'd he do it?" "Namanj iidog." "Do many white people kill themselves?" "Gaa niibowa." "Do many white women?" "Gaawiin ingikenimaasiig chi-mookomaanikweg. Gaawiin wiikaa ingii-nakweshkawaasiig chi-mookomaan-ikwewag." (*Translation* 192) »

découvre le cadavre du chasseur blanc qui s'est suicidé, il s'emporte et dit : « Mii geget igo giiwanaadiziwaad chimookomaanag. Gaawiin wiikaa giwii-niisaabiiginaasiinaan » (*Translation* 190) que David Treuer a traduit à la demande de David Yost par « For sure those white people are crazy. You'll never get him down ». Le lecteur, lui, reçoit pour seule traduction celle qui est offerte aux autres chasseurs : « I say it's a long way up » (*Translation* 190). De même l'oncle ajoute en ojibwe : « Dibishkoo go gaag. Ishpagoojing ishpiming ishkwaa nibod » (*Translation* 190), ce qui, en réalité veut dire « Just like a porcupine. When they die up high they cling on and get stuck there » mais que l'homme traduit laconiquement par « The boy'll have to climb it » (*Translation* 190). Par ailleurs, les prénoms des deux héros indiens ne dévoilent leur sens que partiellement : « […] whom they named Bimaadiz because he was alive, against all odds [...] » (*Translation* 12) ; « They named the girl Eta because she was the only one from the island village to survive » (*Translation* 22). Le roman ne fait nulle part mention du fait que Bimaadiz vient de la locution « bimaadizi » qui signifie « il est vivant », et qu'Eta est un adverbe correspondant à « seulement ». En omettant de traduire l'intégralité de l'ojibwe qu'il emploie, le texte résiste à l'interprétation du lecteur anglophone tout en lui donnant à voir des éléments qui lui échappent. Ce faisant, il l'invite à faire la démarche de rechercher le sens caché de ces phrases et de comprendre que certains vécus ne peuvent être totalement traduits dans la langue du colonisateur. La stratification de ce polylinguisme agit ainsi en défamiliarisant le discours et, dans une certaine mesure, en « réfractant » les intentions de l'auteur pour reprendre les termes de Mikhail Bakhtine : « Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger, et peuvent réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage » (Bakhtine 136) David Yost revient sur l'utilisation de ce procédé par David Treuer :

> Even such simple moments as the advice of Apelle's father when Apelles lies sick in bed as a child remain untranslated, and the words are difficult or impossible to decipher from the English-language context. Just as Treuer describes Betty's use of Anishinaabemowin in the Hiawatha as representing a memory that she does not want to "violate" (Kennedy 54), this use of Anishinaabemowin by Apelles conceals meaning that resists penetration by the non-fluent. Such moments "must be earned by the reader" (54), a move that resists the ornamentalization of Anishinaabemowin that the Bimaadiz and Eta sections display. (Yost 64)

Dans les romans totémiques, le lecteur occidental apprend à regarder sa propre culture à travers le regard de l'autre que représente l'Amérindien. Mikhaïl Bakhtine parle d'hybridation du langage romanesque pour désigner ce processus de traduction réciproque des contextes qui font se mêler les discours :

> On obtient la même hybridation, la même confusion des accents, la même effacement des frontières entre le discours de l'auteur et celui d'autrui, grâce à d'autres formes de transmission (discours direct, discours indirect, discours direct d'autrui), avec leurs multiples combinaisons, et surtout avec divers procédés de leur réplique enchâssée et de leur stratification au moyen du contexte de l'auteur, on parvient au jeu multiple des discours, avec leurs interférences et leurs influences réciproques. (Bakhtine 140)

L'hybridation de langage mise en œuvre par David Treuer jette le trouble quant aux perspectives : peut-on véritablement scinder l'influence occidentale de l'influence amérindienne dans le processus de construction des personnalités ? Où s'arrête l'authenticité des origines et où commence le factice ? Dr. Apelles ne semble pas lui-même savoir faire la part des choses alors que débute le roman.

En offrant à son personnage un manuscrit à traduire, l'auteur lui propose de s'approprier, puis de dépasser différents styles d'écritures avant de trouver sa propre voie/voix. C'est ce parcours littéraire qui sert à Apelles d'épreuve totémique dont les étapes qui conduisent à l'émergence des mots nécessaires à la définition de l'identité car, pour se révéler à lui-même, Apelles doit se confronter à l'épreuve de l'imitation. Répondant à la critique émise par Douglas Robinson quant à l'apparente inconstance narrative, David Yost explique :

> If Apelles is too “cute” at one moment and the next “puckish... like the narrator of a Victorian novel” (Robinson), it is because Apelles is at first overwhelmed by three archetypal Western styles—English, French, and Hemingway-esque—that he attempts to master. […] Yet Apelles appears to achieve self-realization not by adopting these styles but by transcending them. In his final chapters, the imitative voice disappears, breaking into a fragmentary style that Apelles seems to consider a more accurate self-reflection. (Yost 70-1)

Parce l'indianité s'est écrite à travers ces styles littéraires occidentaux, il est primordial pour le protagoniste d'intégrer ces modèles, de les maîtriser, afin de pouvoir les dépasser, car ainsi que Mikhaïl Bakhtine le rappelle : « Le style se définit par une relation majeure et créatrice du discours à son objet, au locuteur lui-même et au discours d'autrui. Il cherche à faire communiquer organiquement le matériau avec le langage et le langage au matériau » (Bakhtine 193). Dans son parcours, Dr. Apelles renégocie le lien organique entre la réalité de l'expérience amérindienne et les mots pour la raconter.

Parallèlement, la voix du véritable auteur se fait entendre en écho de celle d'Apelles, brouillant un peu plus les pistes de l'authenticité du récit. Si la première personne employée dans la note introductive du traducteur et l'avant-dernière phrase du roman (« I was looking for a book ») appartient bien au personnage, le « je » qui surgit ponctuellement au fil de la traduction du manuscrit renvoie à une sorte de figure tutélaire apparue en songe à Bimaadiz et dont la bienveillance a accompagné le jeune couple tout au long de leurs aventures :

> After the lovers are reunited, on the way back to their village, Bimaadiz shoots a huge bull moose. At the celebration that night, the text says, "Eta gave Bimaadiz the tongue and, as promised, he burnt it in the fire as an offering to the man in his dream. *I can taste it now.*" (187, emphasis added). In other words, the ancient man in Bimaadiz's dream is the author. This Barthian melding of narrative with reality is reminiscent of the story of Apelles's lifelike horses: art and reality are fused. Treuer's deepens Longus's exploration of the relationship between art and nature, and the way in which a dense literary text "naturalizes" the conventions of a genre. (Freiert 63)

La voix du narrateur omniscient se fait également se fait également entendre à travers des commentaires personnels (« It was a bloodless massacre » *Translation* 4, « What a heartbreak! » *Translation* 14), et l'empathie contenue dans la narration (« The children died first and with them gone, what was the use of tears » *Translation* 4). Cette voix narrative se confond avec la voix du totem, qui malgré sa bienveillance à l'égard de l'initié ne lui épargnera rien des obstacles inhérents au rite de passage que celui-ci doit accomplir.

Ainsi *The Translation of Dr. Apelles* illustre la possibilité d'actualiser et de réinventer un parcours totémique hybride qui pourrait répondre au malaise d'une identité amérindienne déracinée. Cependant, dans ce roman, David Treuer pousse plus loin sa démonstration en déconstruisant l'objet totémique initial. En effet, dans les derniers chapitres du roman, Apelles et Campaspe révèlent à demi-mot que le manuscrit indigène racontant l'idylle d'Eta et Bimaadiz n'a probablement jamais existé :

> you didn't really find anything in the archive, did you?
>
> I found myself, he says with a twinkle in his eye.
>
> but where's the original, then? *what* is the original?
>
> you should know that by now. (*Translation* 312)

Le protagoniste, Dr. Apelles, qui traversait une crise existentielle profonde et ressentait un déphasage total tant avec l'environnement citadin immédiat qu'avec la terre de son enfance, a pu, de façon volontaire, re-créer un rituel totémique qui a abouti à une réécriture de soi. Dans le même temps, il rappelle avec une certaine ironie que tout ceci n'est que fiction et que seul compte l'importance accordée à une vérité somme toute assez relative :

> this all feels like make-believe, she says after a while. even my heart—it feels like make-believe. but it isn't. is it? my heart is filled with something. so there is something to it after all, something you can weigh and measure. it is real. but everyone is going to think you made all that up. I can't believe it's actually happening.
>
> it is happening, he says, his eyes wild. it *is* happening and what's wrong with make-believe? isn't that how we make belief? besides, happiness is more real than any illusion. (*Translation* 312)

Le véritable objet totémique se trouve être une page blanche à remplir pour se réinventer et se projeter vers l'avenir. Peu importe le vecteur lui-même, c'est la nécessité d'avancer qui valide, en

définitive, la démarche totémique. Et cette démarche personnelle recèle autant de possibilités qu'il existe d'individus pour l'entreprendre.

CC BY NC ND

Vers un métissage totémique

L'hybridation du langage que nous retrouvons tant dans le travail d'écriture de David Treuer que dans celui des autres romanciers du corpus, ouvre un horizon dialogique au sein des fictions amérindiennes. Elle est le fait de l'intégration d'une expérience de l'étrangeté (la confrontation au Tout Autre) et du va et vient de la traduction des perceptions opérée d'une culture dans une autre. Dans *The Location of Culture*, Homi Bhabha utilise le concept d'hybridation pour définir les particularités stylistiques de la littérature postcoloniale, qui correspondent au moment où une population historiquement marginalisée se saisit du vecteur linguistique de la population dominante (sa langue et sa littérature) pour renégocier une visibilité culturelle :

> Such cultures of a postcolonial *contra-modernity* may be contingent to modernity, discontinuous or in contention with it, resistant to its oppressive, assimilationist technologies; but they also deploy the cultural hybridity of their borderline conditions to 'translate', and therefore reinscribe the social imaginary of both metropolis and modernity. (Bhabha 9)

Dans *The Translation of Dr. Apelles*, David Treuer énonce la possibilité d'élaborer un pacte totémique qui épouse les contours de la machinerie tentaculaire des archives de la métropole anonyme. Ce faisant, l'auteur met en concordance des paradigmes antithétiques. Par cet acte subversif, il ne fait pas seulement évoluer l'imaginaire d'une portion minoritaire de la population, en l'occurrence l'imaginaire amérindien, mais il participe au décentrement d'un imaginaire plus globalement partagé, l'imaginaire nord-américain, qui doit ainsi reconnaître qu'il est fondé sur un métissage culturel indissociable de l'histoire du continent. Le travail de traduction mutuelle des influences et de réécriture du passé s'inscrit dans cette démarche de renégociation de la place occupée, par le biais de l'affirmation de la pluralité des identités constitutives :

> The borderline work of culture demands an encounter with 'newness' that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent 'in-between' space, that innovates and interrupts the performance of the present. The 'past-present' becomes part of the necessity, not the nostalgia of living. (Bhabha 10)

Homi Bhabha met en avant le potentiel de renouvellement inhérent à l'hybridation et insiste sur le fait qu'il ne s'agit nullement d'un procédé qui se complaît dans la nostalgie d'un passé révolu. C'est

cette même nostalgie stérile et paralysante que réfute Gerald Vizenor lorsqu'il développe la notion de survivance :

> I write to survivance not victimry, a signature of natural reason. I write to creation not closure, to trickster stories over dominance, monotheism, and linear causality. I write to the imagic scenes of nature not simulations, and to the eternal tease of totemic consciousness, gender, mortality, and to other natural contradictions in the world.
>
> These literary practices are a native aesthetic, the natural reason of native stories. There are many cultural distinctions, ambiguities, exceptions and inconsistencies, but the pleasures and worries of imagination are more than mere commerce and the simulations of romance and nostalgia. (Vizenor 2011, 26)

Dr. Apelles, quant à lui, relève la puissance créative à l'œuvre dans le processus de traduction dans le même temps où il ne se borne pas à une équivalence de termes d'une langue à une autre, mais s'engage dans un mouvement de régénération du contenu textuel, une translittération des représentations :

> Stories are meant to be heard and are meant to be read. And translations, no matter what the subject, are like stories in that regard, only more so. Twice the effort has been put into a translated document than has been put into the original: it has to be created in the first place and then it has to be recreated. (*Translation* 24)

De même, la découverte sensuelle de l'autre et le vertige de l'expérience physique de l'étrangeté lui font opérer une traduction de soi qui prend la forme d'une recréation des limites de son individualité à travers un dialogue entre les sensorialités :

> He reads with his hands and his eyes—the arch of her neck, the sweat that shines on her temples, the small movements of her fingers as they steady the turf of his chest, the dark heat of her groin, and her thighs too, and all of her. And what a story it is to read. What a pleasure. Page after page after page. (*Translation* 149)

Apelles devient enfin lui-même dans la rencontre, car il reconnaît en Campaspe à la fois le « Tout Autre » et le pourtant « si semblable » ; il accepte la présence de l'autre en lui et la trace de lui en l'autre c'est-à-dire, pour emprunter l'expression de Maurice Merleau-Ponty, il reçoit, par le biais de cette relation, la révélation qu' « autrui est réciprocable à moi » (Merleau-Ponty 60) :

> De même que la perception d'une chose m'ouvre à l'être, en réalisant la synthèse paradoxale d'une infinité d'aspects perceptifs, de même la perception d'autrui fonde la moralité en réalisant le paradoxe d'un *alter ego*, d'une situation commune, en me replaçant moi, mes perspectives et ma solitude incommunicable dans le champs de vision d'un autre et de tous les autres. Ici comme partout, le primat de la perception – la reconnaissance, au cœur même de notre expérience la plus individuelle, d'une contradiction féconde qui la soumet au regard d'autrui – est le remède au scepticisme et au pessimisme. (Merleau-Ponty 59)

La découverte de l'*alter ego* que représente Campaspe extrait Apelles d'une situation identitaire entravée. La réciprocité des sensations et la perception du corps de l'autre plongent le personnage dans un paradoxe salutaire : « Il y a donc dans la perception un paradoxe de l'immanence et de la

transcendance. Immanence, puisque le perçu ne saurait être étranger à celui qui perçoit ; transcendance, puisqu'il comporte toujours un au-delà de ce qui est actuellement donné » (Merleau-Ponty 40). La tension contenue par cette expérience qui le dépasse réinvestit Dr. Apelles d'une légitimité à interroger sa place en relation aux autres. Soudain, il se sent violemment et charnellement présent, contrairement à la figure stéréotypée du « vanishing Indian » dans laquelle il ne peut pas se reconnaître. En se percevant mutuellement, les corps de Campaspe et Apelles entament une nouvelle combinaison de la pluralité des principes identitaires propres à chacun : les essences se confondent pour mieux établir les singularités.

Dans *Le dictionnaire des métissages*, François Laplantine et Alexis Nouss insistent sur la potentialité dynamique de réinvention de l'identité qui est sous-tendue par le métissage, concept double compris à la fois comme étant énergie de création et paradigme en construction. Précisant que ce mouvement ne consiste ni en une addition des cultures, ni en une fusion de celles-ci, les auteurs mettent en lumière l'existence d'une troisième voie appelée « transmutation métisse ». Dans un entretien accordé à Henri Vaugrand et Nathalie Vialaneix en 1999, François Laplantine énonce sa définition du métissage, notion qu'il comprend en tant que « moment improbable qui ne relève pas du savoir mais d'une connaissance vibratoire » :

> C'est une voie à créer comme paradigme qui va changer les choses, à la fois dans la pensée de l'esthétique, mais aussi dans la pensée du politique. Ce qui est, je crois, un acte de rupture, d'insubordination, d'insoumission, par rapport à l'Un, par rapport à l'unité, à l'unification, par rapport à l'idée de totalité ou plutôt la totalisation et, de la même manière, par rapport à l'idée de parcellisation. (Vaugrand et Vialaneix)

Insistant sur le caractère profondément intime et sensuel de la pensée métisse, il ajoute :

> On ne peut pas parler du métissage, ou sur le métissage. On est dans le métissage. Donc on va essayer ensemble, tenter de l'expérimenter, de l'écrire, de le construire, etc. Mais réfléchir sur, en dehors, dans un salon, cela ne convient pas exactement à cette pensée qui n'est pas une pensée surplombant un objet, mais une pensée dans laquelle les sujets se rencontrent, se construisent, se déconstruisent, se reconstruisent. (Vaugrand et Vialaneix)

Dans le roman de David Treuer, l'identité métisse qui émerge de la rencontre totémique avec le codex ne s'inscrit pas tant dans le présent et la revendication que dans la projection et la modulation. Elle est amorcée par la réception douloureuse des stéréotypes, puis bousculée, et dans le même temps alimentée, par la tension sous-jacente qui oppose les différents vécus pour, finalement, s'épanouir dans l'ambivalence. « C'est une pensée de l'entre-deux-rives qui ne cesse d'osciller entre l'éternité et l'éphémère, la fiction et la réalité, et exprime dans une plainte langoureuse ce mouvement cadencé auquel répond l'instabilité de l'âme » (Vaugrand et Vialaneix). Ainsi que le précise David Yost, *The Translation of Dr. Apelles* accomplit un métissage des textes

qui commence dans l'arrachement et la souffrance pour aboutir à la résolution du combat qui oppose les textes et les discours et ainsi parvenir à l'apaisement du conflit intérieur qui agitait le personnage. Pour renaître à lui-même, Apelles a réalisé une mue symbolique : « All his habits and thoughts and styles, the ponderous words that were heavy in his mind, have dropped away. He can see them. They are spent and cracked and tumble away in space behind him. The rules are different here » (*Translation* 268). Il a retiré les couches superposées qui, devenues trop étroites, l'étouffaient, démasquant ainsi le résultat de la transmutation métisse opérée par le parcours totémique.

CC BY NC ND

La figure hybride du « bois-brûlé »

Force d'impulsion, la pensée métisse s'écrit dans un travail sur le rythme. Comme nous l'avions vu dans la partie consacrée à l'animalité, les narrations des romans totémiques déploient un rythme doublement révolutionnaire en suivant les mouvements de la figure de l'ours : à la fois cyclique, itératif et rituel, et aléatoire, perturbateur et subversif. François Laplantine résume ainsi la dynamique du métissage : « Le métissage s'élabore dans la rythmique, dans ces mouvements de mutation, de transmutation, de flexion, de réflexion, de plissements, et non en combinant des signes préexistants et prédécoupés » (Vaugrand et Vialaneix). Le travail mené par David Treuer sur l'enchâssement des chronotopes et des discours procède de ce mouvement de flexion de la langue littéraire et de ses codes. La narration s'enroule sur elle-même dans une réverbération d'échos qui disent la richesse métisse de l'expression artistique amérindienne contemporaine.

En effet, la littérature amérindienne s'empare de l'écriture du métissage dans le travail de résonance qu'elle place au centre des romans totémiques, résonance des temps autant que des lieux. Elle amorce une réflexion sur l'action en tant qu'élément fondamental de définition de l'identité. Ainsi, les protagonistes construisent leurs personnalités à partir d'une infinité de vécus : ils se révèlent à travers leur appréhension des épreuves qui se présentent, et se métamorphosent à mesure qu'ils intègrent leurs réussites et leurs erreurs. Le totémisme ne les mène pas vers la recherche de la perfection : il les guide vers la captation des éléments divers qui dessinent leur complexité. Les personnages demeurent des êtres en devenir qui capitalisent les expériences indiennes et non-indiennes :

> [Le métissage] est un travail sur les nuances, les graduations, les modulations et pas seulement les modalités, que l'écrivain, que le musicien, que le cinéaste sont capables de réaliser par un travail de réflexion sur des transitions, sur de l'éphémère, sur du fugitif, sur ce qui se transforme. (Vaugrand et Vialaneix)

David Treuer affirme la possibilité d'élaborer des histoires métisses qui se jouent des carcans préétablis afin d'entamer une réflexion plus profonde sur la forme littéraire et son rôle dans la construction d'une identité mouvante, en perpétuelle redéfinition esthétique et ontologique. En conclusion de son recueil d'études portant sur les grands romans de la littérature amérindienne, il revendique le droit à une liberté artistique en accord avec son vécu en tant qu'Indien et qu'Américain :

> We should be free to construct narratives unchained to the projects of historicizing and pointing away, always away, from cultural centers and instead, claim the rights that other writers have enjoyed for

> centuries: to make the worlds of our prose through significant linguistic and cultural details. (Treuer 2006, 202)

Héritier spirituel des bois-brûlés, les premiers métis nord-américains nés de l'union de femmes indiennes et de trappeurs européens, dont Gerald Vizenor fait des héros culturels parce qu'ils ont réussi à survivre au choc des cultures et à transcender les antagonismes[153], David Treuer se veut un médiateur, engagé dans une renégociation constante des paradigmes et des cadres de référence. En filant la métaphore de la traduction du monde vue comme principe organisateur et source d'une mutuelle connaissance[154], il investit son personnage principal de cette mission de renégociation :

> "I am a translator of Native American languages."
>
> "Oh!" she cried, "So *that's* what you are!"
>
> "A translator or an Indian?"
>
> "Both," she said. (*Translation* 132)

Par son travail d'écriture et de réinvention du totémisme, David Treuer redéfinit la question identitaire, question centrale des fictions amérindiennes, en tant que positionnement actif au carrefour des discours et dépasse, de ce fait, la notion réductrice d'une légitimité par la généalogie : être amérindien ne se résume pas à la revendication d'une appartenance ethnique indigène, mais consiste en une articulation consciente d'héritages à première vue antithétiques. En introduction de sa thèse intitulée *Becoming Visible in Invisible Space: How the Cyborg Trickster is (Re)Inventing American Indian (NDN[155]) Identity*, Pamela Chisum clarifie également l'objet de la question identitaire amérindienne : « Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture, which are made within the discourses of history and culture. Not an essence but a positioning » (Chisum 1). Cherchant par ses travaux à développer une nouvelle compréhension du rapport entre l'individu et la société (compris comme la construction du

[153] Cette analogie est développée dans le recueil *Earthdivers: Tribal Narratives on Mixed Descent*.

[154] Campaspe et Apelles apprennent à se « lire » mutuellement (« […] she longed to lift his cover and read him, to bring him home and read him immediately and completely […] » *Translation* 144 ; « I've been waiting to read you, he whispers » *Translation* 149). La relation qu'ils nouent se développe au fur et à mesure de la « traduction » que l'amour leur permet d'opérer (« I should be able to make love. I should be able to translate it into a language that someone, somewhere, will want to read. And he knows, surely, that the answer to both the translation and to love will be the same » *Translation* 39). Cette traduction réciproque des amants et la traduction du manuscrit permettent à Apelles d'élaborer un nouvel être-au-monde.

[155] Pamela Chisum refuse d'employer le terme « Indian » au profit de celui d'« ndn » qui constitue un néologisme largement employé dans les réseaux sociaux et les médias par les amérindiens eux-mêmes pour désigner leur identité. « ndn » correspond à un processus d'autodérision puisqu'il fait office de retranscription phonétique du mot « Indian » tel que prononcé avec l'accent un peu traînant des réserves. Il est également la dénonciation du côté factice d'une appellation imposée par le regard blanc pour résumer la richesse et la diversité des cultures amérindiennes : en supprimant les voyelles, les autochtones accentuent la dépersonnalisation à l'œuvre dans la représentation des Nations Premières. Pamela Chisum explique sa démarche ainsi : « I'm going to refer to American Indians as "ndn." This spelling is both reflective of oral tradition (n-d-n) and it removes the reference to the country of India. By making it lower-case, I'm also emphasizing the marginalized state of ndns in this country » (Chisum 10).

sentiment communal à partir de l'intégration des expériences personnelles et singulières), elle rappelle que la notion d'identité échappe à une définition statique. Ainsi, elle expose que le positionnement à la croisée des cultures, que les peuples premiers d'Amérique connaissent depuis la colonisation du territoire, s'inscrit naturellement dans une optique postmoderne :

> This "tattered" identity experienced by ndns for hundred of years is also a postmodern one: one prominent theory posits that identity is fractured, that there is no "whole" self any longer, but rather that identity is "fluid, emergent, decentralized, multiplicitous, flexible, and ever in process." (Zuern in Chisum 32)

Cette même optique postmoderne est rendue dans *The Translation of Dr. Apelles* par la structure narrative des récits croisées. Ainsi, l'écriture de l'histoire principale floute le passage du style indirect au style direct : les guillemets disparaissent parfois et un narrateur à la première personne nous livre l'intériorité du personnage. Il s'agit bien souvent des pensées et réflexions d'Apelles. Cependant, un glissement de perspectives permet également au lecteur d'accéder en quelques occasions aux désirs et aux doutes de Campaspe et il n'est pas toujours aisé d'identifier clairement le moment de changement de conscience du fait d'une focalisation mouvante qui se joue des choix typographiques comme c'est le cas dans le dernier chapitre du livre IV : alors que de courts paragraphes alternent les actions des deux personnages en les identifiant clairement, peu à peu il semble que certaines actions soient le fruit de l'anticipation de l'autre personnage jusqu'à la phrase « It is agonizing » (*Translation* 270) qui mêle les sentiments d'Apelles et de Campaspe et pourrait avoir été pensée par l'un comme par l'autre, mais manque curieusement d'emphase. Le roman montre une conscience fragmentée et fluide, une conscience hybride qui cherche à concilier des expériences distinctes.

L'adaptation de l'identité à un nouveau contexte par le biais de totems hybrides est un processus initié par les premiers bois-brûlés, comme le rappelle Claude Lévi-Strauss dans *Le totémisme aujourd'hui* : « Le poulet et le porc – animaux d'importation européenne – étaient utilisés pour attribuer un clan conventionnel aux métis de femme indienne et d'homme blanc (en raison de la filiation patrilinéaire qui les eût autrement privés de clan » (Lévi-Strauss 2002, 34). Le totémisme sociologique s'adapte ainsi à l'évolution de la société pour intégrer la transformation structurelle qu'implique le métissage. Il en est de même dans les romans contemporains, où la réinvention du totémisme permet l'intégration de plusieurs formes d'hybridation dont celle qui unit l'homme à l'objet ou à la machine au sein du monde occidental.

CC BY NC ND

Le métissage à l'objet

The Translation of Dr. Apelles pose clairement la question du rapport à la machine et de la démarche aliénante qui en résulte. Ainsi, dans le sous-sol de RECAP, les tâches que les salariés ont à accomplir sont-elles dictées par la vitesse du tapis roulant qui enlève les cartons pour les avaler et les faire disparaître au plus profond des entrailles mécaniques :

> Once a load, or a fraction of a load, of books was moved onto a cart, the workers scanned the cart with hand-held scanners […] Once scanned, the carts were physically moved into a long queue that officially separated the R.A. from the S.A. The S.A. consisted of eleven stations, each station manned by one sorter, who took books from the cart in front of their station one by one. (*Translation* 64)

De façon analogue, les procédures de sécurité sont calquées sur l'agencement des divers sas et salles dont une vue aérienne révélerait sans doute la ressemblance avec les dédales au sein desquels les souris de laboratoire se meuvent à la recherche de récompense. RECAP agit comme une matrice qui use de ses modalités de fonctionnement pour imposer aux êtres une organisation scientifique du travail. La fragmentation des tâches fait écho à la fragmentation de l'écriture qui insère abruptement des passages de la traduction du totem-codex entre des chapitres consacrés au récit de la vie du traducteur. La structure du roman participe à ce phénomène en découpant méticuleusement des récits en un prologue et cinq livres, découpés à leur tour en paragraphes numérotés. En parallèle, la technique narrative décompose les mouvements d'Apelles en unités si infimes qu'elles en deviennent absurdes et révèlent le vide laissé par le manque d'âme et d'émotions :

> Dr Apelles takes three steps to the bank of mailboxes. He opens his with its special brass key, but there's nothing inside […]. He closes his mailbox and goes back down the three steps and turns left and punches the elevator call button and waits and when the door opens he steps in, pushes the button for the eleventh floor and the door closes, the elevator starts. (*Translation* 38)

Dans une transmutation métisse inédite, le bâtiment qui contient les activités d'Apelles se fait extension du corps et ce non sans ironie puisque les rouages de la machine se retrouvent dangereusement bloqués par la feuille de journal découpée en lambeaux et patiemment avalée par Campaspe. Ce geste symbolise le sacrilège ultime, la rupture du tabou de l'ingestion du totem ainsi que nous l'avons vu, la feuille de journal jouant ici un rôle de variante combinatoire du totem-codex mystérieusement disparu :

> And, as quietly as she could, without anyone noticing, she proceeded to rip a piece off the corner of the page. And then another. Bit by bit she began to eat the newsprint.
>
> It tasted terrible, chalky, but the bitter taste of the page had the exact same flavor as her betrayal of Apelles, and she swallowed dutifully. (*Translation* 261)

L'objet et le personnage se mêlent dans une troublante incorporation de l'un par l'autre.

Citant les travaux menés par Donna Haraway sur l'influence plastique de l'environnement technologique sur la corporéité, Pamela Chisum explore les différentes facettes de l'interaction homme/objet mécanique et leur portée imaginaire :

> Donna Haraway extends the concept of identity always being (re)created in relation to the environment, to social conditions, by including technologies as part of identity, part of the body. […] Since the cyborg is born with neither of nature nor culture, but of both, it demonstrates that the boundary is permeable between tool and myth, instrument and concept, historical of social relations and historical anatomies of possible bodies, including objects of knowledge. Indeed, myth and tool mutually constitutes each other. (Chisum 33; 35)

L'interpénétration des deux mondes que constituent, dans *The Translation of Dr. Apelles*, l'humain et le non-humain/mécanique se déroule dans un contexte absurde et comique à la fois. La tension exprimée par ce point de rencontre de deux univers et la transgression de la frontière qui devrait les séparer imposent une re-conceptualisation de la place de l'homme en tant que sujet, puisqu'il opère une connaissance cinématique de son milieu, une appréhension du réel menée à partir des mouvements des appareillages dont il est devenu dépendant.

L'assemblage inattendu de domaines apparemment inconciliables fait naître l'ironie, élément irréductible de la *transmotion* cosmototémique : « Irony is about contradictions that do not resolve into larger wholes, even dialectically, about the tension of holding incompatible things together because both or all are necessary and true » (Haraway 270). La mise en scène du prolongement des corps esclaves par des semblants de bras articulés ré-interroge plus largement la place de l'objet dans le processus de définition de l'identité. Dans l'article intitulé « Can the Thing Speak? », Martin Holbraad revient sur la primauté de la relation homme-objet dans le travail d'intériorisation du réel et prône une démarche d'émancipation des objets qui doit amener à dépasser une considération purement utilitaire de ceux-ci[156]. À la suite de l'anthropologue Danny Miller, il suggère de prendre en considération la dépendance mutuelle qui lie les hommes aux choses et de reconnaître l'existence d'une relation intime entre les deux qui joue un rôle déterminant dans la construction de soi :

[156] Ce projet est explicité dans l'ouvrage *Thinking Through Things* dont il a assuré la coédition avec Ami Salmond et Sari Wastell. La théorie de Martin Holbraad dépasse la notion d'objet pour embrasser celle de chose qui comprend l'ensemble du non-humain. L'auteur veut devenir le porte-parole des choses en imaginant leurs discours : « Hence the question: might there nevertheless be a sense in which things could speak for themselves? And what might their voices sound like? Suitably reconsidered and improved, I argue, the approach of TTT [Thinking Through Things] is indeed able to articulate answers to these questions, complementing the anthropological concern with native voices with what in the Conclusion I shall call a 'pragmatological' (cf. Witmore forthcoming) engagement with the voices of things—voices which, to anticipate my core suggestion, stem from the contingent material characteristics that make things most obviously thing-like » (Holbraad 2011, 3).

> Ultimately, Miller is saying, the role of anthropology that is seriously committed to reflecting ethnographically on the world in which we live, and to theorising what it is to be human, must recognize and 'respect' (2005:38) material objects and to implicit as well as explicit ways in which they give from to people's lives. Its aims, through strategic combinations of dualism-busting philosophical models and ethnographic sensitivity and empathy, must be to show the myriad ways in which 'the things people make, make people' (ibid). (Holbraad 2011, 5)

Pour Danny Miller les personnalités se construisent à partir d'une interaction avec le monde matériel qui passe par la pratique préhensile, l'expérimentation des choses mais elles se construisent également grâce à ce que les choses apprennent à l'être qui les manipule. Pour son collègue, Alfred Gell, l'intention créatrice est déterminante pour comprendre les influences réciproques de cette relation à l'objet :

> In contrast to, say, Miller, the flag of emancipation (if such it is) is here pinned not on things' role in making human beings what they are (although this is a central concern for Gell too), but rather on the the extent to which things may themselves be more like humans than we might assume. Insofar as things (e.g. cars, bombs, effigies) can be construed as indices of a prior intention, as they so often are (e.g. an intention to make us late for work, Pol Pot's desire to kill, the blessing of a benign deity), they themselves become something akin to humans, and thus could be said to be emancipated as such rather than by association. (Holbraad 6)

La question de l'intention créatrice est prépondérante dans *The Translation of Dr. Apelles* puisque le protagoniste invente un manuscrit à traduire dans le but d'entamer un parcours totémique, parcours censé lui permettre de redéfinir une identité singulière, réconciliant ses racines ainsi que son histoire personnelle avec l'environnement post-moderne au sein duquel il évolue. L'initié et l'objet totémique abordent la phase de transmutation par le biais d'une transformation mutuelle[157] qui transfigure la matérialité du monde physique en le faisant entrer dans le monde métaphysique. L'intériorisation des choses passe premièrement par un échange physique qui place la peau en tant que surface d'échange : Apelles caresse les pages, les réaligne, les manipule avec d'infinies précautions alors même qu'il intègre mentalement les étapes de sa métamorphose.

Dans *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Vivian Sobchack résume ainsi notre relation à l'objet : « [W]e make material artifacts in order to interiorize them: we make things so that they will in turn remake us, revisiting the interior of embodied consciousness » (Sobchack 117). Deux objets nous sont ici donnés qui demandent à être intériorisés afin de faire réagir la conscience incorporée : le manuscrit élusif traduit par Dr. Apelles et le roman lui-même,

[157] Nous nous référons ici à la réflexion menée par Bruno Latour sur le phénomène de transformation mutuelle qui nous lie aux choses. Dans les années 90 alors qu'il propose la création d'un parlement des choses, il réfute le déterminisme technologique qui enfermerait l'objet dans une fonction pré-établie par les mécanismes qui le composent. Au contraire, l'objet existe parce qu'il se trouve dans un réseau de connexion à l'humain qui défie les notions d'irréductibilité ontologique. Bruno Latour parle à ce propos d'un assemblage homme/chose qui met en œuvre une correspondance entre les caractéristiques de chacun.

objet littéraire dans lequel David Treuer développe sciemment décalage et ironie[158] pour amener le lecteur à ré-imaginer l'indianité en déconstruisant les simulacres d'identité qui ont été plaqués sur une réalité beaucoup plus complexe que ce que ces images renvoient. Ce deuxième objet se pose en médiateur culturel. Réorganisant de façon subversive les modèles de représentation, il lance un processus de renégociation des antagonismes auquel le lecteur est appelé à participer. Dans *Humor in Contemporary Native North American Literature*, Eva Gruber étudie comment la distance critique installée par l'usage de l'humour et de l'ironie, en défamiliarisant les contextes et dans le même temps en réorientant l'interprétation des images soumises, participent à la libération d'un discours sur l'identité qui se fait conversation :

> The texts discussed here accordingly offer *new* stories, putting humor and imagination to work in ultimately creating new realities and new identities. They spell out change by making readers reimagine previous representations and by enabling them to conceive of themselves and the world in different terms. Such reimagined images and interpretations—which, importantly, work *with* the powerful existing depictions and readings, yet endow them with different meanings—offer Native readers new points of identification, that is, new ways to imagine themselves. Conversely, they increase no-Native readers' sensitivity to and understanding of Native cultures and offer them a fresh view of their own culture, subversively enticing them to question and reconsider their own premises and epistemologies. (Gruber 225)

La mise en abyme des deux objets (l'objet fictionnel et son double, l'objet réel) pose la question d'un double parcours totémique, celui accompli par Dr. Apelles et celui proposé au lecteur, convié à se laisser bousculer par l'ambiguïté du message afin d'entamer une réflexion personnelle sur son identité et son rapport aux autres identités. L'auteur joue en effet sur le trouble laissé par les dernières phrases du roman : « And then—more loudly, as if dictating the words—I was looking for a book. A very particular book in a vast and wonderful library... Satisfied with the first sentence, he turns away » (*Translation* 315). Ainsi, le totem-codex rédigé par Apelles se confond avec *The Translation of Dr. Apelles* qui débute par la même phrase : « I was looking for a book. A very particular book in a vast and wonderful library » (*Translation* 1). L'initié montre la voie au lecteur pour que celui-ci assimile à son tour l'étrange objet que représente *The Translation of Dr. Apelles* et entame une métamorphose intérieure destinée à lui faire prendre conscience de la pluralité culturelle qui le constitue.

[158] Dans l'étude qu'il consacre, dans *Native American Fiction: A User's Manual*, à *Love Medicine* que nous citions en introduction de ce chapitre, David Treuer insiste sur la fonction structurelle de l'ironie telle que développée dans les romans amérindiens. Il cite en exemple : « the vast difference between the mean physical circumstances in which the characters find themselves and the rich symbolic speech in which they confess and the parade of objects (cars, pies, hand-knitted sweaters, and geese) to which symbolic significance creates to use Cleanth Brooks's definition of irony, a "principle of structure." » (Treuer 2006, 44). *The Translation of Dr. Apelles* étant paru au même moment que l'ouvrage critique, il ne fait aucun doute que le travail sur l'ironie mené par David Treuer sur la base de l'interaction à l'objet et le décalage entre les discours et l'écrasante réalité des choses a été opéré en toute conscience.

CC BY NC ND

L'homme recomposé

Au début du récit des aventures d'Eta et Bimaadiz se situe un épisode particulièrement marquant qui relate la noyade, les uns après les autres, de tous les hommes du village. Pris au piège sur l'île, les habitants meurent de faim car la glace fine, qui ne se décide pas à s'épaissir, empêche les déplacements en canoë et dans le même temps ne permet pas la traversée à pied. Poussés par l'énergie du désespoir, des volontaires se dévouent pour tenter de ramper jusqu'aux filets qui renferment les poissons qui pourraient sauver le peuple de la famine, mais la glace cède irrémédiablement :

> One by one they drowned as those in camp watched. Still the brave among them tried to reach the nets even though death seemed certain. And so, afraid they would die and sink in the lake and leave nothing to their families to bury, they each left something of themselves in the village. […] Altogether, those remaining onshore were almost able to assemble a whole man out of the parts left behind. (*Translation* 13)

L'homme qui pourrait être assemblé à partir des reliques est une recomposition. Il contient un petit bout de chaque individu qui a disparu à jamais. Ainsi, il est le point de rencontre de toutes les singularités qui façonnaient la communauté et, en ce sens, il représente cet équilibre instable, cette conjonction de volontés qui ont jusqu'alors rendu possible la survie du groupe. L'homme recomposé personnifie également une corporéité essentielle à l'expérience identitaire : « Their families cried over these relics—over the finger that had rung the edges of the sugar kettle, for the ear that had drunk in song so happily, the skin that had covered such a swift leg » (*Translation* 114).

Parce qu'elle représente la quintessence du sensuel, cette figure échappe à une représentation figée de sa communauté : il n'est pas l'« Indien » car il comporte la mémoire particulière de chaque personnalité qui a pris part à l'organisation sociale du village, à l'image de la multitude des alliances totémiques individuelles qui ont permis au clan de s'adapter et se recomposer au fil du temps. Malgré le contexte mortifère de cette scène de deuil, le roman nous invite à envisager la dynamique d'un mouvement de régénération du communautaire par l'individuel. Tous ces Indiens disparus ne le sont pas vraiment. Malgré leur engloutissement dans l'eau glacée, il reste des traces ineffaçables de leur subjectivité : ce qu'ils ont aimé, ce qu'ils ont

touché, les efforts qu'ils ont fournis, les épreuves qu'ils ont surmontées. L'identité indienne dessinée par cette composition hétéroclite se définit par l'intersection d'expériences singulières. Elle ne désigne pas une figure idéalisée, mais illustre un travail de modulation opéré grâce à un métissage d'éléments partiaux et faillibles qui, tous, comportent le souvenir d'une existence unique, une existence qui ne peut pas être reproduite à l'identique. L'homme recomposé ainsi imaginé s'inscrit directement dans le mouvement de création de la « *transmotion* cosmototémique » définie par Gerald Vizenor. Dans le chapitre intitulé « Survivance and Totemic Motion in Native American Indian Art and Literature » de l'ouvrage collectif *Twenty First Century Perspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*, l'écrivain précise la relation des deux termes et leur rôle au sein de la littérature amérindienne :

> Cosmototemic art and scenes of natural motion and transmotion actuate the world with visionary and ironic stories of survivance. Native American totems are personal, ancestral, and cultural associations, and the necessary metaphors to create a sense of presence. Natural motion and transmotion are the actual literary sources of creative stories, and the traces of shamanic visions and cosmototemic art. (Vizenor 2015, 28)

La « *transmotion* cosmototémique » adopte une trajectoire centrifuge qui part de l'identité individuelle pour recréer l'identité communautaire, de l'un vers le tous et non le contraire. Il ne s'agit pas pour les personnages fictionnels de se conformer à un modèle établi, mais de participer à la création d'un tissage communautaire de subjectivités. Gerald Vizenor poursuit en insistant sur la responsabilité qui incombe aux auteurs. Ces derniers doivent être conscients du mouvement impulsé par la *transmotion* et le rendre palpable dans leurs productions. Ainsi, il ajoute : « Native Americans are forever in natural motion with ironic creation stories, and the new literary artists are answerable to the traces of transmotion that mighty cosmototemic curve of the unnameable in survivance stories » (Vizenor 2015, 28). Dans le chapitre intitulé « Reading Through Peoplehood: Toward a Culturally Responsive Approach to Native American Literary Discourse », Billy J. Stratton met à son tour en exergue le faisceau convergent d'expériences individuelles et d'histoires singulières qui concourent à créer et recréer l'identité collective. Il souligne également la contribution des conteurs d'histoires modernes à la redéfinition d'une indianité plurielle et évolutive :

> An interpretive approach enlivened by such an organic critical methodology encourages a deeper understanding of the vital contributions of native storiers, while acknowledging the complex and intertwined experiences that combine to form individual, social and historical identities. (Stratton 64)

Il rappelle par ailleurs que la combinaison de systèmes de pensée coexistants faisait partie des vecteurs intégratifs des tribus indiennes avant l'époque de la colonisation. Ainsi pouvaient cohabiter sur un même bassin linguistique des mythes fondateurs différents, hérités de traditions

coutumières distinctes au gré des mouvements migratoires des peuples. De même, les pratiques et les gestes sacrés relevant de ces systèmes de pensée distincts à leur origine, étaient agencés de façon à ce que l'un n'annule pas l'autre : « In this way, for instance, Tlingit, Acqumeh, Lakota, Shawnee, Mikmaq and Haudenosaunee cultural knowledge and practice are free to articulate distinct and valid worldviews without impinging upon, or otherwise, negating one other » (Stratton 63).

Les différentes cosmologies amérindiennes bénéficiaient ainsi d'un statut d'égale validité, puisque chacune était fondée sur la connaissance et le respect de la terre (c'est-à-dire tant le territoire particulier de la tribu avec ses spécificités géographiques et son biotope, que le principe plus universel d'un sol offert aux hommes par les dieux afin d'y faire fructifier la vie). Pour qualifier cette perspective indigène intégrative, Billy J. Stratton développe la notion d'un système « hétéroholistique[159] », système qui incorpore sans jugement de valeur ni gradation la diversité des croyances locales :

> This dynamic interplay of energy and elements is defined as heteroholistic because it is conceived as locally emergent, but universal in nature, while simultaneously coexisting among a panoply of other localized tribal universalities that all function to maintain balance and harmony. (Stratton 63)

Les romanciers contemporains actualisent la pensée hétéroholistique ancestrale en intégrant, sans les hiérarchiser, les points de vue indigènes et occidentaux, ceux de l'homme et ceux de l'objet. Toutes ces perspectives sont également valides puisque chacune tend à définir l'individu par rapport à son environnement. Chaque regard particulier posé sur le monde contribue à faire évoluer l'intériorité des personnages et à les extraire de la prédétermination.

Dans l'introduction qu'il a rédigée pour le numéro de la revue *Prairie Schooner* consacré à la littérature amérindienne, Sherman Alexie, romancier Cœur d'Alène[160], reconnaît dans le mouvement centrifuge qui anime le travail d'écriture au sein de la fiction amérindienne, une caractéristique déterminante de l'esthétique post-Renaissance. Ainsi il explique : « [Native Writers] aren't explicitly writing about their Indianness. Instead of looking inward, as a colonized people

[159] Billy J. Stratton a élaboré le concept d'hétéroholisme en collaboration avec la romancière sioux lakota Frances Washburn. Il le définit en ces termes : « The four constitutive components [language, sacred history, territory, and ceremonial practice] are generative of what Washburn and I have termed a “heteroholistic” conception of the world. Put simply, heteroholism combines the intellectual and spiritual or visionary ways of knowing that are grounded in particular spatial and temporal sites that—read as inextricably connected—distinguish native worldviews and knowledge » (Stratton 63).

[160] Les Cœurs d'Alène sont une nation amérindienne dont le territoire s'étendait du nord de l'Idaho à l'est de l'État de Washington et à l'ouest du Montana. Le nom de ce peuple de pêcheurs provient du surnom dont les coureurs des bois français les ont affublé pour souligner le fait qu'ils étaient durs en affaire. Leur langue appartient au bassin linguistique salish qui regroupe la plupart des langues autochtones parlées sur la côte Nord-Ouest du Pacifique.

must do, these Indian writers are looking outward, as a post-colonial Indian will do » (Alexie 2012, 8).

David Treuer place justement cette préoccupation au centre des analyses qu'il mène dans *Native American Fiction: A User's Manual* : « As such this collection of essays is concerned with how novels act, not with how authors or critics would like them to or what we think the author's intention was: I am concerned with echo not origin » (Treuer 2006, 5). Il applique ce principe à son étude du premier roman de Louise Erdrich, *Love Medicine*, et relève la façon dont celle-ci met en scène des objets violemment présents par leur symbolisme. Ceux-ci suggèrent, de ce fait, un discours de l'inanimé qui vient s'ajouter à la polyglossie présente dans la narration. Un autre critique, Robert Silberman, souligne également le rôle de cet enchevêtrement de discours hautement personnalisés qui retisse l'identité tribale. Ainsi, dans « Opening the Text: *Love Medicine* and the Return of the Native American Woman », ce dernier écrit :

> Such a concentration on personal, family matters may be intentional, but the sense of being removed from political events is also a powerful statement about marginality and disenfranchisement while also suggesting a preferred concern with the personal and private life of the community. (Silberman 114)

Cette réflexion fait écho à celle de l'universitaire d'origine ojibwe Scott Richard Lyons, qui, s'interrogeant sur son propre processus d'écriture, conclut : « In the stories we tell we translate lived experience into narrative ; conversely, we relay on narratives to live our lives, make sense of our worlds, engage in production, relate to others, and construct and assert identities » (Lyons 2000, 88). Les romanciers reformulent les vécus par le biais de la fiction et, en retour, donnent du sens aux existences singulières grâce à un travail d'imagination à plusieurs voix ; celles-ci racontent la recomposition d'une certaine figure de l'« Indien » en un patchwork de destinées particulières qui échappent à la prédétermination. Les autres romans de David Treuer participent à ce processus. Ainsi la construction des personnages de *The Hiawatha* et de *Little* illustre la responsabilité de chacun dans les choix plus ou moins malheureux qu'ils accomplissent, ce qui amène Padraig Kirwan à conclure dans « Remapping Place and Narrative in Native American Literature: David Treuer's *The Hiawatha* » :

> As Treuer explains, "[the family] are not damned simply because they don't choose their culture. Just as they are not damned because they choose the city," but are "damned because Simon one rainy day […] killed his brother." Accentuated here is the fact that Treuer draws a cast of Native characters whose lives are blighted by a single fatal deed and not because they are Indian. (Kirwan 2007, 11)

À ce titre, les personnages déjouent les attentes d'une lecture purement culturelle de leurs actions. David Stirrup souligne l'interaction subtile entre la nécessité, pour le lecteur, de connaître le

contexte culturel et ethnique du roman et le besoin d'identifier en quoi les événements narrés n'en sont pas tributaires :

> Just as Little both tempts and resists the cultural reading, he becomes symbolic of the narrative enactment of what Sarah Wilson sees in the form of Cather's The Professor House (1925) as tempting and resisting the dispensation of context. Paradoxically, this is not actually to decontextualize or, further, to offer an unethical approach to novels such as this but rather to engage with the playfulness and self-consciousness of the narrative itself. (Stirrup 2005, 667)

L'homme recomposé, à l'instar du récit recomposé, propose de réinvestir le personnel et le local pour réinventer l'universel. Les totems métissés engagent les protagonistes dans l'élaboration de nouveaux parcours qui concilient, sans les niveler, les expériences et les aspirations de sujets dissemblables qui, pourtant, ont le sentiment diffus de partager une certaine forme d'identité commune — identité renommée par Pamela Chisum « ndn » par opposition à la simulation que représente le terme « Indian » :

> Social propioception[161] has created a larger identity of "ndn," which is inclusive of all tribes, and itself part of yet an even larger group, the "indigenous." These communal identities reinforce the concept of identity being multiply-constructed and always in process. (Chisum 83)

Les petits bouts de corps qui ont ressenti, souffert, aimé et espéré forment le grand corps social d'une indianité évolutive qui se raconte à plusieurs voix dans les récits de fiction.

[161] Ce terme renvoie à la perception de soi par le sensuel sans qu'il y ait besoin de recourir à la vue : le sujet connaît la disposition de son corps et de ses membres à travers deux dimensions qui sont la statique et la dynamique (position et mouvement). Pamela Chisum emploie ici le terme pour désigner une conscience sociale qui émane de la sensation et non du discours construit.

CC BY NC ND

Conclusion

La « *transmotion* cosmototémique » qui sous-tend la narration des romans de notre corpus réinvestit le champ subjectif des connotations culturelles contradictoires, ainsi que des non-dits et des attentes tantôt légitimes, tantôt fantasques de personnages qui relèvent de l'invention littéraire mais n'en demeurent pas moins profondément humains. Gerald Vizenor parle à cet effet de l'écriture d'un paysage totémique complexe, fait de souvenirs et de projections. Dans « Literary Transmotion : Survivance and Totemic Motion in Native American Art and Literature », il insiste sur la richesse métaphorique de cette création artistique qui bouleverse les codes établis et se réapproprie les schèmes fonctionnels de croyances ancestrales pour mieux les mettre à l'épreuve du monde contemporain. L'espace mémoriel ainsi créé, entre mémoires du passé et mémoires à venir, s'inscrit dans un mouvement centrifuge qui porte les protagonistes de la détermination du particulier vers la construction de l'universel : puiser dans son expérience personnelle pour se projeter vers l'avenir en concourant à la construction d'une identité communautaire plurielle.

Pour illustrer cette dynamique de réinvention, nous avons pris comme objet d'étude le roman de David Treuer qui est certainement son œuvre la plus déroutante : *The Translation of Dr. Apelles*. Il y opère une déconstruction et une réinterprétation des six indices totémiques qui concourent à l'élaboration d'un totémisme hybride (homme/objet) particulièrement abouti. Suivant une première phase de dépersonnalisation qui exprime le chaos intérieur du personnage, Dr. Apelles renégocie son rapport au monde en intégrant volontairement les éléments d'altérité qui le rebutaient. Le totem-codex, fruit de son imagination, lui offre une distanciation salutaire et, ce faisant, le libère du carcan idéologique qui le paralysait. Réinvestissant sensoriellement le corps, premier seuil de connaissance de l'individu, il entreprend de vivre une transmutation métisse qui dessine les contours d'une identité amérindienne redéfinie à travers la modulation de paradigmes culturels à première vue antithétiques. Le pacte totémique à l'origine de cette renaissance ne cesse de se dérober, de déguiser son apparence, et échappe à l'entendement cartésien par une renégociation constante des termes de l'alliance entre totem et gardien. Par ce biais, un mystère est révélé à l'initié, celui de la réussite des parcours totémiques littéraires : tout reste à réinventer.

Dans l'article intitulé « Metafiction in Erdrich's *Four Souls* », Summer Harrison se fonde sur les épisodes de réinterprétation de l'identité « squaw » par les personnages de Nanapush et de Fleur. Elle étudie le travail accompli par une forme ironique d'auto-représentation scénographique qui apporte un commentaire critique et constructif :

> Erdrich uses Nanapush's and Fleur's ironic performances to denaturalize static stereotypes like the squaw while also exposing the constructedness of all social roles. Rather than replacing this cultural script with an "authentic" or "original" narrative of subjectivity, both characters demonstrate the hybrid nature of identity. (Harrison 51)

Elle en déduit le rôle essentiel de la « performance », comprise dans le double sens de prestation artistique et d'accomplissement physique, dans l'élaboration d'une nouvelle identité personnelle et communautaire, et conclut : « […] identity itself is a performative construction » (Harrison 52). Les romans totémiques qui poussent le lecteur à s'interroger sur les mises en scène de soi et les digressions possibles autour des simulations identitaires offrent un espace de réflexion sur la création et la recréation de l'individu qui s'affranchit du formalisme. Point de convergence de la tradition et de la modernité, les totems hybrides imaginés par les auteurs amérindiens permettent à leurs gardiens, mais aussi aux lecteurs des romans, de postuler de nouvelles intersections culturelles afin de redéfinir un quant-à-soi refondé.

CC BY NC ND

Conclusion

We are what we imagine. Our very existence consists in our imagination of ourselves. Our best destiny is to imagine [...] who and what, and that *we are.*
N. Scott Momaday (The Man Made of Words)

Nous avons choisi de conclure avec cet extrait de *The Man Made of Words* car il résume ce que nous avions l'ambition de démontrer à travers la présente thèse, c'est-à-dire le rôle essentiel joué par la réinvention du totémisme dans la redéfinition des identités personnelles et communautaires amérindiennes : à travers une codification du quotidien effectuée par les indices totémiques, s'imaginer autrement pour affirmer une présence combative libérée des dogmes normatifs.

Louise Erdrich, David Treuer, Eden Robinson et Joseph Boyden réactualisent, en effet, la tradition totémique de leurs ancêtres par le biais d'une revisite littéraire qui s'amuse à déconstruire les schèmes fondamentaux de la pratique ancienne puis à les réaménager pour mettre en place un espace dialogique où s'écrit une nouvelle souveraineté rhétorique des nations indiennes. En renouant avec l'intuitif et l'animal, en replaçant le corporel et le sensuel au cœur de l'expérience mystique, et en investissant un sens du sacré résolument métissé, les auteurs proposent une troisième voie qui ouvre les horizons d'attente des personnages et des lecteurs. Cet être au monde régénéré réfute la dichotomie coloniale qui oppose les civilisations et lit le réel selon une binarité sèche : le Bien et le Mal, les vainqueurs et les vaincus, les vivants et les morts, le rationnel et

CC BY NC ND

l'irrationnel, les humains et le reste du monde naturel. Le totémisme hybride qui se dessine ainsi dans les récits de fiction permet de faire sens d'une réalité éclatée et lance les protagonistes dans l'élaboration active d'une identité qui réconcilie les antagonismes. Ils deviennent ainsi les agents de leur propre métamorphose et d'une transformation collective.

La réinvention des totems individuels, qui puise autant dans la tradition coutumière que dans la culture populaire, met en lumière le travail de renégociation des paradigmes que les populations autochtones d'Amérique du Nord sont appelées à mener pour dépasser une nostalgie enfermante et se projeter dans un futur riche de potentialités. Pour ce faire, l'écriture romanesque se saisit des trois éléments constitutifs définis par Northrop Frye que sont la *dianoia* (le message), le *mythos* (le récit) et l'*ethos* (la caractérisation)[162] afin d'imaginer les images, les rituels et les voyages initiatiques renouvelés et personnalisés qui disent les épreuves et la douleur, mais aussi l'extase et la libération que procurent les parcours totémiques modernisés. Ainsi, dans *The Hiawatha*, le parcours de trois jours dans la forêt qui mène Simon à la rencontre avec les biches transforme l'errance pathétique d'un ancien repris de justice en un itinéraire signifiant de reconstruction de soi. De même, les expérimentations de substances hallucinogènes et addictives auxquelles se livrent les différentes générations du cycle romanesque de Joseph Boyden ne se résument pas aux symptômes d'une décrépitude mais deviennent les agents d'une ouverture de la conscience à diverses strates de la réalité.

Dans chacun des romans étudiés, l'intériorisation des événements et le ré-encodage symbolique de ceux-ci permet aux personnages de renouer avec les forces de la surnature et de faire sens de leur destin. En effet, mettant en correspondance différents paradoxes, les textes engagent les gardiens des totems dans une temporalité discursive qui révèle les points d'intersection des représentations et fait se recouper un passé romancé, une histoire mythique et une contemporanéité éprouvante. L'écriture en palimpseste laisse apparaître la trace d'existences révolues dans les récits contemporains, et la narration parvient à accorder des notions apparemment irréconciliables en offrant des visions alternatives d'une même situation : la matérialité crue d'un événement donné et l'expérience mystique transcendante qui en résulte. Citant les travaux de James George Frazer sur le totémisme et ceux de Carl Jung sur l'inconscient collectif, Northrop Frye fait remarquer que l'interaction des trois éléments de l'écriture romanesque concorde avec les structures anthropologiques de l'usage du sacré :

[162] Nous faisons référence ici à *Anatomy of Criticism*.

CC BY NC ND

> All we need to say here is that ritual is the archetypal aspect of *mythos* and dream the archetypal aspect of *dianoia*. […] As the archetypal critic is concerned with ritual and dream, it is likely that he would find much of interest in the work done by contemporary anthropology in ritual, and by contemporary psychology in dreams. (Frye 107-8)

Les trois éléments, *dianoia*, *mythos* et *ethos*, sous-tendent l'écriture des romans amérindiens contemporains qui réinterprètent l'association totémique essentielle entre le récit mythique, le rituel d'initiation et les visions ou rêves envoyés par l'esprit tutélaire au novice pour impulser un mouvement de redéfinition d'une certaine forme d'indianité.

Ainsi la réinvention littéraire du totémisme opère un triple mouvement qui amène les personnages à réinvestir la tradition, renouveler l'imaginaire par l'enrichissement des archétypes et recréer de façon individuelle et particulière les ferments d'une identité amérindienne en perpétuelle évolution. Nous avons vu que sous la plume de Louise Erdrich l'héritage mythique ojibwe se mêlait habilement à la tradition occidentale pour réinventer un totémisme syncrétique révélateur du foisonnement des héritages culturels que peuvent revendiquer les nations amérindiennes de nos jours. La relecture du Misshepeshu que propose la romancière décline différentes perspectives d'un même mystère qui fédère un clan hétéroclite autour de l'esprit tutélaire héritier de sa puissance. Eden Robinson, pour sa part, puise autant dans le patrimoine légendaire haisla que dans le fond culturel européen pour permettre à Lisamarie de trouver les mots et les images qui décrivent un rapport complexe au réel en même temps qu'à l'irréel. À l'image de l'ensemble des voyages initiatiques vécus dans les autres romans totémiques, le voyage initiatique ainsi mené par la jeune fille explore les méandres d'une identité mouvante perpétuellement alimentée par l'adjonction de nouveaux éléments.

Ce faisant, les alliances totémiques conclues avec des esprits tutélaires hybrides permettent aux gardiens, et par leur entremise à l'ensemble des clans recomposés, de tisser un nouveau lien à l'histoire et un nouveau lien au territoire, liens qui s'inscrivent dans une démarche d'ajustement et de négociation pour rétablir une cosmogonie bouleversée. La réinvention littéraire du totémisme s'inscrit dans une cosmovision dynamique qui imprime au sein des romans le mouvement d'une *transmotion* cosmototémique : en se réappropriant un point de vue animiste qui reconnaît la prégnance de forces naturelles dans la détermination des destins humains, la fiction réfute la hiérarchie des espèces et abolit la frontière entre les protagonistes et l'ensemble du vivant qui constitue l'environnement dans lequel ils se meuvent. Dans *Becoming Animal*, David Abram insiste sur l'importance des liens réciproques que doivent entretenir les humains avec la sphère du vivant pour atteindre la pleine réalisation de l'être :

CC BY NC ND

> Despite our inherited conceptions, sensible things are not fixed and finished objects able to be fathomed all at once. Their incomplete quality opens them to the influence of other things, ensuring that each entity—earthworm, musk ox, thundercloud, cactus flower—is held within an interdependent lattice of relationships, a matrix of exchanges and reciprocities that is not settled within itself but remains fluid and adaptable, able to respond to perturbations from afar, yielding a biosphere that is not, finally, a clutch of determinate mechanisms but a living sphere, breathing. (Abram 2010, 300)

Il relève le fait que ce faisceau de connections n'est pas statique et demande aux êtres de renégocier leur rapport au monde à mesure que ce dernier se modifie. Alors que les récits débutent par le constat d'un déphasage et d'une aliénation de personnages devenus étrangers à leur propre territoire et imperméables au changement, l'imposition du totem à son gardien et l'alliance qui se conclut entre eux lancent justement un processus de reconquête de l'intégrité et de la dignité. L'écriture instaure alors une structure cyclique propice à l'accomplissement de rites de passage. La récurrence de figures archétypales telles que l'ours, le *trickster* et le *windigo*, la répétition de motifs ainsi que l'usage de la métaphore favorisent les associations cosmototémiques qui combinent en une même réalité l'être, l'animal et l'esprit tutélaire, opérant ponctuellement une symbiose entre le verbal (le discours qui raconte une transformation intérieure) et le visuel (la métamorphose des corps). En transcendant la dichotomie entre nature et culture, en installant l'interconnectivité de toutes choses au cœur du parcours d'épreuves entamé par le gardien, le totem amène les personnages à retisser un réseau de relations avec les différentes périodes passées constitutives de l'histoire familiale et de l'histoire personnelle, mais aussi à investir un futur qui reste à inventer. En parallèle, les personnages se réapproprient un paysage en mutation, une terre qui porte les traces du passage des ancêtres mythiques et des générations antérieures, une terre qui retient la mémoire des épreuves surmontées et met en correspondance les vécus. À travers les récits de parcours totémiques singuliers, la fiction opère une confrontation salutaire à la réalité. Ainsi que Robert Kelley le remarque dans sa thèse intitulée *Virtual Realism: Virtual Reality, Magic Realism, and the Twentieth-Century Technologies of Representation* : « Fiction is no longer a replacement for an escape from a flawed or oppressive reality, instead, it is a device which increases the range of personal choice and the potential for agency » (Kelley 250). Parce qu'ils n'édulcorent ni l'âpreté des situations initiales ni la brutalité des épreuves rencontrées, mais qu'ils portent les héros à faire preuve d'initiative pour transcender cette violence, les récits totémiques agissent en tant que catalyseurs d'énergie et processus de réconciliation d'une personnalité fragmentée.

Dans les romans que nous avons étudiés, des totems parfois improbables surgissent au moment-même où se révèlent les situations de rupture, stigmates du « separation trauma »

CC BY NC ND

(traumatisme de la séparation) transmis génération après génération au sein des Premières Nations d'Amérique du Nord. Cette malédiction se manifeste par de douloureuses absences (un être dans *The Painted Drum*, une partie du corps dans *Little*) et des maladies ou des addictions (dans *Three Day Road* et *Through Black Spruce*). Dans *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Traumas*, Gabriele Schwab évoque l'écriture de fiction en tant que remède « We tell or write stories to defer death […]. Life writings often emerge from a traumatic core, occupying a space between two parallel universes: daily life and trauma » (Schwab 41). Reprenant cette analyse dans « Blessures, fractures, sutures dans *Through Black Spruce* de Joseph Boyden », Patricia Paillot relève la prégnance de ce processus dans la fiction amérindienne[163]. Cette démarche d'écriture est revendiquée et assumée par l'auteur canadien lui-même lorsqu'il précise dans une postface intitulée « The Story Behind *Through Black Spruce* » :

> Yes, I decided that this novel was about the aftermath of loss, and how that aftermath has repercussions more violent and impossible to weigh, to categorize, to ingest, than we're taught they should be. […] because if Indians know anything they know loss. I wrote this novel because there is something important in the people of Canada's north that I sometimes worry not too many others see. (*Through* 413-14)

Dans les romans totémiques, ces traumatismes sont transfigurés en maladies sacrées qu'il faut soigner par le biais approprié. En préface du livre de Roger Bastide, *Le rêve, la transe et la folie*, François Laplantine présente en ces termes les catégories des maladies du sacré :

> Il existe à la fois, montre Bastide, une pathologie par excès de culture (par intériorisation d'un surmoi répressif comme dans l'hystérie) et une pathologie par défaut de culture (par l'impossibilité d'entrer dans une triangulation œdipienne comme dans la schizophrénie). Mais il peut également exister, en dehors des conséquences de cette socialisation tantôt par excès (dans les sociétés « organiques » et communautaires) tantôt par défaut (dans les sociétés « mécaniques » et impersonnelles), des troubles liés au choc des cultures, pouvant entraîner ce que Bastide appelle des névroses ou plus encore des psychoses « expérimentales ». (Laplantine 2003, 14)

La maladie du sacré issue du choc des cultures et qui s'exprime par un profond malaise ontologique, autrement dit la névrose « expérimentale » dont souffrent les personnages, ne peut guérir qu'à travers une transculturation ritualisée, celle-là même qu'offre le totémisme réinventé. En effet, la plasticité inhérente du totémisme autorise toutes les modulations de formes nécessaires à l'intégration de la pluralité des identités. Les personnages s'improvisent alors chamanes guérisseurs pour soigner l'état pathologique existant car, pour reprendre l'explication donnée par Claude Lévi-Strauss quant au rôle du chamane guérisseur : « Le shaman fournit à sa malade un langage, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables » (Lévi-Strauss 2000, 226). En transposant le mal-être dans un contexte mythique,

[163] Patricia Paillot écrit à ce sujet : « Writing is performed in the shadow of a lost object. Writing is the shadow of an absent voice. Writing assembles an ungrounded body's fragmented speech » (Paillot 8).

CC BY NC ND

les récits fournissent les armes pour le résoudre : à un sacrilège identifié répond un sacrifice ritualisé.

L'expression artistique contemporaine propose ainsi un langage de symboles pour formuler les paradoxes qui se trouvent au cœur de l'expérience amérindienne, paradoxes dont Chadwick Allen rappelle la prégnance en introduction de *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies* :

> Whether mourned as loss or celebrated as survivance, the realities of contemporary Indigenous identities describe multiple kinds of diversity and complexity; often they describe seeming paradoxes of simultaneity, contradiction, coexistence. Those qualities are the contemporary Indigenous norm rather than its tragic exception. (Allen 2012, xxxii)

En 2003, la plasticienne seneca Marie Watt a créé un mât totémique intitulé *Column* et sous-titré « Blanket Stories » qui représente la quintessence de la transculturation totémique. Comme son nom l'indique cette œuvre consiste en une colonne de trois mètres cinquante constituée par l'empilement de couvertures pliées de couleurs différentes. À chaque couverture est attachée une étiquette faisant mention de sa provenance, c'est-à-dire le nom de la personne ou de la famille qui en a fait don à l'artiste, ainsi que le lieu et, parfois, une anecdote concernant le lien entre la couverture et son précédent propriétaire. Marie Watt désigne ces couverture sous l'appellation « reclaimed wool » (la laine reconquise), qui fait écho à l'expression « reclaimed land » (la terre reconquise). Ce matériau artistique renvoie en effet à la longue histoire commerciale de la côte Nord-Est où s'établirent les premiers échanges entre Amérindiens et Européens. À partir du XVIe siècle, Français et Britanniques les troquèrent contre des fourrures. Ces objets, très prisés par les autochtones parce que symbolisant une relation privilégiée avec les commerçants blancs, sont rapidement devenus des objets d'échange rituels offerts lors de grandes cérémonies, passant du statut de produit de consommation occidental à celui d'emblème autochtone, chaque Indien se devant d'en posséder une et de l'arborer sur ses épaules. La tradition de la couverture indienne en tant qu'objet de transmission et possession familiale à la forte valeur affective perdure de nos jours. Cependant, les couvertures de *Column* évoquent également les épisodes les plus sombres de la colonisation, comme celui des couvertures infectées par la variole et distribuées sciemment dans les réserves indiennes pour annihiler une population devenue gênante. Le totem réinventé par Marie Watt endosse donc une ambiguïté qui se trouve au cœur de la création identitaire amérindienne contemporaine. *Column* rend par ailleurs visible l'hétérogénéité des existences singulières qui composent la minorité désignée par les termes génériques de « nations indiennes » ou « peuples premiers » d'Amérique : véritable patchwork vertical, le totem figure un *axis mundi*

qui intègre la diversité des destins pour construire un pilier clanique d'un nouvel ordre. Il témoigne d'une réappropriation assumée des symboles des deux cultures et résulte d'un réajustement de leurs significations, en prenant comme point de focalisation le regard actuel et personnel porté par l'artiste amérindienne sur cet épisode constitutif de l'histoire nord-américaine.

De même, le totémisme réinventé par les auteurs que nous étudions agit par décentrement du lieu de l'énonciation en amorçant une épistémologie de la périphérie caractéristique de la littérature postcoloniale, mais aussi en postulant la primauté du « je » qui distingue les romans totémiques des productions antérieures, qui prônaient la prévalence du communautaire. Nous avons ainsi vu que la polyglossie de narrateurs homodiégétiques concourait à construire un point de vue riche de plusieurs interprétations sur un même événement niant la possibilité d'une vérité unique. Dans *The Orenda*, chaque expérience personnelle est valide en tant que telle, et le tissage des voix constitue un matériau dense qui ne se résume pas à la somme de ses éléments mais revendique une richesse et une pluralité nourries par le caractère unique de chaque vécu. Les interactions de ces voix appellent à imaginer de nouvelles « alterNatives[164] » au récit historique. Les différentes strates sémantiques convergent vers la création de souvenirs du temps passé qui existent au-delà des pages, des dystopies qui mettent en dialogue plusieurs issues possibles. Dans *The Translation of Dr. Apelles*, le détournement des chronotopes pour raconter un Éden perdu totalement factice permet au protagoniste de prendre ses distances par rapport à une identité englobante stérile et d'affirmer sa singularité. L'écriture totémique force les personnages à assumer une responsabilité premièrement individuelle et, par ricochet, collective face aux événements.

Les totems enjoignent leurs gardiens de dépasser une position passive, que Gerald Vizenor qualifie de « victimry » (victimisation), pour adopter celle de sujet agissant. Walter Mignolo souligne le rôle d'un tel renversement d'attitude dans « Geopolitics of Knowledge and The Colonial Difference ». Il y relève la différence notable qui existe entre accepter une position de dépendance envers le pouvoir dominant et revendiquer activement une interdépendance entre les deux parties :

> This difference […] is indeed the irreducible colonial difference—the difference between center and periphery, between the Eurocentric critique of Eurocentrism and knowledge production by those who

[164] Nous empruntons l'expression à Alexandra Ganser, dont nous citons les travaux plus loin, qui l'utilise pour caractériser l'écriture de Gerald Vizenor : « From a metaphorical perspective, then, Vizenor's writings disturb European-American criticism from the vantage point of American Indian (post)coloniality and cultural difference, questioning traditional intellectual discourse, rationalist universalisms, and elitist academic language while offering an « alterNative » version of postmodern theory » (Ganser 19). L'écriture de Joseph Boyden, mais également celle des autres romanciers que nous étudions, procède de la même démarche en détournant les genres et les modes d'expression pour donner voix au point de vue indigène, non pas dans le cadre d'une opposition stricte au point de vue dominant mais à travers la coexistence d'une multitude d'expressions tout autant contradictoires que complémentaires.

CC BY NC ND

> participated in building the modern/colonial world and those who have been left out of the discussion. Las Casas defended the Indians, but the Indians did not participate in the discussions about their rights. The emerging capitalists benefiting from the industrial revolution were eager to end slavery that supported plantation owners and slaveholders. Black Africans and American Indians were not taken into account when knowledge and social organization were at stake. They, Africans and American Indians, were considered patient, living organisms to be told, not to be heard. (Mignolo 63)

De façon tout à fait ironique, les auteurs amérindiens du XXIe siècle se saisissent d'un des outils de la colonisation pour faire entendre leurs voix. Rappelons ici, en effet, que le totémisme est une notion anthropologique élaborée par le monde occidental qui assignait le rôle d'objet d'étude aux populations indigènes[165]. Les scientifiques des XIXe et XXe siècles qui se sont passionnés pour ce domaine n'ont eu de cesse d'affiner leurs critères pour parvenir à élaborer la théorie ultime qui parviendrait à catégoriser cet « Autre » si exotique. À ce sujet, Claude Lévi-Strauss parle d'« illusion totémique » pour désigner ce qu'il juge être une construction conceptuelle factice et qui ne réussit pas à circonscrire totalement la multiplicité des manifestations en une seule hypothèse intellectuelle :

> L'illusion totémique procède donc, d'abord, d'une distorsion du champ sémantique dont relèvent des phénomènes du même type. Certains aspects du champ ont été privilégiés aux dépens d'autres, pour leur conférer une originalité et une étrangeté qui ne leur appartenait pas en propre : car on les rendait mystérieux, du seul fait qu'on les soustrayait au système dont ils faisaient intégralement partie comme ses transformations. (Lévi-Strauss 2002, 29)

Le terme même de totémisme demeure une invention occidentale puisque aucun terme générique n'était usité par les populations concernées pour recouper l'ensemble des croyances et des pratiques habituellement rattachées à cette notion.

La subversion du système classificatoire occidental par les descendants de ceux que l'on a voulu soumettre à un étiquetage apparaît comme une revanche sur l'histoire. En se réappropriant le totémisme, en démontant, modifiant, réarrangeant son système de relations et ses symboles, les romanciers amérindiens créent un outil d'autodétermination qui leur permet de faire fi des stéréotypes assignés. Cette démarche s'inscrit dans le mouvement initié dès les années soixante-dix par Gerald Vizenor qui s'est alors emparé des outils théoriques européens pour distordre leur objet et élargir leurs perspectives ainsi qu'Alexandra Ganser l'expose dans « Transnational Trickster of Theory » :

> […] Vizenor's pecific version of a postmodern, trans-national Indigenism, […] his creative interactions with European critical theory—especially Jean Baudrillard's theory of the simulacrum and Euro-American writings on the trickster as archetype—is a form of 'theorizing back' to dominant theories that

[165] Consciente que notre étude pourrait sembler s'inscrire dans cette démarche, nous voulons préciser que si nous avons choisi le totémisme comme angle d'étude c'est justement pour mettre en lumière l'incommensurable diversité des usages qui peuvent en être faits. A contrario des anthropologues des XIXe et XXe siècles qui ont cherché à enfermer leur objet d'étude dans une définition stricte, nous avons souhaité souligner la liberté de réinvention inhérente au totémisme littéraire qui empêche toute catégorisation définitive.

> are themselves heavily influenced by their encounter with America. Vizenor is talking back to both deconstructivism and trickster theorists: his act of theoritical appropriation and adaptation in a Native context to a certain extent also unmasks the Westerncentricity of the theoretical texts he draws on. (Ganser 19)

Ce faisant, Gerald Vizenor a insufflé un principe d'instabilité dans la théorie initiale. Il a révélé des points de rupture et des tensions inhérentes qui remettent en question la finitude du concept. En s'emparant du regard ethnographique occidental et en dénonçant le caractère arbitraire des catégorisations strictes, il a ainsi engagé entre les modèles de civilisation une conversation ouverte vouée à se poursuivre aussi bien dans le domaine de la création littéraire que celui de la critique. Dans la même veine, chaque auteur de roman totémique réinvente le phénomène totémique à sa façon pour lancer les personnages sur une quête spirituelle et les amener à développer une conscience redoublée du défi que peut représenter la revendication d'une exception identitaire prenant racine dans un brassage créatif des cultures. Il ne s'agit pas d'amorcer une réflexion réservée à la seule communauté amérindienne mais au contraire d'amener plus globalement le public nord-américain à questionner ses perceptions identitaires. Ainsi l'artiste tlingit et aleut Nicholas Galanin déclare[166] :

> In the past I have struggled with [the title of "Native Artist"], I now embrace my position as a contemporary indigenous artist with belief that some forms of resistance often carry equal amount of persistence. […] Through education and creative risk-taking, I hope to progress cultural awareness both in and out of this indigenous world. » (Grunt Gallery).

Arrière-petit-fils d'un sculpteur de mâts totémiques, ses performances artistiques interrogent de manière très personnelle les notions de filiation, d'origine et de transmission en procédant à une confrontation abrupte des représentations d'indianité. Ces mises en correspondance forcent le spectateur, qu'il soit amérindien ou non, à remettre en question ses propres certitudes quant au principe d'authenticité culturelle. Une démarche que ne renie pas Joseph Boyden lorsqu'il déclare :

> I'm constantly looking at, "Why does this stereotype exist of the Indian as the drunk or the Indian as the strong silent type? Where does that come from?" And it comes from certain very specific situations that have become Hollywood-ized. And so really exploring them and breaking them apart—fracking them, I guess—is what I do, where I inject the water and the heat into these stereotypes to explode them to see what's inside. (McKegney 164)

Les rites de passage induits par les totems réinventés font exploser les gangues superficielles que créent les simulations superposées afin de dévoiler les personnalités en train de se construire grâce à la convergence des différents systèmes référentiels. Ce processus comprend une première phase de désintégration de l'individu qui agit comme un appel d'air et annonce l'étape finale d'élaboration du soi ainsi que Gilles Rouget l'explique dans le cadre des rites d'initiation africains : « Tout

[166] Cette déclaration est disponible sur le site « Beat Nation, Hip Hop as Indigenous Culture ».

CC BY NC ND

l'indique, il s'agit là d'un état de dépersonnalisation, dont on comprend bien le rôle qu'il joue dans l'initiation. Celle-ci consiste en effet autant à perdre sa personnalité ancienne qu'à en acquérir une autre, cette perte étant la condition même du processus d'initiation » (Rouget 115). Les romans totémiques racontent le processus de dépersonnalisation et la renaissance vécue par les personnages pour inviter les lecteurs à trouver dans leur propre réalité les ferments d'une réinvention personnelle. Ainsi la mise en abyme des parcours totémiques opérée par *The Translation of Dr. Apelles* sème le doute quant à l'identité du totem : la traduction rédigée par le personnage principal ou le roman rédigé par David Treuer ? De même, il sème le doute quant à l'identité du novice qui accomplit le rite de passage, s'étant confronté aux simulations identitaires d'indianité, les ayant assimilées avant de pouvoir les détourner et ainsi les faire voler en éclat. À l'issue du roman, qui d'Apelles ou du lecteur a développé une conscience redoublée et vigilante quant à la nécessité de perpétuellement remettre en question les catégorisations et les stéréotypes ? Au-delà d'une esthétique littéraire, la réinvention du totémisme représente pour la fiction amérindienne une stratégie qui concourt à l'affirmation d'une voix post-indienne[167] telle Deborah Madsen la caractérise dans *Native Authenticity: Transnational Perspectives on Native American Literary Studies* :

> In the stories of the postindian, as in the discourses of survivance, language functions performatively to actively organize knowledge of ourselves and our world; this discursive performance is participatory, multiple and never fixed, always ready in creative transformation. (Madsen 2010, 14)

Les romans que nous avons désignés sous l'appellation romans totémiques réorganisent les perceptions de soi et de l'autre dans un processus de transformation créatrice auquel prennent part les personnages fictifs mais également les lecteurs. Ainsi que l'expriment les frères Beaulieu, les héros de *Blue Ravens*, le dernier roman de Gerald Vizenor, chaque livre est un totem pourvu que l'on prenne la peine de laisser les esprits qui y sommeillent nous habiter :

> In that curious hush and silence of the library the books were a native sense of presence, our presence, and the spirits of the books were revived by our casual touch. Every book waited in silence to become a totem, a voice, and a new story. (Vizenor 2014, 37)

[167] Nous faisons ici référence au terme inventé par Gerald Vizenor par opposition au mot « Indien » qu'il dénonce comme étant une construction sociologique qui gomme les différences culturelles et identitaires des peuples autochtones d'Amérique en ne désignant les individus qu'à travers une dénomination floue. L'identité post-indienne revendique la richesse des particularités tribales et affirme une présence combative par opposition à la vision nostalgique du « vanishing Indian ». L'utilisation du terme « post-indien » ouvre la voie à une exploration identitaire discursive, entre traditions et contemporanéité, qui s'inscrit dans une optique à la fois post-moderne et post-structuraliste : « Postmodernism liberates imagination and widens the audiences for tribal literatures, this new criticism rouses a comic world view, narrative discourse and language games on the past. » (Vizenor 1993, 6).

Bibliographie alphabétique

ABRAM, David. 1997. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage.

———. 2010. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. New York: Knopf Doubleday.

ADAMSON, Joni. 1992. "Why Bears Are Good to Think and Theory Doesn't Have to Be Murder: Transformation and Oral Tradition in Louise Erdrich's Tracks." *Studies in American Indian Literatures*, 2, 4 (1): 28–48.

———. 2001. *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism: The Middle Place*. Tucson: University of Arizona Press.

———. 2012a. "Indigenous Literatures, Multinaturalism, and Avatar: The Emergence of Indigenous Cosmopolitics." *American Literary History* 24 (1): 143–62.

———. 2012b. "'Whale as Cosmos: Multi-Species Ethnography and Contemporary Indigenous Cosmopolitics.'" *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Ecocriticism in English Studies, , no. 64 (April): 13–46.

ADAMSON, Joni, and Salma MONANI. 2016. "Introduction: Cosmovisions, Ecocriticism, and Indigenous Studies." In *Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*, 1–19. New York: Routledge.

AIGBEDION, Irenae. 2010. "Tricksters: Change Through Chaos." *The First-Year Papers (2010 - Present)*. January 1. http://digitalrepository.trincoll.edu/fypapers/9.

ALASKA NATIVE KNOWLEDGE NETWORK. 2017. "Marshall Cultural Atlas." Accessed July 26. http://www.ankn.uaf.edu/npe/culturalatlases/yupiaq/marshall/raven/RavenStealsSunStarsMoon.html

ALBA, Virginie. 1999. « Les productions littéraires de Jeannette C. Armstrong, Beth Grant et Lee Maracle : des exemples de l'activisme politique chez les femmes autochtones au Canada, une approche non autochtone. » Thèse, Université de Toulouse-Le Mirail.

ALEXIE, Sherman. 1992. *The Business of Fancydancing: Stories and Poems*. New York: Hanging Loose Press,U.S.

———. 1996a [1995]. *Reservation Blues*. London: Minerva Paperback.

———. 1996b. *Indian Killer*. New York: Atlantic Monthly Press.

———. 1997 [1993]. *Lone Ranger And Tonto Fistfight In Heaven*. London: Vintage.

———. 1998a. *Smoke Signals: A Screenplay*. New York: Miramax Books.

———. 1998b. *The Summer of Black Widows*. New York: Hanging Loose Press,U.S.

———. 2005 [2003]. *Ten Little Indians*. London: Vintage.

———. 2007. *Flight*. New York: Grove Press / Atlantic Monthly Press.

———. 2010a. “Introductory Lecture.” In . Santa Fe.

———. 2010b. *War Dances*. New York: Grove Press / Atlantic Monthly Press.

———. 2012a. *Prairie Schooner.* Vol. 86. 4. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2012b. *Blasphemy: New and Selected Stories*. New York: Grove Press / Atlantic Monthly Press.

———. 2015. *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian*. London: Andersen.

ALLEAU, René, et Jean PÉPIN. 2017. « Tradition. » *Encyclopaedia Universalis*. Accessed July 18. www.universalis.fr.

ALLEN, Chadwick. 2002. *Blood Narrative: Indigenous Identity in American Indian and Maori Literary and Activist Texts*. Durham: Duke University Press Books.

———. 2012. *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 2013. “Reclamation and Return.” *Studies in American Indian Literatures* 25 (3): vii–viii.

ARMSTRONG, Jeannette. 2000. *Whispering in Shadows*. Penticton: Theytus Books.

———. 2007. *Slash*. Penticton: Theytus Books.

ARNASON, Arnar, Nicolas ELLISON, and Jo Lee VERGUNST, eds. 2015. *Landscapes Beyond Land: Routes, Aesthetics, Narratives*. New York: Berghahn Books.

ASHCROFT, Bill. 2003 [1989]. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York: Routledge.

———. 2013 [1998]. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.

ASKREN, Miqu’l Icesis. 2008. “Larry Tee Harbor Jackson McNeil: Visual Myth Maker.” In *Diversity and Dialogue the Eiteljorg Fellowship for Native American Fine Art, 2007*, 77–93. Indianapolis; Seattle: Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art ; in association with University of Washington Press.

ATWOOD, Margaret. 1969. *The Edible Woman*. Toronto: McClelland & Stewart.

———. 1979 [1972]. *Surfacing*. London: Virago Press Ltd.

———. 2000. *The Blind Assassin*. Toronto: McClelland & Stewart.

AUGAITIS, Daina, and Kathleen RITTER. 2008. *Rebecca Belmore Rising to the Occasion*. Vancouver: Vancouver Art Gallery.

BABCOCK, Barbara. 1975. “‘A Tolerated Margin of Mess’: The Trickster and His Tales Reconsidered.” *The Journal of the Folklore Institute* 11 (3): 147–86.

BACHELARD, Gaston. 1945. *La Terre et les rêveries de la volonté : Essai sur l’imagination de la*

matière. Paris : Librairie José Corti.

———. 1993 [1942]. *L'Eau et les rêves : Essai Sur l'imagination de La Matière*. Paris : Librairie José Corti.

———. 1994 [1938]. *La psychanalyse du feu*. Collection folio Essais. Paris : Gallimard.

———. 2004 [1948]. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti.

———. 2006 [1932]. *L'intuition de l'instant*. Le livre de poche. Paris : Stock.

———. 2007 [1943]. *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Le livre de poche Biblio essais. Paris : Librairie José Corti.

———. 2012 [1957]. *La poétique de l'espace*. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France.

Backès, Simon. 2011. *Mât du clan de la grenouille*. Arts Du Mythe. Paris : Arte Éditions.

Bailly, Jean-Christophe. 2007. *Le versant animal*. Paris : Bayard Jeunesse.

———. 2016. « Sur Le Vif - Vacarme. » Accessed August 18. http://www.vacarme.org/article2115.html.

Bakhtine, Mikhail. 2006 [1978]. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

Barbeau, Marius. 1912. "The Bearing of the Heraldry of the Indians of the North-West Coast of America upon Their Social Organization." *A Monthly Record of Anthropological Science* XII: 83–90.

———. 1929. *Totem Poles of the Gitksan, Upper Skeena River, British Columbia*. National Museum of Canada. Ottawa.

———. 1965. « Ce qu'est le folklore. » *Cahiers de l'Académie Canadienne-Française* 9 : 7–8.

Barbier, René. 2009. « Nouvelle Synthèse Sur l'imaginaire. » *Le Journal Des Chercheurs*. avril. http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id_article=1098.

Barnd, Natchee Blu. 2008. "Inhabiting Indianness: US Colonialism and Indigenous Geographies." Thesis, San Diego, California: University of California.

Bartow, Rick. 1989. "Carving Masks." Froelick Gallery.

———. 1996. "Artist Statement." Froelick Gallery.

———. 2004. *Coyote Creates Himself*, Jordan Schnitzer Museum. Sculpture.

Bascom, William. 1965. "The Forms of Folklore: Prose Narratives." *The Journal of American Folklore* 78 (N° 307): 3–20.

Bass, Rick. 1994. *Platte River*. New York: Ballantine Books.

———. 1995. *In the Loyal Mountains*. New York: Houghton Mifflin.

———. 1996. *The Book of Yaak*. New York: Houghton Mifflin.

———. 2002. *The Hermit's Story*. New York: Houghton Mifflin.

BASTIDE, Roger. 2003 [1972]. *Le Rêve, la transe et la folie*. Paris : Seuil.

BAUDEMANN, Kristina. 2016. "Ecstatic Vision, Blue Ravens, Wild Dreams: The Urgency of the Future in Gerald Vizenor's Art." In *Native American Survivance, Memory, and Futurity: The Gerald Vizenor Continuum*. New York: Routledge.

BELMORE, Rebecca. 2008. *Fringe*, collection privée de Catherine et William Kropa. Photographie.

BEMONG, Nele, Pieter BORGHART, Michel DE DOBBELEER, Prof Dr Kristoffel DEMOEN, Koen DE TEMMERMAN, and Bart KEUNEN, eds. 2010. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press.

BEN GOUIDER TRABELSI, Harjer. 2010. "Rethinking Community in Dionne Brand's *What We All Long For*, Ahdaf Soueif's *The Map of Love*, Michael Ondaatje's *Anil's Ghost* and Joseph Boyden's *Three Day Road* and *Through Black Spruce*." Thesis, Montreal: Université de Montréal.

BERGSON, Henri. 2013 [1907]. *L'évolution créatrice*. Paris : Presses Universitaires de France.

BERLO, Janet Catherine. 2012. "Voicing Individuality, Creativity, Repetition and Change." In *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, 164–79. New Haven: Yale University Press.

BESANÇON, Maud, et Todd LUBBART. 2017. « Psychologie de La Créativité. » *Encyclopaedia Universalis*. Accessed July 17. www.universalis.fr.

BESSON, Francoise, Claire OMHOVERE, and Heliane VENTURA, eds. 2014. *The Memory of Nature in Aboriginal, Canadian and American Contexts*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

BEVIS, William. 1987. "Native American Novels: Homing In." In *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*, 580–620. Berkeley: University of California Press.

BHABHA, Homi. 2004 [1994]. *The Location of Culture*. Routledge Classics. New York: Routledge.

BINET, Guillaume, et Pauline GUÉNA. 2014. *L'Amérique des écrivains*. Paris : Robert Laffont.

BJORNSTAD, Bruce. 2006. *On the Trail of the Ice Age Floods: A Geological Field Guide to the Mid-Columbia Basin*. Sandpoint: Keokee Books.

BLAESER, Kimberley. 2012. "The Language of Borders, The Borders of Language in Gerald Vizenor's Poetry." In *The Poetry and Poetics of Gerald Vizenor*, 14–27. Albuquerque: University of New Mexico Press.

BLOOM, Harold. 2010. *Native American Writers*. New York: Chelsea House Publishers.

BOAS, Franz. 1916. "The Origin of Totemism," American Anthropologist, 18 (3): 319–26.

———. 2012 [1910]. *Race, Language and Culture*. Lexington: Forgotten Books.

———. 2015 [1911]. *The Mind of Primitive Man*. Lexington: Forgotten Books.

BONNEVIN, Joëlle. 1993. « Vers de nouvelles images ? La représentation des Indiens dans l'œuvre romanesque de Louise Erdrich. » Thèse, Université de Poitiers.

———. 2016. « Retour de Louise Erdrich au 'pays ojibwé.' » *Revue Française d'Études Américaines*, Mouvement, enracinement, fixité, no. 149 (trimestre) : 194–208.

BOURGEOIS, Chuck. 2017. "Boyden Geyshick Chart.pdf." Accessed July 22. https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://aptnnews.ca/wp-content/uploads/2017/02/boydengeyshickchart.pdf&hl.

BOUZONVILLER, Élisabeth. 2013. « 'Blizzards de formulaires officiels', ou la trace du mocassin à l'épreuve de la trace d'encre dans *Tracks* et *Four Souls* de Louise Erdrich. » *ELOHI*, no. 3 (Janvier) : 57–77.

BOYD, Colleen E., and Coll THRUSH, eds. 2011. *Phantom Past, Indigenous Presence: Native Ghosts in North American Culture and History*. Lincoln: University of Nebraska Press.

BOYDEN, Joseph. 2006 [2005]. *Three Day Road*. New York: Penguin Books.

———. 2010 [2009]. *Through Black Spruce*. London: Phoenix.

———. 2012. *Kikwaakew*. Toronto: The Walrus Foundation.

———. 2014 [2013]. *The Orenda*. London: Oneworld.

BRACKEN, Patrick J., and Celia PETTY, eds. 1998. *Rethinking the Trauma of War*. London: Free Association Books.

BRAUNSTEIN, Peter, and Michael William DOYLE, eds. 2002. *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*. New York: Routledge.

BRILL DE RAMÍREZ, Susan Berry. 1999. *Contemporary American Indian Literatures & the Oral Tradition*. Tucson: University of Arizona Press.

———. 2015. *Women Ethnographers and Native Women Storytellers: Relational Science, Ethnographic Collaboration, and Tribal Community*. Lanham: Lexington Books.

BROWN, Joseph Epes. 1989 [1950]. *The Sacred Pipe: Black Elk's Account of the Seven Rites of the Oglala Sioux*. Norman: University of Oklahoma Press.

BUELL, Lawrence. 1996. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

BUSNEL, François. 2012. *Les Carnets de Route de François Busnel*. DVD. France Télévisions Distribution.

BUSS, James Joseph, and C. Joseph GENETIN-PILAWA, eds. 2015. *Beyond Two Worlds: Critical Conversations on Language and Power in Native North America*. Albany: State University of New York Press.

CADENA, Marisol de la. 2015. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.

CAILLOIS, Roger. 2008 [1950]. *L'homme et le sacré*. Collection folio essais. Paris : Gallimard.

CARPENTER, Kristen. 2006. "Contextualizing the Losses of Allotment through Literature." *North Dakota Law Review*, no. 82: 605–26.

CARPENTIER, Alejo. 1978. *Guerra Del Tiempo*. Barcelona: Barral Editores.

———. 2015 [1949]. *El reino de este mundo*. Barcelona: Austral.

CARPENTIER, Paul. 1991. « Marius Barbeau et Le Musée de l'Homme. » *Cap-Aux-Diamants : La Revue d'histoire du Québec*, no. 25 : 36–38.

CASTORIADIS, Cornelius. 1999 [1975]. *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil.

CASTRICANO, Jody. 2006. "Learning to Talk with Ghosts: Canadian Gothic and the Poetics of Haunting in Eden Robinson's Monkey Beach." *University of Toronto Quarterly* 75 (2): 801–13.

CESERANI, Remo. 1999. "The Impact of the Train on Modern Literary Imagination." *Stanford Humanities Review* 7 (1). https://web.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/cts71.html.

CHAAT SMITH, Paul. 1995. "A Place Called Irony." In *Indian Humor*, 13–17. San Francisco: American Indian Contemporary Arts.

CHISUM, Pamela. 2013. "Becoming Visible in Invisible Space: How the Cyborg Trickster Is (Re)Inventing American Indian (NDN) Identity." Pullman: Washington State University.

CLARKE, George Elliot. 2010. *Whylah Falls*. Kentville: Gaspereau Press.

CLIFTON, James A., ed. 1990. *The Invented Indian: Cultural Fictions and Government Policies*. New Brunswick: Transaction Publishers.

COCHOY, Nathalie. 2010. « 'It Is All Storied': les lignes de l'eau dans les nouvelles de Rick Bass. » In *Lieux d'Amérique*, 211–22. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

COLLOT, Michel. 2011. *La pensée-paysage : Philosophie, arts, littérature*. Arles : Actes Sud Éditions.

COMBS, Allan, and Mark HOLLAND. 2001. *Synchronicity: Through the Eyes of Science, Myth, and the Trickster*. New York: Marlowe.

COOK-LYNN, Elizabeth. 1996. *Why I Can't Read Wallace Stegner and Other Essays: A Tribal Voice*. Madison: University of Wisconsin Press.

COOKSON, Lawrence J. 2011. "A Definition for Wildness." *Ecopsychology* 3 (September): 187–93.

COOPER, James Fenimore. 2016A [1841]. *The Deerslayer*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2016b [1827]. *The Prairie: A Tale.*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing

Platform.

———. 2016c [1826]. *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2017a [1823]. *The Pioneers*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2017b [1840]. *The Pathfinder.* Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

CORNELL UNIVERSITY. 2017. "The Three Sisters Exploring an Iroquois Garden." Accessed January 22. https://blogs.cornell.edu/garden/wp-login.php?privacy=3&redirect_to=https%3A%2F%2Fblogs.cornell.edu%2Fgarden%2F#.

COWAN WATTS, Cara. 2017. "Dear Unsuspecting Public, Jimmie Durham Is a Trickster." *Indian Country Media Network*. June 26. https://indiancountrymedianetwork.com/news/opinions/dear-unsuspecting-public-jimmie-durham-trickster/.

CRAWLEY, Alfred Ernest. 1895. "Sexual Taboo: A Study in the Relations of the Sexes." *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* XXIV: 116–25.

CROSSMAN, Sylvie, et Jean-Pierre BAROU, dir. 1999. *Peintures de sable des Indiens navajos. La voie de la beauté*. Arles : Actes Sud.

CSAPO, Eric. 2004. *Theories of Mythology*. Malden: Wiley-Blackwell.

DANCYGIER, Barbara. 2012. *The Language of Stories*. Cambridge: Cambridge University Press.

DANZIGER, Edmund J. 1990 [1978]. *The Chippewas of Lake Superior.* The Civilization of the American Indian Series. Norman: University of Oklahoma Press.

DÄWES, Birgit, Karsten FITZ, and Sabine N. MEYER, eds. 2015. *Twenty-First Century Perspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*. New York: Routledge.

DÄWES, Birgit, and Alexandra Hauke, eds. 2016. *Native American Survivance, Memory, and Futurity: The Gerald Vizenor Continuum*. New York: Routledge.

DEBRU, Claude, et Michel JOUVET. 2005. *Neurophilosophie du rêve*. Paris : Éditions Hermann.

DEL HIERRO, Marcos. 2016. "By the Time I Get to Arizona." In *Indigenous Pop: Native American Music Form Jazz to Hip Hop*, 224–36. Tucson: University of Arizona Press.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. 1980. *Mille Plateaux*. Collection « Critique, » t. 2. Paris : Éditions de minuit.

DELORIA, Vine, Jr. 1969. *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto*. New York: Avon.

———. 1970. *We Talk, You Listen: New Tribes, New Turf*. New York: Macmillan.

———. 1995. *Red Earth, White Lies: Native Americans and the Myth of Scientific Fact*. New York: Scribner.

DENNIS, Helen May. 2009. *Native American Literature: Towards a Spatialized Reading*. New York:

Routledge.

DEPASQUALE, Paul, Renate EIGENBROD, and Emma LAROCQUE, eds. 2009. *Across Cultures / Across Borders: Canadian Aboriginal and Native American Literatures*. Toronto: Broadview Press.

DESCOLA, Philippe. 2015. *Par-delà nature et culture*. Paris : Folio.

DÉSVEAUX, Emmanuel. 1988. *Sous le signe de l'ours: mythes et temporalité chez les Ojibwa septentrionaux*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme.

DEVEREUX, Gilles. 1970. « Rêves pathogènes dans les sociétés non-occidentales. » In *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, 189–204. Paris : Gallimard.

DILLON, Grace. 2012. *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*. Tucson: University of Arizona Press.

DIXON, Kathleen. 1998. *Outbursts in Academe: Multiculturalism and Other Sources of Conflict*. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers Inc US.

DOBSON, Kit. 2009. "Indigeneity and Diversity in Eden Robinson's Work." *Canadian Literature 201*, 54–67.

DORRIS, Michael. 1987. *A Yellow Raft in Blue Water.* New York: Henry Holt.

DORRIS, Michael, and Louise ERDRICH. 1991. *The Crown of Columbus*. New York: Harper Collins.

DORSEY, James Owen. 2015 [1894]. *A Study of Siouan Cults*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

DRAXLBAUER, Michael. 2015. "Catherine Tekakwitha: The Construction of a Saint." In *Twenty-First Century Perspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*, 204–16. New York: Routledge.

DRIMMER, Frederick. 2012 [1961]. *Captured by the Indians: 15 Firsthand Accounts, 1750-1870*. New York: Dover Publications.

DUCHET, Claude. 1979. « Introductions. Positions et perspectives. » In *Sociocritique*, 3–8. Paris : Nathan.

DUFFY, Dennis. 1987. *Sounding the Iceberg*. Toronto: E C W Press.

DURAND, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod.

———. 1996. *Introduction à la mythodologie : mythes et sociétés*. La pensée et le sacré. Paris : Michel.

———. 2008. *L'imagination symbolique*. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France.

DURAND-ROUS Caroline. 2013. « Aspects du totémisme dans la littérature amérindienne ultra-contemporaine d'Amérique du Nord. » Mémoire de Master, Perpignan: Université de Perpignan – Via Domitia.

DURHAM, Jimmie. 2009. “Jeffrey Gibson: Our Miles Davis.” In *Art Quantum: The Eiteljorg Fellowship for Native American Fine Art*, 57–69. Seattle: James H. Nottage.

DURKHEIM, Emile. 1896. « La Prohibition de l’inceste et Ses Origines. » *Année Sociologique*, Mémoires originaux, I : 1–70.

———. 1900. « Sur Le Totémisme. » *Année Sociologique*, Mémoires originaux, V : 82–121.

———. 1991. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : Le Livre de Poche.

EDMONDS, Margot, et Ella Elizabeth CLARK. 1995a. *Le chant de l’aigle*. Monaco : Éditions du Rocher.

———. 1995b. *Légendes indiennes : les voix du vent*. Monaco : Éditions du Rocher.

ELIADE, Mircea. 1992 [1959]. *Initiation, rites, sociétés secrètes : naissances mystiques ; essai sur quelques types d’initiation*. Folio Essais. Paris : Gallimard.

ELKIN, Adolphus Peter. 1933. “Studies in Australian Totemism. The Nature of Australian Totemism.” *Oceania. A Journal Devoted to the Study of the Native Peoples of Australia, New Guinea and the Islands of the Pacific Ocean* IV: 113–31.

ERDRICH, Louise. 1984. *Love Medicine*. Boston: G. K. Hall.

———. 1986. *The Beet Queen*. New York: Holt.

———. 1989 [1988]. *Tracks*. New York: Harper Perennial.

———. 1990. *Baptism of Desire: Poems*. New York: Harper Perennial.

———. 1994. *The Bingo Palace*. New York: Harper Collins.

———. 1996. *Tales of Burning Love*. New York: Harper Collins.

———. 1998. *The Antelope Wife*. New York: Harper Flamingo.

———. 2001. *The Last Report on the Miracles at Little No Horse*. New York: Harper Collins.

———. 2005. *Four Souls*. New York: HarperTrade.

———. 2006 [2005]. *The Painted Drum*. London: HarperPerennial.

———. 2009. *The Plague of Doves*. New York: Harper Perennial.

———. 2016a. *The Master Butchers Singing Club*. New York: Harper Perennial.

———. 2016b. “Louise Erdrich: By the Book.” *The New York Times*. April 28. https://www.nytimes.com/2016/05/01/books/review/louise-erdrich-by-the-book.html.

———. 2017a. *LaRose*. London: HarperPerennial.

———. 2017b [2012]. *The Round House*. New York: Harper Perennial.

ESPAGNE, Michel. 2002. « La question des imbrications culturelles chez Franz Boas. » *Revue germanique internationale*, no. 17 (Janvier) : 147–60.

FALL, Khadiyatoulah, Laurier TURGEON, et Jocelyn LÉTOURNEAU, dir. 1997. *Les Espaces de l'identité*. Québec : Les presses de l'Université Laval.

FARIS, Wendy B. 2004. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.

FAULKNER, William. 1942. *Go Down Moses*. New York: Random House.

———. 1990 [1936]. *Absalom, Absalom!* New York: Vintage.

———. 2011 [1931]. *Three Famous Short Novels: Spotted Horses, Old Man, The Bear*. New York: Penguin Random House.

FAURE, Josette. 2003. « Spiritualité amérindienne dans les mythes, les légendes et l'art de la Côte Nord-Ouest : une interprétation des cultures haidas et coast salish." Thèse, Université de Bordeaux Montaigne.

FEIER, Johanna. 2011. *We Never Hunted Buffalo: The Emergence of Native American Cinema*. Berlin: Lit Verlag.

FEINBERG, Leonard. 2008 [1967]. *Introduction to Satire*. Santa Fe: Pilgrims' Process.

FIDDES, Paul S. 2013. "Sacrifice, Atonement, and Renewal: Intersections between Girard, Kristeva and Balthasar." In *Sacrifice and Modern Thought*, 48–65. Oxford: Oxford University Press.

FISHER, Jean. 1992. "In Search of the 'Inauthentic': Disturbing Signs in Contemporary Native American Art." *Art Journal* 51 (3): 44–50.

FLETCHER, Alice C. 2006 [1900]. *Indian Story and Song from North America*. Whitefish: Kessinger Publishing.

FLOOD, Gavin. 2013. "Sacrifice as Refusal." In *Sacrifice and Modern Thought*, 115–31. Oxford: Oxford University Press.

FORBES, Jack D. 2010 [2007]. *The American Discovery of Europe*. Chicago: University of Illinois Press.

FRAZER, J. G. 1900. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan.

———. 1935. *Totemism and Exogamy*. London: Macmillan.

FREIERT, William K. 2013. "An Ojibwe Daphnis and Chloe: David Treuer's *The Translation of Dr. Apelles.*" *Mediterranean Studies* 21 (1): 57–66.

FREUD, Sigmund. 2001 [1913]. *Totem et tabou*. Paris : Payot & Rivages.

FRYE, Northrop. 2000 [1957]. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

GALANIN, Nicholas. 2006. *Shugaxtutaan (We Will Again Open This Container of Wisdom That Has Been Left in Our Care)*. https://www.youtube.com/watch?v=Ue30aKV1LF8. Vidéo.

GAVILLON, François. 2013. "Magical Realism, Spiritual Realism, and Ecological Awareness in Linda Hogan's People of the Whale." *ELOHI* 3 (Jan-Jun): 41–56.

GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. New York: Clarendon Press.

GENETTE, Gérard. 1992 [1982]. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Le Seuil.

GILLARD, William. 2007. "*Native American Fiction: A User's Manual / The Translation of Dr. Apelles: A Love Story.*" *Literary Review 50* 3 (Spring): 152–56.

GINZBURG, Carlo. 2011. « Signes, traces, pistes. » *Le Débat*, no. 6 (Janvier) : 3–44.

GIRARD, René. 1979 [1972]. *La violence et le sacré : rites et mythes*. Paris : Grasset.

———. 1986 [1982]. *Le Bouc émissaire*. Paris : Le Livre de Poche.

———. 2015 [2003]. *Le sacrifice*. Paris : Éditions de la bibliothèque nationale de France.

GIRARD, René, Jean-Michel OUGHOURLIAN, et Guy LEFORT. 1983. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Le Livre de Poche.

GOETZMANN, William H., and Joseph C. PORTER, eds. 1981. *West As Romantic Horizon*. Lincoln: University of Nebraska Press.

GOLDENWEISER, Alexander. 1910. "Totemism, an Analytical Study." *Journal of the American Folklore* XXIII: 179–293.

———. 1912. "The Origin of Totemism." *American Anthropologist* XIV: 600–607.

GORDON, Neta. 2008. "Time Structures and the Healing Aesthetic of Joseph Boyden's *Three Day Road*." *Studies in Canadian Literature / Études En Littérature Canadienne* 33 (1): 118–35.

GORE, Amy Elizabeth. 2011. "The Indigenous Gothic Novel: Tribal Twists, Native Monsters, and the Politics of Appropriation." Thesis, Bozeman: Montana State University.

GRADINARU, Ioan-Alexandru. 2016. "The Ways of the Trickster. Meaning, Discourse and Cultural Blasphemy." Accessed July 23. http://connection.ebscohost.com/c/articles/86040504/ways-trickster-meaning-discourse-cultural-blasphemy.

GRANGER, Michel, dir. 2010. *Lieux d'Amérique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

GREER, Allan. 2006 [2004]. *Mohawk Saint: Catherine Tekakwitha and the Jesuits*. Oxford: Oxford University Press.

GRUBER, Eva. 2008. *Humor in Contemporary Native North American Literature: Reimagining Nativeness*. Rochester: Camden House Inc.

GRUNT GALLERY. 2017. "Nicholas Galanin | Artists | Beat Nation – Hip Hop as Indigenous Culture." Accessed May 31. http://www.beatnation.org/nicholas-galanin.html.

GUIRO, Frédéric. 2017. *Canada, le réveil autochtone*. Reporters. France24.com.

GUNN ALLEN, Paula. 1990. *Spider Woman's Granddaughters: Traditional Tales and Contemporary Writing by Native American Women*. New York: Ballantine Books.

———. 1992a [1986]. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press.

———. 1992b [1991]. *Grandmothers of The Light: A Medicine Woman's Sourcebook*. Boston: Beacon Press.

———. 1996. "Introduction." In *Song of the Turtle: American Indian Fiction 1974-1994*, 3–17. New York: Ballantine Books.

HAAS, Lisbeth, Paul CHAAT SMITH, and Truman LOWE. 2005. *James Luna: Emendatio*. Washington DC: National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.

HADDON, Alfred Cort. 1903. "Address to the Anthropological Section of the British Association for the Advancement of Science." In *Report of the Second Meeting of the British Association for the Advancement of Science Held at Belfast in September 1902*, 738–42. London: John Murray.

HALL, Rebecca. 2006. "The Fantastic and Related Subgenres in Three Contemporary Novels: The Uncanny in Louise Erdrich's *Love Medicine* (1984), the Fantastic in Amy Tan's *The Bonesetter's Daughter* (2001), and the Marvellous in Cynthia Ozick's *The Puttermesser Papers* (1997)." Thesis, Waco: Baylor University.

HAMAYON, Roberte. 2017 [1990]. *La chasse à l'âme : esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Besançon : La Völva.

HAMILTON, James Cleland. 1903. "The Algonquin Manabozho and Hiawatha." *The Journal of American Folklore* 16 (63): 229–33.

HAOZOUS, Bob. 2005. *Wheel of Fortune*, collection de l'artiste. Tableau.

HARAWAY, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.

HARDIN WALWORTH, Ellen. 1893. *The Life and Times of Kateri Tekakwitha: The Lily of the Mohawk, 1656-1680*. Buffalo: Peter Paul.

HARRISON, Summer. 2011. "The Politics of Metafiction in Louise Erdrich's *Four Souls*." *Studies in American Indian Literatures* 23 (1): 38–69.

HAWLEY, Steven Jubitz. 2007. "Tracking the Trickster Home: The Animal Nature of Words in the Writing of Gerald Vizenor and Barry Lopez." Thesis, Missoula: University of Montana.

HEESTERMAN, J. C. 1993. *The Broken World of Sacrifice: An Essay in Ancient Indian Ritual*. Chicago: University of Chicago Press.

HELL, Bertrand. 2012 [1999]. *Possession et chamanisme : Les maîtres du désordre*. Paris : Éditions Flammarion.

HERMAN, David. 2003. “Stories as a Tool for Thinking.” In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, 163–92. Chicago: University of Chicago Press.

HIGHWAY, Tomson, and John George MOSS. 2003. *Comparing Mythologies*. Charles R. Bronfman Lecture in Canadian Studies. Ottawa: University of Ottawa Press.

HILL, Greg A, Candice HOPKINS, and Christine LALONDE. 2013. *Sakahàn: International Indigenous Art*. Ottawa: National Gallery of Canada.

HILL-TOUT, Charles. 1901. “The Origins of the Totemism of the Aborigines of British Columbia.” *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada* VII: 3–15.

———. 2015 [1903]. *Totemism: A Consideration of Its Origin & Import*. London: Palala Press.

HOGAN, Linda. 1988. *Savings*. Minneapolis: Coffee House Press.

———. 1997. *Solar Storms*. Scribner e-books.

———. 2007. *Dwellings: A Spiritual History of the Living World*. New York: W. W. Norton & Company.

———. 2010. *People of the Whale*. W. W. Norton & Company e-books.

HOLBRAAD, Martin. 2011. “Can the Thing Speak.” *Open Anthropology Cooperative Press*. https://www.yumpu.com/en/document/view/37733389/holbraad-can-the-thing-speak-open-anthropology-cooperative.

HOLBRAAD, Martin, Sari WASTELL, and Ami SALMOND, eds. 2006. *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. New York: Routledge.

HORSBURGH, Amelia Kathleen. 2007. “Breaking the Silence: Refiguring Self-Identity in Eden Robinson’s *Traplines*.” Master of Arts, Cleveland: Case Western Reserve University.

HORSE CAPTURE, Joe D. 2012. “Time-Honoured Expression: The Knowing of Native Objects.” In *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, 76–85. New Haven: Yale University Press.

HUBERT, Henri, et Marcel MAUSS. 2016 [1899]. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Paris : Presses Universitaires de France.

HUGHES, Sheila Hassell. 2001. “Falls of Desire / Leaps of Faith: Religious Syncretism in Louise Erdrich’s and Joy Harjo’s ‘Mixed-Bood’ Poetry.” *Religion & Literature* 33 (2): 59–83.

IHIMAERA, Witi. 1972. *Pounamu Pounamu*. Auckland: Heinemann.

———. 2005 [1987]. *The Whale Rider*. London: Heinemann.

———. 2012. *The Parihaka Woman*. Sydney: ReadHowYouWant.

INDIAN COUNTRY TODAY. “Indian Country Media Network - Native News, Culture & History.” 2016. *Indian Country Media Network*. July 30. https://indiancountrymedianetwork.com.

JACQUIN, Philippe. 1987. *La Terre des Peaux-Rouges*. Découvertes Gallimard. Paris : Gallimard.

JAGO, Robert. 2017. “The Boyden Controversy Is Not about Bloodline.” *The Walrus*. Accessed July 22. https://thewalrus.ca/the-boyden-controversy-is-not-about-bloodline/.

JAHNER, Elaine. 1993. “Metalanguages.” In *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, 155–86. Norman: University of Oklahoma Press.

JAMESON, Anna. 2012 [1838]. *Winter Studies and Summer Rambles in Canada, Volume 1*. San Bernardino: Ulan Press.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1993 [1960]. *Le pur et l’impur*. Champs. Paris : Flammarion.

JENNESS, Diamond. 1934. “Myths of the Carrier Indians of British Columbia.” *The Journal of American Folklore* 47: 97–257.

JEVONS, Frank Byron. 2014 [1896]. *An Introduction to the History of Religion*. New York: Routledge.

JOHANNESSEN, Lene. 2011. *Horizons of Enchantment: Essays in the American Imaginary*. Re-Mapping the Transnational : A Dartmouth Series in American Studies. Hanover: Dartmouth College Press.

JOHNSON, Willis Fletcher. 2015 [1891]. *Life of Sitting Bull: And History of the Indian War of 1890-’91*. Lexington: Forgotten Books.

JOHNSTON, Basil. 2002 [1995]. *The Manitous: The Spiritual World of the Ojibway*. St. Paul: Minnesota Historical Society Press.

JONAITIS, Aldona. 2012. “‘Shaman’s Tree of Life’ by John Hoover.” In *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, 87. New Haven: Yale University Press.

JONAITIS, Aldona, and Aaron GLASS. 2010. *The Totem Pole: An Intercultural History*. Seattle: University of Washington Press.

JONES, Stephen Graham. 2005. *Bleed into Me: A Book of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2006. *Demon Theory*. New York: MacAdam/Cage.

———. 2012. *Growing Up Dead in Texas*. New York: MP Publishing Ltd.

———. 2013. *Three Miles Past*. New York: Nightscape Press.

———. 2014. *Not for Nothing*. New York: Dzanc Books.

———. 2016. *Mongrels*. New York: Harper Voyager.

———. 2017. *Mapping the Interior*. New York: Starscape.

JUNG, Carl Gustav. 1986 [1933]. *Dialectique du Moi et de l’inconscient*. Paris : Folio.

———. 1988 [1960]. *Essai d’exploration de l’inconscient*. Paris : Folio.

———. 1991 [1967]. *Ma vie*. Paris : Gallimard.

———. 2014 [1912]. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Paris : Le Livre de Poche.

KALB, John D. 2008. "*Native American Fiction: A User's Manual*, and *The Translation of Dr. Apelles: A Love Story* (Review)." *Studies in American Indian Literatures* 20 (2): 113–16.

KELLEY, Robert Thomas. 1993. "Virtual Realism: Virtual Reality, Magic Realism, and the Twentieth-Century Technologies of Representation." Bloomington: Indiana University.

KENNEDY, Virginia. 2008. "A Conversation with David Treuer." *Studies in American Indian Literatures* 20 (2): 47–63.

KING, Lisa, Rose GUBELE, and Joyce Rain ANDERSON, eds. 2015. *Survivance, Sovereignty, and Story: Teaching American Indian Rhetorics*. Logan: Utah State University Press.

KING, Thomas. 1990. *Medicine River*. Markham: Viking.

———. , ed. 1992. *All My Relations: An Anthology of Contemporary Canadian Native Fiction*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1993a. *Green Grass, Running Water*. Boston: Houghton Mifflin.

———. 1993b. *One Good Story, That One*. Toronto: Harper Perennial.

———. 1999. *Truth and Bright Water*. Toronto: Harper Flamingo.

———. 2013. *The Inconvenient Indian: A Curious Account of Native People in North America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

KIRWAN, Padraig. 2007. "Remapping Place and Narrative in Native American Literature: David Treuer's *The Hiawatha*." *American Indian Culture and Research Journal* 31 (2): 1–24.

———. 2011. "'All the Talk and All the Silence': Literary Aesthetics and Cultural Boundaries in David Treuer's *Little*." *Novel: A Forum on Fiction* 44 (3): 444–65.

KOVACH, Margaret. 2009. *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Contexts*. Toronto: University of Toronto Press.

KRUPAT, Arnold, ed. 1989. *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon*. Berkeley: University of California Press.

———. , ed. 1992. *Ethnocriticism: Ethnography, History, Literature*. Berkeley: University of California Press.

———. , ed. 1993. *New Voices in Native American Literacy Criticism*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.

———. , ed. 1996. *The Turn to the Native: Studies in Criticism and Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2002. *Red Matters: Native American Studies*. Rethinking the Americas. Philadelphia:

University of Pennsylvania Press.

KURJATTO-RENARD, Patrycja. 2001. « Représentations du passé dans *The Hundred Secret* d'Amy Tan, *Tracks* de Louise Erdrich et *Mama Day* de Gloria Naylor. » Thèse, Tours : Université François-Rabelais.

LABELLE, Kathryn Magee. 2014. *Dispersed but Not Destroyed: A History of the Seventeenth-Century Wendat People*. Vancouver: University of British Columbia Press.

LANDES, Ruth. 1940. "A Cult Matriarchate and Male Homosexuality." *Journal of Abnormal and Social Psycho* 35: 386–97.

———. 1947. *The City of Women*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

———. 1971. *Ojibwa Woman*. New York: W. W. Norton & Co.

LANE, Richard. 2003. "Performing Gender: First Nations, Feminism & Trickster Writing in Eden Robinson's *Monkey Beach*." *The Hungarian Journal of English and American Studies* 9 (1): 161–71.

LANG, Andrew. 1887. *Myth, Ritual and Religion*. London: Longmans, Greens and Co.

———. 1899. "Mr. Frazer's Theory of Totemism." *The Fortnighly Review* LXV: 1012–25.

———. 1905. *The Secret of the Totem*. London: Longmans, Greens and Co.

LAPLANTINE, François. 2003 [1972]. « Préface. » In *Le rêve, la transe et la folie*, 7–21. Paris : Le Seuil.

LAPLANTINE, François, et Alexis NOUSS. 2001. *Dictionnaire des métissages*. Paris : Pauvert.

LARRÉ, Lionel. 2003. « L'émergence de soi sans les mots de l'autre: les autobiographies indiennes du XVIIIe Au XXe siècles. » Thèse, Bordeaux: Université de Bordeaux Montaigne.

LARSON, Sidner. 2001. *Captured in the Middle: Tradition and Experience in Contemporary Native American Writing*. Seattle: University of Washington Press.

LATOUR, Bruno. 2005 [1991]. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris : La Découverte.

LATOUR, Bruno, Laurent GODMER, et David SMADJA. 2012. « L'œuvre de Bruno Latour : une pensée politique exégétique. » *Raisons politiques*, no. 47 (Octobre) : 115–48.

LAVARDE, André. 1999. « La Sphère, symbole du mouvement. » *Communication et Langages*, Les nouvelles technologies de la communication, no. 119 (1er trimestre) : 55–65.

LEUSTIG, Jack. 2009. *500 Nations*. DVD. Éditions Montparnasse.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1997 [1958]. *Anthropologie structurale: avec 13 schémas dans le texte*. Paris : Pocket.

———. 2000 [1973]. *Anthropologie structurale*. Paris : Pocket.

———. 2002 [1962]. *Le totémisme aujourd'hui*. Paris : Presses Universitaires de France.

———. 2009 [1955]. *Tristes tropiques*. Terre humaine. Paris : Plon.

LEWIS, Jon E. 2013. *A Brief Guide to Native American Myths and Legends*. Philadelphia: Running Press Book Publishers.

LINCOLN, Kenneth. 1985 [1983]. *Native American Renaissance*. Berkeley: University of California Press.

LOCKARD, Joe. 2000. "The Universal Hiawatha." *American Indian Quaterly* 24 (1): 110–25.

LONDON, Jack. 1986 [1902]. *To Build a Fire and Other Stories*. Princeton: Bantam Classics.

———. 2014a [1909]. *Martin Eden*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2014b [1903]. *The Call of the Wild*. Lexington: Simon & Brown.

———. 2016 [1923]. "Nam-Bok the Unveracious." In *Children of the Frost*, Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. 1996 [1861]. *Paul Revere's Ride*. New York: Puffin Books.

———. 2010 [1847]. *Evangeline, A Tale of Acadie*. Rockville: Wildside Press.

———. 2016 [1855]. *The Song of Hiawatha - An Epic Poem*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

LONGUS. 1989. *Daphnis and Chloe*. Translated by Paul Turner. London: Penguin Classics.

LÖNNROT, Elias, and Keith BOSLEY. 2008 [1835]. *The Kalevala*. New York: Oxford University Press.

LUBBOCK, John. 1911. *Marriage, Totemism and Religion, an Answer to Critics*. Longmans, Green and Co. London.

LUMSDEN, Lawrence. 1997. "The Bear in Selected American, Canadian, and Native Literature: A Pedagogical Symbol Linking Humanity and Nature." Thesis, Edmonton: University of Alberta.

LUNA, James. 1987. *The Artifact Piece,* San Diego Museum of Man. Performance.

LUPTON, Mary Jane. 2004. *James Welch: A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press.

LYONS, Scott Richard. 1998. "A Captivity Narrative: Indians, Mixedbloods, and the 'White' Academy." In *Outbursts in Academe: Multiculturalism and Other Sources of Conflict*, 87–108. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers Inc US.

———. 2000. "Rhetorical Sovereignty: What Do American Indians Want from Writing?" *College Composition and Communication* 51 (3): 447–68.

MACKAY, James, David CARLSON, David STIRRUP, and Laura ADAMS WEAVER. 2015. "Editorial." *Transmotion* 1 (1): i–ii.

MACLENNAN, John Ferguson. 1869. "The Worship of Animals and Plants." *Fortnighly Review* VI:

407–27.

MACREZ-MAUREL, Joëlle. 2004. *S'autoriser à cheminer vers soi : Aurobindo, Jung, Krishnamurti*. Paris : Véga.

MADSEN, Deborah L. 2009. *Understanding Gerald Vizenor*. Columbia: University of South Carolina Press.

———. 2010. *Native Authenticity: Transnational Perspectives on Native American Literary Studies*. Albany: State University of New York Press.

———. 2012. *The Poetry and Poetics of Gerald Vizenor*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

———. 2015. *The Routledge Companion to Native American Literature*. New York: Routledge.

MAILHOT, Terese. 2016. "Decolonizing My Brown Body." *Indian Country Media Network*. February 27. https://indiancountrymedianetwork.com/news/opinions/decolonizing-my-brown-body/.

MALINOWSKI, Bronislaw. 1913. *The Family Among the Australian Aborigines. A Sociological Study*. London: University of London Press.

MANZON, Agnès Kedzierska. 2016. "On Blood and Words: How Certain Objects Become Subjects Among the Mande [West Africa]." *Material Religions*, April. http://materialreligions.blogspot.fr/2016/06/on-blood-and-words-how-certain-objects.html.

MARACLE, Lee. 2002 [1993]. *Ravensong*. Vancouver: Raincoast Books.

———. 2014. *Celia's Song*. Toronto: Cormorant Books.

MARCEL, Gabriel. 1999 [1940]. *Essai de philosophie concrète*. Paris : Gallimard.

MARX, Leo. 2000 [1964]. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press.

MAUSS, Marcel. 2012 [1925]. *Essai sur le don*. Paris : Presses Universitaires de France.

MCCALL, Sophie. 2013. "Intimate Enemies: Weetigo, Weesageechak, and the Politics of Reconciliation in Tomson Highway's Kiss of the Fur Queen and Joseph Boyden's Three Day Road." *Studies in American Indian Literatures* 25 (3): 57–85.

MCKEGNEY, Sam. 2014. *Masculindians: Conversations About Indigenous Manhood*. East Lansing: Michigan State University Press.

MCNICKLE, D'Arcy. 1936. *The Surrounded*. New York: Dodd & Mead.

———. 1973. *Native American Tribalism: Indian Survival and Renewals*. New York: Oxford University Press.

———. 1978. *Wind from an Enemy Sky*. New York: Harper & Row.

MEILLON, Bénédicte. 2013. "Revisiting the Universal Significance of Mythologies: Barbara

Kingsolver's Syncretic and Mythopoeic Short Story 'Jump-Up Day.'" In . Lille Catholic University.

———. 2017. "Ecotones, Liminality and the Building of a Biotic Communitas in Linda Hogan's Solar Storms and People of the Whale." *Studies in American Indian Literatures*. Forthcoming.

MELVILLE, Herman. 1981 [1851]. *Moby-Dick*. New York: Bantam Classics.

———. 1996 [1852]. *Pierre or The Ambiguities*. New York: Penguin Classics.

———. 2013 [1853]. *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2016 [1855]. *Benito Cereno*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2014 [1933]. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris : Éditions Verdier.

MERTON, Robert King. 1968 [1949]. *Social Theory and Social Structure*. New York: Free Press.

MESZAROS, Julia. 2013. "Sacrifice and the Self." In *Sacrifice and Modern Thought*, 66–82. Oxford: Oxford University Press.

MEUNIER, Yannick. 2005. « Keïgiet, Le Géant Au Cœur Palmaire. » *Bulletin de la société suisse des américanistes* 69 : 77–81.

MIGNOLO, Walter. 2002. "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference." *The South Atlantic Quaterly* 101 (1): 57–97.

MILLER, Daniel. 2005. *Materiality*. Durham: Duke University Press.

MILLER, Jennifer. 2009. "From Water Margins to Borderlands: Boundaries and the Fantastic in Fantasy, Native American, and Asian American Literatures." Thesis, Minneapolis: University of Minnesota.

MILLER, Susan A. 2011. *Native Historians Write Back: Decolonizing American Indian History*. Lubbock: Texas Tech Press.

MOMADAY, N. Scott. 1968a. *House Made of Dawn*. New York: Harper & Row.

———. 1968b. *The Way to Rainy Mountain*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

———. 1990. *Ancient Child*. New York: Harper Perennial.

———. 1997. *The Man Made of Words*. New York: St. Martin's Griffin.

MONROE, Dan L., and Lynda ROSCOE HARTIGAN. 2012. "Introduction." In *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, 9–11. New Haven: Yale University Press.

MONROE, James S., and Reed WICANDER. 2014. *The Changing Earth: Exploring Geology and Evolution*. Boston: Cengage.

MOONEY, James. 2012 [1891]. *The Sacred Formulas of the Cherokees*. Lexington: CreateSpace

Independent Publishing Platform.

MOORE, Susan Kathleen. 2010. “Encountering the More-Than-Human: Narration, Abjection and Pardon in Three Day Road.” *Journal of Ecocriticism* 2 (1): 67–80.

MORRISEAU, Norval. 1977 [1965]. *Legends of my People: The Great Ojibway*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson.

MORRISON, Toni. 2001 [1992]. *Jazz*. London: Vintage.

———. 2004a [1977]. *Song of Solomon*. New York: Vintage.

———. 2004b [1973]. *Sula*. New York: Vintage.

———. 2007 [1987]. *Beloved*. London: Vintage Classics.

MOSIONIER, Beatrice Culleton. 1983. *In Search of April Raintree*. Winnipeg: Pemmican Publications.

———. 1995. *Spirit of the White Bison*. Winnipeg: Portage & Main Press.

———. 2000. *In the Shadow of Evil*. Penticton: Theytus Books.

MUDROOROO. 1990. *Writing from the Fringe: A Study of Modern Aboriginal Literature*. Melbourne: Hyland House Publishing Pty Ltd.

———. 1997. *The Indigenous Literature of Australia: Milli Milli Wangka*. Melbourne: Hyland House Publishing Pty Ltd.

NELSON, Robert M. 1988. “Place and Vision: The Function of Landscape in Ceremony.” *Journal of the Southwest* 30 (3): 281–316.

———. 1997. “Place, Vision, and Identity.” In *American Indian Studies: An Interdisciplinary Approach to Contemporary Issues*, 265–77. New York: Peter Lang.

———. 2008. *Leslie Marmon Silko's Ceremony: The Recovery of Tradition*. New York: Peter Lang.

NEWMAN, Andrew. 2017. “Fulfilling the Name: Catherine Tekakwitha and Marguerite Kanenstenhawi (Eunice Williams).” Accessed April 25. https://www.academia.edu/12760966/.

NICOLAS, Guy. 1996. *Du don rituel au sacrifice suprême*. Paris : La Découverte.

NICKLES, Kimberly. 2002. « Stratégies subversives pour la survie: la littérature contemporaine des Amérindiens. » Thèse, Nice : Université de Nice.

NOODIN, Margaret. 2014. *Bawaajimo: A Dialect of Dreams in Anishinaabe Language and Literature*. East Lansing: Michigan State University Press.

NORIEGA SANCHEZ, Maria Ruth. 2000. “Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction.” Thesis, Sheffield: University of Sheffield.

NORTHCOTE, Thomas K. 1910. “Taboo.” *Encyclopaedia Britannica*. www.britannica.com.

NORTHPOLE Willy. 2010. *Back to Mexico*. https://www.youtube.com/watch?v=cPpRCJUsaDc. Vidéo.

ODENMO, Emma. 2010. "Empowerment of the Oppressed in Margaret Atwood's *Surfacing* and Louise Erdrich's *Tracks*—A Comparative Study of Feminism and Postcolonialism." Thesis, Sundsvall: Mid Sweeden University.

OLSON, Danel. 2010. "In Praise of She Wolves: The Native American Eco-Gothic of Louise Erdrich's *Four Souls*." In *21st Century Gothic: Great Gothic Novels since 2000*, 226–41. Lanham: Scarecrow Press.

O'REILLY, Christopher. 2001. *Post-Colonial Literature*. Cambridge Contexts in Literature. Stuttgart: Klett.

OWENS, Louis. 1992a. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1992b. *The Sharpest Sight*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1994. *Bone Game*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1996a. *Nightland*. New York: Dutton Book.

———. 1996b. *Wolfsong*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1998. *Mixedblood Messages: Literature, Film, Family, Place*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1999. *Dark River*. Norman: University of Oklahoma Press.

PAILLOT, Patricia. 2017. « Blessures, fractures, sutures dans *Through Black Spruce* de Joseph Boyden. » *Leaves*, Vulnérabilité/Vulnerability, 3 (January) : 1–10.

PARKER, Robert Dale. 2003. *The Invention of Native American Literature*. Ithaca: Cornell University Press.

PÂRLOG, Aba-Carina. 2008. "Margaret Atwood, *Surfacing*: Searching for Roots." *University of Bucharest Review*, Literary and Cultural Studies, no. 1: 67–72.

PARSONS, Talcott. 1966. *Negro American*. Boston: Beacon Press.

PASTOUREAU, Michel. 2008 [2001]. *Les animaux célèbres*. Paris : Arléa.

———. 2010. *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris : Éditions du Seuil.

———. 2013a [2007]. *L'ours histoire d'un roi déchu*. Paris : Points.

———. 2013b. *Vert: histoire d'une couleur*. Paris : Seuil.

PEELMAN, Achiel. 2006 [1995]. *Christ Is a Native American*. Eugene: Wipf and Stock.

PELLERIN, Simone, ed. 2010. *A Usable Past: Tradition in Native American Arts and Literature*.

Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux.

PELTON, Robert D. 1980. *Trickster in West Africa: A Study of Mythic Ironies and Sacred Delight*. Berkeley: University of California Press.

PENNEY, David W. 2009 [1996]. *L'Art des Indiens d'Amérique du Nord*. Köln: Könemann.

PENTIKÄINEN, Juha, et Marie-Laure LE FOULON. 2010. *L'ours, le grand esprit du nord*. Dieux, Mythes & Héros. Paris : Larousse.

PERAINO, Suzanne. 2010. "Contemporary Native American Fiction (1968-2001): Subject-Ivity and Identity." Thesis, Utrecht: Utrecht University, Netherland.

PETERSON, Nancy J. 1994. "History, Postmodernism, and Louise Erdrich's *Tracks*." *Modern Language Association* 109 (5): 982–94.

PETKOVSEK, Robert. 2011. "Sacrificial and Non-Sacrificial Understanding of Existence." In *Humanity after Selfish Prometheus: Chances of Dialogue and Ethics in a Technicized World*, 143–51. Münster: Lit Verlag.

PETRONE, Penny. 1990. *Native Literature in Canada from the Oral Tradition to the Present*. New York: Oxford University Press.

POPOVIC, Pierre. 2011. "La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir." *Pratiques : linguistiques, littérature, didactique*, Anthropologies de la littérature, no. 152–151 : 7–38.

PORTER, Joy. 2014. *Native American Environmentalism: Land, Spirit, and the Idea of Wilderness*. Lincoln: Bison Books.

POTTS, Henry M. 1996. "Native American Values and Traditions and the Novel: Ambivalence Shall Speak the Story." Thesis, Montreal: McGill University.

POWELL, John Westley. 1902. "An American View of Totemism." *A Monthly Record of Anthropological Science* II: 101–6.

POWER, Susan. 1995 [1994]. *The Grass Dancer*. London: Picador.

———. 2002. *Roofwalker*. Minneapolis: Milkweed Editions.

PULITANO, Elvira. 2003. *Toward a Native American Critical Theory*. Lincoln: University of Nebraska Press.

PURA FÉ TRIO. 2011. *Borders*. A Blues Night in North Carolina. Durham: DixieFrog records.

PURHAR, Sonu. 2011. "Ephemeral Identity in Eden Robinson's *Monkey Beach*." *Journal of the Centre for Studies in Religion and Society Graduate Students Association* 10 (1): 36–52.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. 1915. "Varieties of Totemism in Australia." In *Report of the Eighty-Fourth Meeting of the British Association for the Advancement of Science*, 532–33. London: John Murray.

RASH, Ron. 2002. *One Foot in Eden*. New York: Picador.

———. 2005. *Saints at the River*. New York: St Martin's Press.

———. 2008. *Serena*. New York: Ecco.

———. 2016a. *The Risen*. New York: Ecco.

———. 2016b. *Above the Waterfall*. New York: Ecco.

REID, Elwood. 2002. *Midnight Sun*. New York: Anchor Books.

RIEL, Louis. 1886. *Poésies religieuses et politiques*. Montréal : Imprimerie de l'Étendard.

RIGAL-CELLARD, Bernadette. 1993. "Vizenor's *Griever*, a Little Red Post-Maodernist Book of Cocks, Tricksters and Colonists." In *New Voices In Native American Literature Criticism*, 317–43. Washington DC: Smithsonian Institution Press.

———. 1997. "Doubling in Gerald Vizenor's *Bearheart*: The Pilgrimage Strategy or Bunyan Revisited." *Studies in American Indian Literatures*, 2, 9 (1): 93–114.

———. 1998. "Pebbles and Lakes, Floods and Beads: Chippewa Water Metaphor in Louise Erdrich's *Tracks* and *Love Medicine*." In *Sounding the Depths: Water as Metaphor in North American Literature*, 166–79. Liège: L3.

———. 2004. *La mythe et la plume: la littérature indienne contemporaine en Amérique du Nord*. Nuage rouge. Monaco : Éditions du Rocher.

———. 2005. « La Vierge est une Amérindienne: Kateri Tekakwitha, à l'extrême imitation de Jésus et de Marie. » In *Missions extrêmes : la religion en Amérique du Nord: des Jésuites à Raël*, 124–56. Bordeaux : Éditions Pleine Page.

———. 2010. "Tradition into Abstraction: The Painted Work of Janice Toulouse." In *A Usable Past: Tradition in Native North American Arts and Literatures*, 37–56. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

ROBINSON, Eden. 1998. *Traplines*. Toronto: Vintage Canada.

———. 2001 [2000]. *Monkey Beach*. London: Abacus.

———. 2014. *Blood Sports*. New York: Open Road Media.

———. 2017. *Son of a Trickster*. Toronto: Knopf Canada.

ROCKWELL, David. 2003 [1991]. *Giving Voice to Bear: North American Indian Myths, Rituals, and Images of the Bear*. Lanham: Roberts Rinehart Publishers.

ROH, Franz. 1927. "Realismo Magico. Problemas de La Pintura Europea Mas Reciente." *Revista de Occidente* 48 (16): 274–301.

ROKSANDIC, Ivan. 2002. "The Ouroboros Seize Its Tale: Strategies of Mythopoeia in Narrative Fiction Form the Mid-Fifties to the Mid-Seventies: Six Examples." Thesis, Vancouver: University of British Columbia.

ROSA, Frederico. 2003. *L'âge d'or du totémisme : histoire d'un débat anthropologique, 1887-1929*. Chemins de l'ethnologie. Paris : Maison des sciences de l'homme.

ROSE, Tricia, and Susan MCCLARY. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.

ROSENTHAL, Nicolas. 2014 [2012]. *Reimagining Indian Country: Native American Migration and Identity in Twentieth-Century Los Angeles*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

ROSOLATO, Guy. 2002 [1987]. *Le sacrifice : repères psychanalytiques*. Paris : Presses Universitaires de France.

RÖSSLER, Martina. 2016. "Coming-of-Age among Sasquatches and Tree Spirits: Supernatural Guides in Eden Robinson's Monkey Beach." *ResearchGate*. Accessed August 1. https://www.researchgate.net/publication/242594200.

ROUGET, Gilbert, et Michel LEIRIS. 1990 [1980]. *La musique et la transe : Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.

ROWLANDSON, Mary White. 2015 [1682]. *Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

RUSHDIE, Salman. 2008a [1981]. *Midnight's Children*. London: Vintage Classics.

———. 2008b [1983]. *Shame*. New York: Random House Trade Paperbacks.

———. 2008c [1988]. *The Satanic Verses*. New York: Random House Trade Paperbacks.

———. 2015. *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*. New York: Random House Trade Paperbacks.

———. 2017. *The Golden House*. New York: Random House.

RUSSELL, Karen Kramer. 2012. *Shapeshifting : Transformations in Native American Art*. New Haven: Yale University Press.

RUSSELL, Steve. 2014. "Relief at a Stiff Price II: Singing the Bear Song." *Indian Country Today Media Network.com*. December 16. http://indiancountrytodaymedianetwork.com/2014/12/16/relief-stiff-price-ii-singing-bear-song-158304.

RYDEN, Kent C. 1993. *Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place*. The American Land and Life Series. Iowa City: University of Iowa Press.

SACUTA, Norman. 1987. "Windigo and Other Disorders." Thesis, Edmonton: University of Alberta.

SAINDON, Emile. 1933. "Mental Disorders among the James Bay Cree." *Primitive Man 6*, 1–12.

SARTRE, Jean-Paul, et Arlette ELKAÏM-SARTRE. 1986 [1940]. *L'imaginaire*. Paris : Gallimard.

SCHOOLCRAFT, Henry Rowe. 2010 [1839]. *The Myth of Hiawatha, and Other Oral Legends, Mythologic and Allegoric, of the North American Indians*. Minneapolis: Fili-Quarian Classics.

SCHORCHT, Blanca. 2016 [2003]. *Storied Voices in Native American Texts: Harry Robinson, Thomas King, James Welch and Leslie Marmon Silko*. New York: Routledge.

SCHWAB, Gabriele. 2010. *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. Columbia University Press.

SCHWARZ, Maureen Trudelle. 2014. *Fighting Colonialism with Hegemonic Culture: Native American Appropriation of Indian Stereotypes*. Albany: State University of New York Press.

SCHWENINGER, Lee. 2004. "Myth Launchings and Moon Landings: Parallel Realities in Susan Power's The Grass Dancer." *Studies in American Indian Literatures* 16 (3): 47–69.

———. 2013. *Imagic Moments*. Athens: University of Georgia Press.

SEGARRA, Ludovic, et Jean-Paul COLLEYN. 2011. *Art Du Mythe Vol 1 à 4*. DVD. Arte Éditions.

SELIGMANN, Kurt. 1939. « Le mât-totem de Gédem Skanish. » *Journal de la société des américanistes* 21 : 121–28.

SHANK, Jenny. 2016. "Native American Literature's Shapeshifter." *High Country News*, November 14. http://www.hcn.org/issues/48.19/native-american-literatures-shapeshifter.

SHEPARD, Paul, and Barry SANDERS. 1985. *The Sacred Paw: The Bear in Nature, Myth, and Literature*. New York: Viking Adult.

SHEPARD, Paul, and George SESSIONS. 1998 [1973]. *The Tender Carnivore and the Sacred Game*. Athens: University of Georgia Press.

SHOEMAKER, Nancy. 2015. "Diagramming Worlds." In *Beyond Two Worlds: Critical Conversations on Language and Power in Native North America*, 87–94. Albany: State University of New York Press.

SILBERMAN, Robert. 1989. "Opening the Text: *Love Medicine* and the Return of the Native American Woman." In *Postmodern Discourse on Native American Indian Lit*, 101–20. Albuquerque: University of New Mexico Press.

SILKO, Leslie Marmon. 1974. *Laguna Woman*. New York: Greenfield Review Press.

———. 1977. *Ceremony*. New York: Viking.

———. 1981. *Storyteller*. New York: Seaver Books.

———. 1991. *Almanac of the Dead*. New York: Penguin Books.

———. 1999. *Gardens in the Dunes*. New York: Simon & Schuster.

SILKO, Leslie Marmon, and Ellen L. ARNOLD. 2000. *Conversations with Leslie Marmon Silko*. Jackson: University Press of Mississippi.

SIMONDON, Gilbert. 2007 [1989]. *L'individuation psychique et collective : à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité.* Paris : Éditions Aubier.

SINCLAIR, Niigaanwewidam James. 2009. “A Sovereignty of Transmotion: Imagination and the ‘Real,’ Gerald Vizenor, and Native Literary Nationalism.” In *Stories Through Theories/Theories Through Stories: Native American Storytelling & Critique*, Eds. Gordon Henry Jr, 143–58. East Lansing: Michigan State University Press.

SLIPPERJACK, Ruby. 1987. *Honour the Sun*. Winnipeg: Pemmican Publications.

———. 1992. *Silent Words*. Saskatoon: Fifth House Publishers.

———. 2000. *Weesquachak and the Lost Ones*. Penticton: Theytus Books.

SLOBODA, Nicholas. 1996. “Crossing Boundaries: Self Identity and Social Expression in ‘Emergent’ American Literature.” Thesis, Montreal: McGill University.

SMALLMAN, Shawn. 2010. “Spirit Beings, Mental Illness, and Murder: Fur Traders and the Windigo in Canada’s Boreal Forest, 1774 to 1935.” *Duke University Press*, Ethnohistory, Fall 2010: 571–96.

SMITH, William Robertson. 1889. *Lectures on the Religion of the Semites*. Edinburgh: Adam and Charles Black.

SOBCHACK, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts - Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

SPECK, Frank G. 1997 [1940]. *Penobscot Man*. Orono: University of Maine Press.

SPENCER, Herbert. 1875. “The Origin of Animal Worship.” In *Essays: Scientific, Political and Speculative*, 101–24. London: Williams and Norgate.

SPENCER, Walter Baldwin, and Francis James GILLEN. 1899. *The Native Tribes of Central Australia*. London: Macmillan.

SPILL, Frédérique. 2014. “An Interview with Ron Rash.” *Transatlantica*, Exile and Expatriation, no. 1. https://transatlantica.revues.org/6829.

STEINWAND, Jonathan. 2011. “What the Whales Would Tell Us: Cetacean Communication in Novels by Witi Ihimaera, Linda Hogan, Zakes Mda, and Amitav Ghosh.” In *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*, 128–99. Oxford: Oxford University Press.

STEVENSON, Winona. 1998. “‘Ethnic’ Assimilates ‘Indigenous’: A Study in Intellectual Neocolonialism.” *Wicazo Sa Review*, no. 13: 33–52.

STIEGLER, Bernard. 2003. *Aimer, s’aimer, nous aimer : du 11 septembre au 21 avril*. Paris : Éditions Galilée.

STIRRUP, David. 2005. “Life after Death in Poverty: David Treuer’s *Little*.” *The American Indian Quarterly* 29 (2): 651–72.

STIRRUP, David, Sharon MONTEITH, and Nahem YOUSAF. 2012 [2010]. *Louise Erdrich*. Manchester: Manchester University Press.

STOCKING, George W., ed. 1989. *A Franz Boas Reader: The Shaping of American Anthropology, 1883-1911*. Chicago: University of Chicago Press.

STRATTON, Billy, J. 2015. “Reading Through Peoplehood: Toward a Culturally Responsive Approach to Native American Literary Discourse.” In *Twenty-First Century Perspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*, 63–83. New York: Routledge.

STRIGLER, Marie. 2016. *Les Indiens osages*. Monaco: Nuage Rouge.

SUGARS, Cynthia. 2004. “Strategic Abjection: Windigo Psychosis and the ‘Postindian’ Subject in Eden Robinson’s ‘Dogs in Winter.’” *Canadian Literature*, no. 181: 78–91.

SWANN, Brian, and Arnold KRUPAT. 1987. *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*. Berkeley: University of California Press.

SWEATMAN, Margaret. 1996. *Sam & Angie*. Winnipeg: Turnstone Press.

———. 2014. *Mr. Jones*. Fredericton: Goose Lane Editions.

———. 2017. *Fox*. Winnipeg: Turnstone Press.

SWEET, Jill, and Ian BERRY. 2001. *Staging the Indian: The Politics of Representation*. Saratoga Springs: Skidmore College.

TEDLOCK, Dennis. 1996. *Popol Vuh: The Definitive Edition Of The Mayan Book Of The Dawn Of Life And The Glories Of Gods and Kings*. New York: Touchstone.

TEICHER, Morton. 1960. “Windigo Psychosis: A Study of a Relationship between Belief and Behavior among the Indians of Northeastern Canada.” In *Annual Meeting of the American Ethnological Society*, xiv-129. University of Washington Press.

THACKERAY, William W. 1985. “Animal Allies and Transformers of *Winter in the Blood*.” *MELUS* 12 (1): 37–64.

THORPE, Thomas Bangs. 1970 [1816]. *The Mysteries of the Backwoods*. New York: Gregg Press.

———. 2012 [1854]. “The Big Bear of Arkansas.” In *The Hive of “the Bee-Hunter”: A Repository of Sketches, Including Peculiar American Character, Scenery, and Rural Sports*, San Bernardino: Ulan Press.

———. 2016 [1854]. *The Master’s House: A Tale of Southern Life*. Lexington: Forgotten Books.

TODOROV, Tzvetan. 1984. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

TREMONTI, Anna Maria. 2017. “Indigenous Identity and the Case of Joseph Boyden.” *CBC Radio*. Accessed July 22. http://www.cbc.ca/radio/thecurrent/the-current-for-january-5-2017-1.3921340/indigenous-identity-and-the-case-of-joseph-boyden-1.3922327.

TREUER, David. 1997 [1995]. *Little*. New York: Picador USA.

———. 1999. *The Hiawatha*. New York: Picador USA.

———. 2006. *Native American Fiction: A User’s Manual*. Saint Paul: Graywolf Press.

———. 2008a [2006]. *The Translation of Dr Apelles: A Love Story*. New York: Vintage Contemporaries.

———. 2008b. “Going Native.” *Slate*. March 7. http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2008/03/going_native.html.

———. 2012a. *Rez Life: An Indian’s Journey through Reservation Life*. New York: Grove Press.

———. 2012b. *Hoka Key*. David Treuer ebook.

———. 2014. “Mondes Oubliés/Mots Oubliés.” *Lemonde.Fr*. May 22.

———. 2015. *Prudence: A Novel*. New York: Riverhead Books.

TROUT, Lawana, ed. 1999. *Native American Literature: An Anthology*. Lincolnwood: NTC Pub. Group.

TURNER, Victor. 1979. “Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage.” In *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, 234–43. New York: Harper & Row.

———. 1995 [1966]. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: AldineTransaction.

TYLOR, Edward Burnett. 1881. *Anthropology an Introduction to the Study of Man and Civilization*. London: Macmillan.

———. 2010 [1871]. *Primitive Culture*. London: Nabu Press.

UNKNOWN. 1832. *Chilkat Blanket*, Peabody Essex Museum. Tissage.

UNKNOWN YUP’IK ARTIST. 1900. *Mask Representing Walaunuk*, Peabody Essex Museum. Sculpture.

URQUHART, Jane. 1995 [1993]. *Away*. London: Penguin Books Ltd.

———. 1998. *The Underpainter*. Harmondsworth: Penguin Books.

———. 2003 [2001]. *The Stone Carvers*. New York: Penguin Books.

———. 2007 [2005]. *A Map of Glass*. San Francisco: Lawson Library.

———. 2013. *Sanctuary Line*. New York: MacLehose Press.

VALLADE, Christophe. 2002. « Temps, mythe et histoire dans la littérature indigène américaine contemporaine. » Thèse, Bordeaux : Université de Bordeaux Montaigne.

VAN CAMP, Richard. 1996. *The Lesser Blessed*. Vancouver: Douglas and McIntyre.

———. 2009. *The Moon of Letting Go*. Winnipeg: Enfield & Wizenty.

———. 2016. *Three Feathers*. Winnipeg: HighWater Press.

VAN GENNEP, Arnold. 1911. “Qu’est-ce que le totémisme?” *A Quaterly Review of Myth, Tradition, Institution and Custom* XXII : 93–104.

VANDERHAEGHE, Guy. 1992. *Things As They Are?* Toronto: McClelland & Stewart.

———. 1999 [1989]. *Homesick*. Toronto: McClelland & Stewart.

———. 2004 [2002]. *The Last Crossing*. New York: Grove Press.

———. 2009 [1996]. *The Englishman's Boy*. New York: Grove Press.

VAUGRAND, Henri, et Nathalie VIALANEIX. 1999. « Entretien Avec François Laplantine. Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire. » *X-Alta*, Multiculturalisme, no. N°2/3 (Novembre) : 35–48.

VELIE, Alan. 1993. "The Trickster Novel." In *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, 121–40. Norman: University of Oklahoma Press.

VISVIS, Vikki. 2004. "Beyond the 'Talking Cure': The Practical Joke as Testimony for Intergenerational Trauma in Eden Robinson's 'Queen of the North.'" *Studies in Canadian Literature* 29 (2): 37–61.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1992 [1986]. *From the Enemy's Point of View*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 1996. "Os pronomes cosmologicos e o perspectivismo amerindio." *Mana* 2: 115–44.

VIZENOR, Gerald. 1978. *Darkness in Saint Louis Bearheart*. Saint Paul: Truck Press.

———. 1981. *Earthdivers: Tribal Narratives on Mixed Descent*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 1987. *Griever, An American Monkey King in China*. Chicago: Illinois State University Press.

———. 1990 [1978]. *Bearheart: The Heirship Chronicles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. , ed. 1993 [1989]. *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*. American Indian Literature and Critical Studies Series. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1999. *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2000a. *Chancers*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 2000b [1998]. *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2006. *Bear Island: The War at Sugar Point*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 2008. *Survivance: Narratives of Native Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2009 [1986]. *Interior Landscapes: Autobiographical Myths and Metaphors*. Albany: State

University of New York Press.

———. 2011a. *Shrouds of White Earth*. Albany: Excelsior Editions.

———. 2011b [2007]. *Literary Chance: Essays on Native American Survivance*. València: Universitat de València.

———. 2013. "Native Cosmototemic Art." In *Sakahàn: International Indigenous Art*, 41–52. Ottawa: National Gallery of Canada.

———. 2014. *Blue Ravens*. Middletown: Wesleyan University Press.

———. 2015a. "Literary Transmotion: Survivance and Totemic Motion in Native American Art and Literature." In *Twenty-First Century Perspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*, 17–30. New York: Routledge.

———. 2015b. "The Unmissable: Transmotion in Native Stories and Literature." *Transmotion* 1 (1): 63–75.

WALDRAM, James B. 2004. *Revenge of the Windigo: The Construction of the Mind and Mental Health of North American Aboriginal Peoples*. Toronto: University of Toronto Press.

WARREN, William Whipple. 2017 [1885]. *History of the Ojibways, Based Upon Traditions and Oral Statements*. Lexington: Forgotten Books.

WATANABE, Syndy. 2015. "Socioacupuncture Pedagogy: Troubling Containment and Erasure." In *Survivance, Sovereignty, and Story: Teaching American Indian Rhetorics*, 17–34. Boulder: University Press of Colorado.

WATT, Marie. 2003. *Column, Blanket Stories*, collection privée de Mme Deborah Green. Sculpture.

WELCH, James. 1974. *Winter in the Blood*. New York: Harper & Row.

———. 1979. *The Death of Jim Loney*. New York: Harper & Row.

———. 1986. *Fools Crow*. New York: Viking.

———. 1990. *The Indian Lawyer*. New York: W. W. Norton & Company.

———. 2000. *Heartsong of Charging Elk*. New York: Doubleday.

WEYHING, Richard. 2015. "The Orenda by Joseph Boyden (Review)." *Studies in American Indian Literatures* 27 (2): 102–5.

WHITE, John J. 1972. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Technique*. Princeton: Princeton University Press.

WHITE, Richard. 1991. *The Middle Ground: Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region, 1650-1815*. New York: Cambridge University Press.

WILEY, Terrence G., Joy Kreeft PEYTON, Donna CHRISTIAN, Sarah Catherine K. MOORE, and Na LIU, eds. 2014. *Handbook of Heritage, Community, and Native American Languages in the United*

States: Research, Policy, and Educational Practice. New York: Routledge.

WILLIAMS, Mentor L, ed. 1956. *Schoolcraft's Indian Legends*. East Lansing: Michigan State University Press.

WITGEN, Michael J. 2013 [2011]. *An Infinity of Nations: How the Native New World Shaped Early North America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

WOMACK, Craig. 1999. *Red on Red: Native American Literary Separatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

WRIGHT, Laura. 2013. "'This Is Border Country': Atwood's *Surfacing* and Postcolonial Identity." In *Critical Insights: Margaret Atwood*, 211–29. Ipswich: Salem Press.

WRIGHT, Ronald. 1993. *Stolen Continents: The "New World" Through Indian Eyes*. Boston: Houghton Mifflin.

WURST, Gayle, and Christine RAGUET-BOUVART, eds. 1998. *Sounding the Depths: Water as Metaphor in North American Literature*. Liège, Belgium: L3.

WYATT, Jean. 2011. "Storytelling, Melancholia, and Narrative Structure in Louise Erdrich's *The Painted Drum*." *MELUS* 36 (1): 13–36.

WYILE, Herb. 2002. *Speculative Fictions: Contemporary Canadian Novelists and the Writing of History*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

———. 2009 [2006]. *Speaking in the Past Tense: Canadian Novelists on Writing Historical Fiction*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

WYMAN, Max. 2004. *The Defiant Imagination: Why Culture Matters*. Vancouver: Douglas & McIntyre.

YOST, David. 2010. "Apelles's War: Transcending Stereotypes of American Indigenous Peoples in David Treuer's *The Translation of Dr. Apelles*." *Studies in American Indian Literatures* 22 (2): 59–74.

ZAMORA, Lois Parkinson, and Wendy B. FARIS, eds. 1995. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.

ZUERN, John. 2003. "Online Lives: Introduction." *Biography* 26 (1): v–xxv.

CC BY NC ND

Bibliographie thématique

Sources primaires

Corpus étudié

BOYDEN, Joseph. 2006 [2005]. *Three Day Road*. New York: Penguin Books.

———. 2010 [2009]. *Through Black Spruce*. London: Phoenix.

———. 2014 [2013]. *The Orenda*. London: Oneworld.

ERDRICH, Louise. 2006 [2005]. *The Painted Drum*. London: Harper Perennial.

———. 1989 [1988]. *Tracks*. New York: Harper Perennial.

ROBINSON, Eden. 2001 [2000]. *Monkey Beach*. London: Abacus.

TREUER, David. 1997 [1995]. *Little*. New York: Picador USA.

———. 1999. *The Hiawatha*. New York: Picador USA.

———. 2008 [2006]. *The Translation of Dr Apelles: A Love Story*. New York: Vintage Contemporaries.

Autres auteurs de fiction cités

Littérature amérindienne

ALEXIE, Sherman. 1992. *The Business of Fancydancing: Stories and Poems*. New York: Hanging Loose Press,U.S.

———. 1996a [1995]. *Reservation Blues*. London: Minerva Paperback.

———. 1996b. *Indian Killer*. New York: Atlantic Monthly Press.

———. 1997 [1993]. *Lone Ranger And Tonto Fistfight In Heaven*. London: Vintage.

———. 1998a. *Smoke Signals: A Screenplay*. New York: Miramax Books.

———. 1998b. *The Summer of Black Widows*. New York: Hanging Loose Press,U.S.

———. 2005 [2003]. *Ten Little Indians*. London: Vintage.

———. 2007. *Flight*. New York: Grove Press / Atlantic Monthly Press.

———. 2010. *War Dances*. New York: Grove Press / Atlantic Monthly Press.

———. 2012. *Blasphemy: New and Selected Stories*. New York: Grove Press / Atlantic Monthly Press.

———. 2015. *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian*. London: Andersen.

ARMSTRONG, Jeannette. 2000. *Whispering in Shadows*. Penticton: Theytus Books.

———. 2007. *Slash*. Penticton: Theytus Books.

BOYDEN, Joseph. 2012. *Kikwaakew*. Toronto: The Walrus Foundation.

DORRIS, Michael. 1987. *A Yellow Raft in Blue Water*. New York: Henry Holt.

DORRIS, Michael, and Louise ERDRICH. 1991. *The Crown of Columbus*. New York: Harper Collins.

ERDRICH, Louise. 1984. *Love Medicine*. Boston: G. K. Hall.

———. 1986. *The Beet Queen*. New York: Holt.

———. 1990. *Baptism of Desire: Poems*. New York: Harper Perennial.

———. 1994. *The Bingo Palace*. New York: Harper Collins.

———. 1996. *Tales of Burning Love*. New York: Harper Collins.

———. 1998. *The Antelope Wife*. New York: Harper Flamingo.

———. 2001. *The Last Report on the Miracles at Little No Horse*. New York: Harper Collins.

———. 2005. *Four Souls*. New York: HarperTrade.

———. 2009. *The Plague of Doves*. New York: Harper Perennial.

———. 2016. *The Master Butchers Singing Club*. New York: Harper Perennial.

———. 2017a. *LaRose*. London: HarperPerennial.

———. 2017b. *The Round House*. New York: Harper Perennial.

HOGAN, Linda. 1988. *Savings*. Minneapolis: Coffee House Press.

———. 1997. *Solar Storms*. Scribner e-books.

———. 2010. *People of the Whale*. W. W. Norton & Company e-books.

JONES, Stephen Graham. 2005. *Bleed into Me: A Book of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2006. *Demon Theory*. New York: MacAdam/Cage.

———. 2012. *Growing Up Dead in Texas*. New York: MP Publishing Ltd.

———. 2013. *Three Miles Past*. New York: Nightscape Press.

———. 2014. *Not for Nothing*. New York: Dzanc Books.

———. 2016. *Mongrels*. New York: Harper Voyager.

———. 2017. *Mapping the Interior*. New York: Starscape.

KING, Thomas. 1990. *Medicine River*. Markham: Viking.

———. , ed. 1992. *All My Relations: An Anthology of Contemporary Canadian Native Fiction*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1993a. *Green Grass, Running Water*. Boston: Houghton Mifflin.

———. 1993b. *One Good Story, That One*. Toronto: Harper Perennial.

———. 1999. *Truth and Bright Water*. Toronto: Harper Flamingo.

———. 2013. *The Inconvenient Indian: A Curious Account of Native People in North America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MARACLE, Lee. 2002. *Ravensong*. Vancouver: Raincoast Books.

———. 2014. *Celia's Song*. Toronto: Cormorant Books.

MCNICKLE, D'Arcy. 1936. *The Surrounded*. New York: Dodd & Mead.

———. 1978. *Wind from an Enemy Sky*. New York: Harper & Row.

MOMADAY, N. Scott. 1968a. *House Made of Dawn*. New York: Harper & Row.

———. 1968b. *The Way to Rainy Mountain*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

———. 1990. *Ancient Child*. New York: Harper Perennial.

———. 1997. *The Man Made of Words*. New York: St. Martin's Griffin.

MOSIONIER, Beatrice Culleton. 1983. *In Search of April Raintree*. Winnipeg: Pemmican Publications.

———. 1995. *Spirit of the White Bison*. Winnipeg: Portage & Main Press.

———. 2000. *In the Shadow of Evil*. Penticton: Theytus Books.

OWENS, Louis. 1992. *The Sharpest Sight*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1994. *Bone Game*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1996a. *Nightland*. New York: Dutton Book.

———. 1996b. *Wolfsong*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1999. *Dark River*. Norman: University of Oklahoma Press.

POWER, Susan. 1995 [1994]. *The Grass Dancer*. London: Picador.

———. 2002. *Roofwalker*. Minneapolis: Milkweed Editions.

RIEL, LOUIS. 1886. *Poésies religieuses et politiques*. Montréal: Imprimerie de l'Etendard.

ROBINSON, Eden. 1998. *Traplines*. Toronto: Vintage Canada.

———. 2014. *Blood Sports*. New York: Open Road Media.

———. 2017. *Son of a Trickster*. Toronto: Knopf Canada.

SILKO, Leslie Marmon. 1974. *Laguna Woman*. New York: Greenfield Review Press.

———. 1977. *Ceremony*. New York: Viking.

———. 1981. *Storyteller*. New York: Seaver Books.

———. 1991. *Almanac of the Dead*. New York: Penguin Books.

———. 1999. *Gardens in the Dunes*. New York: Simon & Schuster.

SLIPPERJACK, Ruby. 1987. *Honour the Sun*. Winnipeg: Pemmican Publications.

———. 1992. *Silent Words*. Saskatoon: Fifth House Publishers.

———. 2000. *Weesquachak and the Lost Ones*. Penticton: Theytus Books.

TREUER, David. 2012. *Hoka Key*. David Treuer ebook.

———. 2015. *Prudence: A Novel*. New York: Riverhead Books.

VAN CAMP, Richard. 1996. *The Lesser Blessed*. Vancouver: Douglas and McIntyre.

———. 2009. *The Moon of Letting Go*. Winnipeg: Enfield & Wizenty.

———. 2016. *Three Feathers*. Winnipeg: HighWater Press.

VIZENOR, Gerald. 1978. *Darkness in Saint Louis: Bearheart*. Saint Paul: Truck Press.

———. 1987. *Griever, An American Monkey King in China*. Chicago: Illinois State University Press.

———. 1990. *Bearheart: The Heirship Chronicles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 2000. *Chancers*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 2006. *Bear Island: The War at Sugar Point*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 2011. *Shrouds of White Earth*. Albany: Excelsior Editions.

———. 2014. *Blue Ravens*. Middletown: Wesleyan University Press.

WELCH, James. 1974. *Winter in the Blood*. New York: Harper & Row.

———. 1979. *The Death of Jim Loney*. New York: Harper & Row.

———. 1986. *Fools Crow*. New York: Viking.

———. 1990. *The Indian Lawyer*. New York: W. W. Norton & Company.

———. 2000. *Heartsong of Charging Elk*. New York: Doubleday.

Littérature autre

ATWOOD, Margaret. 1969. *The Edible Woman*. Toronto: McClelland & Stewart.

———. 1979 [1972]. *Surfacing*. London : Virago Press Ltd.

———. 2000. *The Blind Assassin*. Toronto: McClelland & Stewart.

BASS, Rick. 1994. *Platte River*. New York: Ballantine Books.

———. 1995. *In the Loyal Mountains*. New York: Houghton Mifflin.

———. 1996. *The Book of Yaak*. New York: Houghton Mifflin.

———. 2002. *The Hermit's Story*. New York: Houghton Mifflin.

CARPENTIER, Alejo. 1978. *Guerra Del Tiempo*. Barcelona: Barral Editores.

———. 2015 [1949]. *El reino de este mundo*. Barcelona: Austral.

CLARKE, George Elliot. 2010. *Whylah Falls*. Kentville: Gaspereau Press.

COOPER, James Fenimore. 2016a [1841]. *The Deerslayer*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2016b [1827]. *The Prairie: A Tale.* Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2016c [1826]. *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2017a [1823]. *The Pioneers*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2017b [1840]. *The Pathfinder*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

FAULKNER, William. 1942. *Go Down Moses*. New York: Random House.

———. 1990 [1936]. *Absalom, Absalom!* New York: Vintage.

———. 2011 [1931]. *Three Famous Short Novels: Spotted Horses, Old Man, The Bear*. New York: Penguin Random House.

IHIMAERA, Witi. 1972. *Pounamu Pounamu*. Auckland: Heinemann.

———. 2005 [1987]. *The Whale Rider*. London: Heinemann.

———. 2012. *The Parihaka Woman*. Sydney: ReadHowYouWant.

LONDON, Jack. 1986 [1902]. *To Build a Fire and Other Stories*. Princeton, N.J.: Bantam Classics.

———. 2014a [1909]. *Martin Eden*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2014b [1903]. *The Call of the Wild*. Lexington, K.y.: Simon & Brown.

———. 2016 [1923]. "Nam-Bok the Unveracious." In *Children of the Frost,* Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. 1996 [1861]. *Paul Revere's Ride*. New York: Puffin Books.

———. 2010 [1847]. *Evangeline, A Tale of Acadie*. Rockville: Wildside Press.

———. 2016 [1855]. *The Song of Hiawatha - An Epic Poem*.. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

LONGUS. 1989. *Daphnis and Chloe*. Translated by Paul Turner. London: Penguin Classics.

LÖNNROT, Elias, and Keith BOSLEY. 2008 [1835]. *The Kalevala*. New York: Oxford University Press.

MELVILLE, Herman. 1981 [1851]. *Moby-Dick*.. New York: Bantam Classics.

———. 1996 [1852]. *Pierre or The Ambiguities*.. New York: Penguin Classics.

———. 2013 [1853]. *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*.. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

———. 2016 [1855]. *Benito Cereno*.. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

MORRISON, Toni. 2001 [1992]. *Jazz*. London: Vintage.

———. 2004a [1977]. *Song of Solomon*. New York: Vintage.

———. 2004b [1973]. *Sula*. New York: Vintage.

———. 2007 [1987]. *Beloved*. London: Vintage Classics.

RASH, Ron. 2002. *One Foot in Eden*. New York: Picador.

———. 2005. *Saints at the River*. New York: St Martin's Press.

———. 2008. *Serena*. New York: Ecco.

———. 2016a. *The Risen*. New York: Ecco.

———. 2016b. *Above the Waterfall*. New York: Ecco.

REID, Elwood. 2002. *Midnight Sun*. New York: Anchor Books.

RUSHDIE, Salman. 2008a [1981]. *Midnight's Children*. London: Vintage Classics.

———. 2008b [1983]. *Shame*. New York: Random House Trade Paperbacks.

———. 2008c [1988]. *The Satanic Verses*. New York: Random House Trade Paperbacks.

———. 2015. *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*. New York: Random House Trade Paperbacks.

———. 2017. *The Golden House*. New York: Random House.

SWEATMAN, Margaret. 1996. *Sam & Angie*. Winnipeg: Turnstone Press.

———. 2014. *Mr. Jones*. Fredericton: Goose Lane Editions.

———. 2017. *Fox*. Winnipeg: Turnstone Press.

THORPE, Thomas Bangs. 1970 [1816]. *The Mysteries of the Backwoods*. New York: Gregg Press.

———. 2012 [1854]. "The Big Bear of Arkansas." In *The Hive of "the Bee-Hunter": A Repository of Sketches, Including Peculiar American Character, Scenery, and Rural Sports*, San Bernardino: Ulan Press.

———. 2016 [1854]. *The Master's House: A Tale of Southern Life*. Lexington: Forgotten Books.

URQUHART, Jane. 1995 [1993]. *Away*. London: Penguin Books Ltd.

———. 1998. *The Underpainter*. Harmondsworth: Penguin Books.

———. 2003 [2001]. *The Stone Carvers*. New York: Penguin Books.

———. 2007 [2005]. *A Map of Glass*. San Francisco, CA: Lawson Library.

———. 2013. *Sanctuary Line*. New York: MacLehose Press.

VANDERHAEGHE, Guy. 1992. *Things As They Are?* Toronto: McClelland & Stewart.

———. 1999 [1989]. *Homesick*. Toronto: McClelland & Stewart.

———. 2004 [2002]. *The Last Crossing*. New York: Grove Press.

———. 2009 [1996]. *The Englishman's Boy*. New York: Grove Press.

CC BY NC ND

Sources secondaires

Ouvrages

Animalité

ABRAM, David. 1997. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage.

———. 2010. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. New York: Knopf Doubleday.

BAILLY, Jean-Christophe. 2007. *Le versant animal*. Paris : Bayard Jeunesse.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. 1980. *Mille Plateaux*. Collection « Critique », t. 2. Paris : Éditions de minuit.

DÉSVEAUX, Emmanuel. 1988. *Sous le signe de l'ours : mythes et temporalité chez les Ojibwa septentrionaux*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

PASTOUREAU, Michel. 2008 [2001]. *Les animaux célèbres*. Paris : Arléa.

———. 2013 [2007]. *L'ours histoire d'un roi déchu*. Paris : Points.

PENTIKÄINEN, Juha, et Marie-Laure LE FOULON. 2010. *L'ours, le grand esprit du Nord*. Dieux, Mythes & Héros. Paris : Larousse.

ROCKWELL, David. 2003 [1991]. *Giving Voice to Bear: North American Indian Myths, Rituals, and Images of the Bear*. Lanham: Roberts Rinehart Publishers.

SHEPARD, Paul, and Barry SANDERS. 1985. *The Sacred Paw: The Bear in Nature, Myth, and Literature*. New York: Viking Adult.

SHEPARD, Paul, and George SESSIONS. 1998 [1973]. *The Tender Carnivore and the Sacred Game*. Athens: University of Georgia Press.

Écocritique

ADAMSON, Joni. 2001. *American Indian Literature, Environmental Justice, and Ecocriticism: The Middle Place*. Tucson: University of Arizona Press.

ALLEN, Chadwick. 2002. *Blood Narrative: Indigenous Identity in American Indian and Maori Literary and Activist Texts*. Durham: Duke University Press Books.

———. 2012. *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ARNASON, Arnar, Nicolas ELLISON, and Jo Lee VERGUNST, eds. 2015. *Landscapes Beyond Land: Routes, Aesthetics, Narratives*. New York: Berghahn Books.

BESSON, Francoise, Claire OMHOVERE, and Heliane VENTURA, eds. 2014. *The Memory of Nature in Aboriginal, Canadian and American Contexts*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

BUELL, Lawrence. 1996. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

CADENA, Marisol de la, Robert J. FOSTER, and Daniel R. REICHMAN. 2015. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham: Duke University Press.

DENNIS, Helen May. 2009. *Native American Literature: Towards a Spatialized Reading*. New York: Routledge.

FALL, Khadiyatoulah, Laurier TURGEON, et Jocelyn LÉTOURNEAU. 1997. *Les espaces de l'identité*. Québec : Les presses de l'Université Laval.

FARIS, Wendy B. 2004. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.

GUNN ALLEN, Paula. 1990. *Spider Woman's Granddaughters: Traditional Tales and Contemporary Writing by Native American Women*. New York: Ballantine Books.

———. 1992a [1986]. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press.

———. 1992b [1991]. *Grandmothers of The Light: A Medicine Woman's Sourcebook*. Boston: Beacon Press.

HARAWAY, Donna. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.

HOGAN, Linda. 2007. *Dwellings: A Spiritual History of the Living World*. New York: W. W. Norton & Company.

MARX, Leo. 2000 [1964]. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2014 [1933]. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris : Éditions Verdier.

MONROE, James S., and Reed WICANDER. 2014. *The Changing Earth: Exploring Geology and Evolution*. Boston: Cengage.

PORTER, Joy. 2014. *Native American Environmentalism: Land, Spirit, and the Idea of Wilderness*. Lincoln: Bison Books.

RYDEN, Kent C. 1993. *Mapping the Invisible Landscape: Folklore, Writing, and the Sense of Place*. The American Land and Life Series. Iowa City: University of Iowa Press.

ZAMORA, Lois Parkinson, and Wendy B. FARIS, eds. 1995. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.

Études postcoloniales

ALEXIE, Sherman. 2012. *Prairie Schooner*. Vol. 86. 4. Lincoln: University of Nebraska Press.

ASHCROFT, Bill. 2003 [1989]. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. New York: Routledge.

———. 2013 [1998]. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.

AUGAITIS, Daina, and Kathleen RITTER. 2008. *Rebecca Belmore Rising to the Occasion*. Vancouver: Vancouver Art Gallery.

BHABHA, Homi. 2004 [1994]. *The Location of Culture*. Routledge Classics. New York: Routledge.

BLOOM, Harold. 2010. *Native American Writers*. New York: Chelsea House Publishers.

BOYD, Colleen E., and Coll THRUSH, eds. 2011. *Phantom Past, Indigenous Presence: Native Ghosts in North American Culture and History*. Lincoln: University of Nebraska Press.

BUSS, James Joseph, and C. Joseph GENETIN-PILAWA. 2015. *Beyond Two Worlds: Critical Conversations on Language and Power in Native North America*. Albany: State University of New York Press.

CLIFTON, James A., ed. 1990. *The Invented Indian: Cultural Fictions and Government Policies*. New Brunswick: Transaction Publishers.

COOK-LYNN, Elizabeth. 1996. *Why I Can't Read Wallace Stegner and Other Essays: A Tribal Voice*. Madison: University of Wisconsin Press.

DÄWES, Birgit, Karsten FITZ, and Sabine N. MEYER. 2015. *Twenty-First Century Perspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*. New York: Routledge.

DÄWES, Birgit, and Alexandra HAUKE. 2016. *Native American Survivance, Memory, and Futurity: The Gerald Vizenor Continuum*. New York: Routledge.

DELORIA, Vine, Jr. 1969. *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto*. New York: Avon.

———. 1970. *We Talk, You Listen: New Tribes, New Turf*. New York: Macmillan.

———. 1995. *Red Earth, White Lies: Native Americans and the Myth of Scientific Fact*. New York: Scribner.

DEPASQUALE, Paul, Renate EIGENBROD, and Emma LAROCQUE. 2009. *Across Cultures / Across Borders: Canadian Aboriginal and Native American Literatures*. Toronto: Broadview Press.

DILLON, Grace. 2012. *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*. Tucson: University of Arizona Press.

DIXON, Kathleen. 1998. *Outbursts in Academe: Multiculturalism and Other Sources of Conflict*. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers Inc US.

DUFFY, Dennis. 1987. *Sounding the Iceberg*. Toronto: E C W Press.

FEIER, Johanna. 2011. *We Never Hunted Buffalo: The Emergence of Native American Cinema*. Berlin: Lit Verlag.

FORBES, Jack D. 2010 [2007]. *The American Discovery of Europe*. Chicago: University of Illinois Press.

HAAS, Lisbeth, Paul CHAAT SMITH, and Truman LOWE. 2005. *James Luna: Emendatio*. Washington DC: National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.

HILL, Greg A, Candice HOPKINS, and Christine LALONDE. 2013. *Sakahàn: International Indigenous Art*. Ottawa: National Gallery of Canada.

KING, Lisa, Rose GUBELE, and Joyce RAIN ANDERSON. 2015. *Survivance, Sovereignty, and Story: Teaching American Indian Rhetorics*. Logan: Utah State University Press.

KOVACH, Margaret. 2009. *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Contexts*. Toronto: University of Toronto Press.

KRUPAT, Arnold, ed. 1989. *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon*. Berkeley: University of California Press.

———. , ed. 1992. *Ethnocriticism: Ethnography, History, Literature*. Berkeley: University of California Press.

———. , ed. 1993. *New Voices in Native American Literacy Criticism*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.

———. , ed. 1996. *The Turn to the Native: Studies in Criticism and Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2002. *Red Matters: Native American Studies*. Rethinking the Americas. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

KRUPAT, Arnold, and Brian SWANN. 1987. *Recovering the World: Essays on Native American Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press.

LABELLE, Kathryn Magee. 2014. *Dispersed but Not Destroyed: A History of the Seventeenth-Century Wendat People*. Vancouver: University of British Columbia Press.

LAPLANTINE, François, et Alexis NOUSS. 2001. *Dictionnaire des métissages*. Paris : Pauvert.

LARSON, Sidner. 2001. *Captured in the Middle: Tradition and Experience in Contemporary Native American Writing*. Seattle: University of Washington Press.

LUPTON, Mary Jane. 2004. *James Welch: A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press.

MADSEN, Deborah L. 2009. *Understanding Gerald Vizenor.* Columbia: University of South Carolina Press.

———. 2010. *Native Authenticity: Transnational Perspectives on Native American Literary Studies*. Albany: State University of New York Press.

———. 2012. *The Poetry and Poetics of Gerald Vizenor.* Albuquerque: University of New Mexico Press.

———. 2015. *The Routledge Companion to Native American Literature*. New York: Routledge.

MCKEGNEY, Sam. 2014. *Masculindians: Conversations About Indigenous Manhood*. East Lansing: Michigan State University Press.

MCNICKLE, D'Arcy. 1973. *Native American Tribalism: Indian Survival and Renewals*. New York: Oxford University Press.

MILLER, Susan A. 2011. *Native Historians Write Back: Decolonizing American Indian History.* Lubbock: Texas Tech Press.

MOMADAY, N. Scott. 1998. *The Man Made of Words: Essays, Stories, Passages*. New York: St Martin's Press.

MUDROOROO. 1990. *Writing from the Fringe: A Study of Modern Aboriginal Literature*. Melbourne: Hyland House Publishing Ltd.

———. 1997. *The Indigenous Literature of Australia: Milli Milli Wangka*. Melbourne: Hyland House Publishing Ltd.

NELSON, Robert M. 2008. *Leslie Marmon Silko's Ceremony: The Recovery of Tradition*. New York: Peter Lang.

NOODIN, Margaret. 2014. *Bawaajimo: A Dialect of Dreams in Anishinaabe Language and Literature*. East Lansing: Michigan State University Press.

O'REILLY, Christopher. 2001. *Post-Colonial Literature*. Cambridge Contexts in Literature. Stuttgart: Klett.

OWENS, Louis. 1992. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1998. *Mixedblood Messages: Literature, Film, Family, Place*. Norman: University of Oklahoma Press.

PARKER, Robert Dale. 2003. *The Invention of Native American Literature*. Ithaca: Cornell University Press.

PELLERIN, Simone, ed. 2010. *A Usable Past: Tradition in Native American Arts and Literature*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux.

PULITANO, Elvira. 2003. *Toward a Native American Critical Theory*. Lincoln: University of Nebraska Press.

RIGAL-CELLARD, Bernadette. 2004. *La mythe et la plume : la littérature indienne contemporaine en Amérique du Nord*. Nuage rouge. Monaco : Éditions du Rocher.

ROSENTHAL, Nicolas. 2014 [2012]. *Reimagining Indian Country: Native American Migration and Identity in Twentieth-Century Los Angeles*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

SCHORCHT, Blanca. 2016 [2003]. *Storied Voices in Native American Texts: Harry Robinson, Thomas King, James Welch and Leslie Marmon Silko*. New York: Routledge.

SCHWARZ, Maureen Trudelle. 2014. *Fighting Colonialism with Hegemonic Culture: Native American Appropriation of Indian Stereotypes*. Albany: State University of New York Press.

SCHWENINGER, Lee. 2013. *Imagic Moments*. Athens: University of Georgia Press.

SILKO, Leslie Marmon, and Ellen L. ARNOLD. 2000. *Conversations with Leslie Marmon Silko*. Jackson: University Press of Mississippi.

STIRRUP, David, Sharon MONTEITH, and Nahem YOUSAF, eds. 2012. *Louise Erdrich*. Manchester: Manchester University Press.

SWANN, Brian, and Arnold KRUPAT. 1987. *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*. Berkeley: University of California Press.

SWEET, Jill, and Ian BERRY. 2001. *Staging the Indian: The Politics of Representation*. Saratoga Springs: Skidmore College.

TREUER, David. 2006. *Native American Fiction: A User's Manual*. Saint Paul: Graywolf Press.

———. 2012. *Rez Life: An Indian's Journey through Reservation Life*. New York: Grove Press.

TROUT, Lawana, ed. 1999. *Native American Literature: An Anthology*. Lincolnwood: NTC Pub. Group.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1992 [1986]. *From the Enemy's Point of View*. Chicago: University of Chicago Press.

VIZENOR, Gerald. 1981. *Earthdivers: Tribal Narratives on Mixed Descent*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. , ed. 1993 [1989]. *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*. American Indian Literature and Critical Studies Series. Norman: University of Oklahoma Press.

———. 1999. *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2000 [1998]. *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2008. *Survivance: Narratives of Native Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press.

———. 2009. *Interior Landscapes: Autobiographical Myths and Metaphors*. Albany: State University of New York Press.

———. 2011 [2007]. *Literary Chance: Essays on Native American Survivance*. València: Universitat de València.

WOMACK, Craig. 1999. *Red on Red: Native American Literary Separatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

WRIGHT, Ronald. 1993. *Stolen Continents: The "New World" Through Indian Eyes*. Boston: Houghton Mifflin.

WYILE, Herb. 2002. *Speculative Fictions: Contemporary Canadian Novelists and the Writing of History*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

———. 2009 [2006]. *Speaking in the Past Tense: Canadian Novelists on Writing Historical Fiction*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Imaginaire

BACHELARD, Gaston. 1945. *La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.

———. 1993 [1942]. *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.

———. 1994 [1938]. *La psychanalyse du feu*. Collection folio Essais. Paris : Gallimard.

———. 2004 [1948]. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti.

———. 2006 [1932]. *L'intuition de l'instant*. Le livre de poche. Paris : Stock.

———. 2007 [1943]. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Le livre de poche Biblio essais. Paris : Librairie José Corti.

———. 2012 [1957]. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.

BRAUNSTEIN, Peter, and Michael William DOYLE, eds. 2002. *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*. New York: Routledge.

CASTORIADIS, Cornelius. 1999 [1975]. *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Seuil.

DEBRU, Claude, et Michel JOUVET. 2005. *Neurophilosophie du rêve*. Paris : Éditions Hermann.

DURAND, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod.

———. 1996. *Introduction à la mythodologie : mythes et sociétés*. La pensée et le sacré. Paris : Michel.

———. 2008. *L'imagination symbolique*. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France.

GOETZMANN, William H., and Joseph C. PORTER. 1981. *West As Romantic Horizon*. Lincoln: University of Nebraska Press.

GRANGER, Michel, dir. 2010. *Lieux d'Amérique*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

JOHANNESSEN, Lene. 2011. *Horizons of Enchantment: Essays in the American Imaginary*. Re-Mapping the Transnational : A Dartmouth Series in American Studies. Hanover: Dartmouth College Press.

JUNG, Carl Gustav. 1986 [1933]. *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris : Folio.

———. 1988 [1960]. *Essai d'exploration de l'inconscient*. Paris : Folio.

———. 1991 [1967]. *Ma vie*. Paris : Gallimard.

———. 2014 [1912]. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Paris : Le Livre de Poche.

LATOUR, Bruno. 2005 [1991]. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris : La Découverte.

MACREZ-MAUREL, Joëlle. 2004. *S'autoriser à cheminer vers soi : Aurobindo, Jung, Krishnamurti*. Paris : Véga.

MILLER, Daniel. 2005. *Materiality*. Durham: Duke University Press.

PASTOUREAU, Michel. 2010. *Les couleurs de nos souvenirs*. Paris : Éditions du Seuil.

———. 2013. *Vert : Histoire d'une Couleur*. Paris : Seuil.

SARTRE, Jean-Paul, et Arlette ELKAÏM-SARTRE. 1986. *L'imaginaire*. Paris : Gallimard.

SIMONDON, Gilbert. 2007 [1989]. *L'individuation psychique et collective : A la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.* Paris : Éditions Aubier.

SOBCHACK, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts - Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

STIEGLER, Bernard. 2003. *Aimer, s'aimer, nous aimer : Du 11 septembre au 21 avril*. Paris : Éditions Galilée.

WURST, Gayle, and Christine RAGUET-BOUVART, eds. 1998. *Sounding the Depths: Water as Metaphor in North American Literature*. Liège, Belgium: L3.

WYMAN, Max. 2004. *The Defiant Imagination: Why Culture Matters*. Vancouver: Douglas & McIntyre.

Orature

BRILL DE RAMÍREZ, Susan Berry. 1999. *Contemporary American Indian Literatures & the Oral Tradition*. Tucson: University of Arizona Press.

EDMONDS, Margot, et Ella Elizabeth CLARK. 1995a. *Le chant de l'Aigle*. Monaco : Éditions du Rocher.

———. 1995b. *Légendes indiennes: les Voix du vent*. Monaco : Éditions du Rocher.

FLETCHER, Alice C. 2006 [1900]. *Indian Story and Song from North America*. Whitefish: Kessinger Publishing.

HIGHWAY, Tomson, and John George MOSS. 2003. *Comparing Mythologies*. Charles R. Bronfman Lecture in Canadian Studies. Ottawa: University of Ottawa Press.

JAMESON, Anna. 2012 [1838]. *Winter Studies and Summer Rambles in Canada, Volume 1*. San Bernardino: Ulan Press.

LEWIS, Jon E. 2013. *A Brief Guide to Native American Myths and Legends*. Philadelphia: Running Press Book Publishers.

MOONEY, James. 2012 [1891]. *The Sacred Formulas of the Cherokees*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

MORRISEAU, Norval. 1977 [1965]. *Legends of my People: The Great Ojibway*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson.

PETRONE, Penny. 1990. *Native Literature in Canada from the Oral Tradition to the Present*. New York: Oxford University Press.

SCHOOLCRAFT, Henry Rowe. 2010 [1839]. *The Myth of Hiawatha, and Other Oral Legends, Mythologic and Allegoric, of the North American Indians*. Minneapolis: Fili-Quarian Classics.

SPECK, Frank G. 1997 [1940]. *Penobscot Man*. Orono: University of Maine Press.

WARREN, William Whipple. 2017 [1885]. *History of the Ojibways, Based Upon Traditions and Oral Statements*. Lexington: Forgotten Books.

WHITE, John J. 1972. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Technique*. Princeton: Princeton University Press.

WILLIAMS, Mentor L., ed. 1956. *Schoolcraft's Indian Legends*. East Lansing: Michigan State University Press.

Rapport au sacré

BASTIDE, Roger. 2003 [1972]. *Le Rêve, la transe et la folie*. Paris : Seuil.

BRACKEN, Patrick J., and Celia PETTY. 1998. *Rethinking the Trauma of War*. London: Free Association Books.

BROWN, Joseph Epes. 1989 [1950]. *The Sacred Pipe: Black Elk's Account of the Seven Rites of the Oglala Sioux*. Norman: University of Oklahoma Press.

CAILLOIS, Roger. 2008 [1950]. *L'homme et le sacré*. Collection folio essais. Paris : Gallimard.

COMBS, Allan, and Mark HOLLAND. 2001. *Synchronicity: Through the Eyes of Science, Myth, and the Trickster*. New York: Marlowe.

CROSSMAN, Sylvie, et Jean-Pierre BAROU, dir. 1999. *Peintures de sable des Indiens navajos. La voie de la beauté*. Arles : Actes Sud.

CSAPO, Eric. 2004. *Theories of Mythology*. Malden: Wiley-Blackwell.

DORSEY, James Owen. 2015 [1894]. *A Study of Siouan Cults*.. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

ELIADE, Mircea. 1992 [1959]. *Initiation, rites, sociétés secrètes : naissances mystiques ; essai sur quelques types d'initiation*. Folio Essais. Paris : Gallimard.

GIRARD, René. 1979 [1972]. *La violence et le sacré: rites et mythes*. Paris : Grasset.

———. 1986 [1982]. *Le Bouc émissaire*. Paris : Le Livre de Poche.

———. 2015 [2003]. *Le sacrifice*. Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France.

GIRARD, René, Jean-Michel OUGHOURLIAN, et Guy LEFORT. 1983. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Le Livre de Poche.

GREER, Allan. 2006 [2004]. *Mohawk Saint: Catherine Tekakwitha and the Jesuits*. Oxford: Oxford University Press.

HAMAYON, Roberte. 2017 [1990]. *La chasse à l'âme : esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Besançon: La Völva.

HARDIN WALWORTH, Ellen. 1893. *The Life and Times of Ketri Tekakwitha: The Lily of the Mohawk, 1656-1680*. Buffalo: Peter Paul.

HEESTERMAN, J. C. 1993. *The Broken World of Sacrifice: An Essay in Ancient Indian Ritual*. Chicago: University of Chicago Press.

HELL, Bertrand. 2012 [1999]. *Possession et chamanisme : Les maîtres du désordre*. Paris : Éditions Flammarion.

HUBERT, Henri, et Marcel MAUSS. 2016 [1899]. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Paris : Presses Universitaires de France.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1993 [1960]. *Le pur et l'impur*. Champs. Paris : Flammarion.

JOHNSTON, Basil. 2002 [1995]. *The Manitous: The Spiritual World of the Ojibway*. St. Paul: Minnesota Historical Society Press.

LANG, Andrew. 1887. *Myth, Ritual and Religion*. London: Longmans, Greens and Co.

———. 1905. *The Secret of the Totem*. London: Longmans, Greens and Co.

MARCEL, Gabriel. 1999 [1940]. *Essai de philosophie concrète*. Paris : Gallimard.

MAUSS, Marcel. 2012 [1925]. *Essai sur le don*.. Paris : Presses Universitaires de France.

NICOLAS, Guy. 1996. *Du don rituel au sacrifice suprême*. Paris : La Découverte.

PEELMAN, Achiel. 2006 [1995]. *Christ Is a Native American*. Eugene: Wipf and Stock.

PELTON, Robert D. 1980. *Trickster in West Africa: A Study of Mythic Ironies and Sacred Delight*. Berkeley: University of California Press.

ROSOLATO, Guy. 2002 [1987]. *Le sacrifice: repères psychanalytiques*. Paris : Presses Universitaires de France.

ROUGET, Gilbert, et Michel LEIRIS. 1990 [1980]. *La musique et la transe : Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.

RUSSELL, Karen Kramer. 2012. *Shapeshifting : Transformations in Native American Art*. New Haven: Yale University Press.

SCHWAB, Gabriele. 2010. *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. Columbia University Press.

SMITH, William Robertson. 1889. *Lectures on the Religion of the Semites*. Edinburgh: Adam and Charles Black.

TURNER, Victor. 1995 [1966]. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*.. New York: AldineTransaction.

WALDRAM, James B. 2004. *Revenge of the Windigo: The Construction of the Mind and Mental Health of North American Aboriginal Peoples*. Toronto: University of Toronto Press.

Sociocritique

BARBEAU, Marius. 1929. *Totem Poles of the Gitksan, Upper Skeena River, British Columbia.* Ottawa: National Museum of Canada.

BERGSON, Henri. 2013 [1907]. *L'évolution créatrice*. Paris : Presses Universitaires de France.

BJORNSTAD, Bruce. 2006. *On the Trail of the Ice Age Floods: A Geological Field Guide to the Mid-Columbia Basin*. Sandpoint: Keokee Books.

BOAS, Franz. 2012 [1910]. *Race, Language and Culture*. Lexington: Forgotten Books.

———. 2015 [1911]. *The Mind of Primitive Man*.. Lexington: Forgotten Books.

BRILL DE RAMÍREZ, Susan Berry. 2015. *Women Ethnographers and Native Women Storytellers: Relational Science, Ethnographic Collaboration, and Tribal Community*. Lanham: Lexington Books.

COLLOT, Michel. 2011. *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles : Actes Sud Éditions.

DANZIGER, Edmund J. 1990 [1978]. *The Chippewas of Lake Superior*. The Civilization of the American Indian Series. Norman: University of Oklahoma Press.

DESCOLA, Philippe. 2015. *Par-delà nature et culture*. Paris : Folio.

DRIMMER, Frederick. 2012 [1961]. *Captured by the Indians: 15 Firsthand Accounts, 1750-1870*. New York: Dover Publications.

DURKHEIM, Émile. 1991. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : Le Livre de Poche.

FRAZER, J. G. 1900. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan.

———. 1935. *Totemism and Exogamy*. London: Macmillan.

FREUD, Sigmund. 2001 [1913]. *Totem et tabou*. Paris : Payot & Rivages.

GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. New York: Clarendon Press.

HILL-TOUT, Charles. 2015 [1903]. *Totemism: A Consideration of Its Origin & Import*. London: Palala Press.

HOLBRAAD, Martin, Sari WASTELL, and Ami SALMOND, eds. 2006. *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. New York: Routledge.

JACQUIN, Philippe. 1987. *La terre des Peaux-Rouges*. Découvertes Gallimard. Paris : Gallimard.

JEVONS, Frank Byron. 2014 [1896]. *An Introduction to the History of Religion*. New York: Routledge.

JOHNSON, Willis Fletcher. 2015 [1891]. *Life of Sitting Bull: And History of the Indian War of 1890-'91*. Lexington: Forgotten Books.

JONAITIS, Aldona, and Aaron GLASS. 2010. *The Totem Pole: An Intercultural History*. Seattle: University of Washington Press.

LANDES, Ruth. 1947. *The City of Women*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

———. 1971. *Ojibwa Woman*. New York: W. W. Norton & Co.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1997 [1958]. *Anthropologie structurale: avec 13 schémas dans le texte*. Paris : Pocket.

———. 2000 [1973]. *Anthropologie structurale*. Paris : Pocket.

———. 2002 [1962]. *Le totémisme aujourd'hui*. Paris : Presses Universitaires de France.

———. 2009 [1955]. *Tristes tropiques*. Terre humaine. Paris : Plon.

LUBBOCK, John. 1911. *Marriage, Totemism and Religion, an Answer to Critics*. Longmans, Green and Co. London.

MALINOWSKI, Bronislaw. 1913. *The Family Among the Australian Aborigines. A Sociological Study*. London: University of London Press.

MERTON, Robert King. 1968 [1949]. *Social Theory and Social Structure*. New York: Free Press.

PARSONS, Talcott. 1966. *Negro American*. Boston: Beacon Press.

PENNEY, David W. 2009 [1996]. *L'Art des Indiens d'Amérique du Nord*.. Cologne : Könemann.

ROSA, Frederico. 2003. *L'âge d'or du totémisme : histoire d'un débat anthropologique, 1887-1929*. Chemins de l'ethnologie. Paris : Maison des sciences de l'homme.

ROSE, Tricia, and Susan MCCLARY. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.

ROWLANDSON, Mary White. 2015 [1682]. *Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*. Lexington: CreateSpace Independent Publishing Platform.

SPENCER, Walter Baldwin, and Francis James GILLEN. 1899. *The Native Tribes of Central Australia*. London: Macmillan.

STOCKING, George W., ed. 1989. *A Franz Boas Reader: The Shaping of American Anthropology, 1883-1911*. Chicago: University of Chicago Press.

STRIGLER, Marie. 2016. *Les indiens Osages*. Monaco : Nuage Rouge.

TEDLOCK, Dennis. 1996. *Popol Vuh: The Definitive Edition Of The Mayan Book Of The Dawn Of Life And The Glories Of Gods and Kings*. New York: Touchstone.

TYLOR, Edward Burnett. 1881. *Anthropology an Introduction to the Study of Man and Civilization*. London: Macmillan.

———. 2010 [1871]. *Primitive Culture*. London: Nabu Press.

WHITE, Richard. 1991. *The Middle Ground: Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region, 1650-1815*. New York: Cambridge University Press.

WILEY, Terrence G., Joy KREEFT PEYTON, Donna CHRISTIAN, Sarah Catherine K. MOORE, and Na LIU. 2014. *Handbook of Heritage, Community, and Native American Languages in the United States: Research, Policy, and Educational Practice*. New York: Routledge.

WITGEN, Michael J. 2013 [2011]. *An Infinity of Nations: How the Native New World Shaped Early North America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Théorie romanesque

BAKHTINE, Mikhail. 2006 [1978]. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

BEMONG, Nele, Pieter BORGHART, Michel DE DOBBELEER, Prof Dr Kristoffel DEMOEN, Koen DE TEMMERMAN, and Bart KEUNEN. 2010. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press.

BINET, Guillaume, et Pauline GUÉNA. 2014. *L'Amérique des écrivains*. Paris : Robert Laffont.

DANCYGIER, Barbara. 2012. *The Language of Stories*. Cambridge: Cambridge University Press.

FEINBERG, Leonard. 2008 [1967]. *Introduction to Satire*. Santa Fe: Pilgrims' Process.

FRYE, Northrop. 2000 [1957]. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

GENETTE, Gérard. 1992 [1982]. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Le Seuil.

GRUBER, Eva. 2008. *Humor in Contemporary Native North American Literature: Reimagining Nativeness*. Rochester: Camden House Inc.

TODOROV, Tzvetan. 1984. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sections et chapitres d'ouvrages

Écocritique

ADAMSON, Joni, and Salma MONANI. 2016. "Introduction: Cosmovisions, Ecocriticism, and Indigenous Studies." In *Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*, 1–19. New York: Routledge.

GUNN ALLEN, Paula. 1996. "Introduction." In *Song of the Turtle: American Indian Fiction 1974-1994*, 3–17. New York: Ballantine Books.

NELSON, Robert M. 1997. "Place, Vision, and Identity." In *American Indian Studies: An Interdisciplinary Approach to Contemporary Issues*, 265–77. New York: Peter Lang.

OLSON, Danel. 2010. "In Praise of She Wolves: The Native American Eco-Gothic of Louise Erdrich's *Four Souls*." In *21st Century Gothic: Great Gothic Novels since 2000*, 226–41. Lanham: Scarecrow Press.

STEINWAND, Jonathan. 2011. "What the Whales Would Tell Us: Cetacean Communication in Novels by Witi Ihimaera, Linda Hogan, Zakes Mda, and Amitav Ghosh." In *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*, 128–99. Oxford: Oxford University Press.

Études postcoloniales

ASKREN, Miqu'l Icesis. 2008. "Larry Tee Harbor Jackson McNeil: Visual Myth Maker." In *Diversity and Dialogue the Eiteljorg Fellowship for Native American Fine Art, 2007*, 77–93. Indianapolis; Seattle: Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art ; in association with University of Washington Press.

BAUDEMANN, Kristina. 2016. "Ecstatic Vision, Blue Ravens, Wild Dreams: The Urgency of the Future in Gerald Vizenor's Art." In *Native American Survivance, Memory, and Futurity: The Gerald Vizenor Continuum*. New York: Routledge.

BERLO, Janet Catherine. 2012. “Voicing Individuality, Creativity, Repetition and Change.” In *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, 164–79. New Haven: Yale University Press.

BLAESER, Kimberley. 2012. “The Language of Borders, The Borders of Language in Gerald Vizenor’s Poetry.” In *The Poetry and Poetics of Gerald Vizenor*, 14–27. Albuquerque: University of New Mexico Press.

CHAAT SMITH, Paul. 1995. “A Place Called Irony.” In *Indian Humor*, 13–17. San Francisco: American Indian Contemporary Arts.

DEL HIERRO, Marcos. 2016. “By the Time I Get to Arizona.” In *Indigenous Pop: Native American Music Form Jazz to Hip Hop*, 224–36. Tucson: University of Arizona Press.

DURHAM, Jimmie. 2009. “Jeffrey Gibson: Our Miles Davis.” In *Art Quantum: The Eiteljorg Fellowship for Native American Fine Art*, 57–69. Seattle: James H. Nottage.

HORSE CAPTURE, Joe D. 2012. “Time-Honoured Expression: The Knowing of Native Objects.” In *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, 76–85. New Haven: Yale University Press.

JONAITIS, Aldona. 2012. “‘Shaman’s Tree of Life’ by John Hoover.” In *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, 87. New Haven: Yale University Press.

LYONS, Scott Richard. 1998. “A Captivity Narrative: Indians, Mixedbloods, and the ‘White’ Academy.” In *Outbursts in Academe: Multiculturalism and Other Sources of Conflict*, 87–108. Portsmouth: Boynton/Cook Publishers Inc US.

MONROE, Dan L., and Lynda ROSCOE HARTIGAN. 2012. “Introduction.” In *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, 9–11. New Haven: Yale University Press.

RIGAL-CELLARD, Bernadette. 1993. “Vizenor’s *Griever*, a Little Red Post-Maodernist Book of Cocks, Tricksters and Colonists.” In *New Voices In Native American Literature Criticism*, 317–43. Washington DC: Smithsonian Institution Press.

———. 2010. “Tradition into Abstraction: The Painted Work of Janice Toulouse.” In *A Usable Past: Tradition in Native North American Arts and Literatures*, 37–56. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

SILBERMAN, Robert. 1989. “Opening the Text: Love Medicine and the Return of the Native American Woman.” In *Postmodern Discourse on Native American Indian Lit*, 101–20. Albuquerque: University of New Mexico Press.

SINCLAIR, Niigaanwewidam James. 2009. “A Sovereignty of Transmotion: Imagination and the ‘Real,’ Gerald Vizenor, and Native Literary Nationalism.” In *Stories Through Theories/Theories Through Stories: Native American Storytelling & Critique*, Eds. Gordon Henry Jr, 143–58. East Lansing: Michigan State University Press.

STRATTON, Billy, J. 2015. “Reading Through Peoplehood: Toward a Culturally Responsive Approach to Native American Literary Discourse.” In *Twenty-First Century Perspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*, 63–83. New York: Routledge.

VELIE, Alan. 1993. “The Trickster Novel.” In *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, 121–40. Norman: University of Oklahoma Press.

VIZENOR, Gerald. 2013. “Native Cosmototemic Art.” In *Sakahàn: International Indigenous Art*, 41–52. Ottawa: National Gallery of Canada.

———. 2015. “Literary Transmotion: Survivance and Totemic Motion in Native American Art and Literature.” In *Twenty-First Century Perspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*, 17–30. New York: Routledge.

Imaginaire

COCHOY, Nathalie. 2010. « ‘It Is All Storied’: les lignes de l’eau dans les nouvelles de Rick Bass. » In *Lieux d’Amérique*, 211–22. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

RIGAL-CELLARD, Bernadette. 1998. “Pebbles and Lakes, Floods and Beads: Chippewa Water Metaphor in Louise Erdrich’s *Tracks* and *Love Medicine*.” In *Sounding the Depths: Water as Metaphor in North American Literature*, 166–79. Liège: L3.

WRIGHT, Laura. 2013. “‘This Is Border Country’: Atwood’s *Surfacing* and Postcolonial Identity.” In *Critical Insights: Margaret Atwood*, 211–29. Ipswich: Salem Press.

Rapport au sacré

DRAXLBAUER, Michael. 2015. “Catherine Tekakwitha: The Construction of a Saint.” In *Twenty-First Century Perpspectives on Indigenous Studies: Native North America in (Trans)Motion*, 204–2016. New York: Routledge.

FIDDES, Paul S. 2013. “Sacrifice, Atonement, and Renewal: Intersections between Girard, Kristeva and Balthasar.” In *Sacrifice and Modern Thought*, 48–65. Oxford: Oxford University Press.

FLOOD, Gavin. 2013. “Sacrifice as Refusal.” In *Sacrifice and Modern Thought*, 115–31. Oxford: Oxford University Press.

MESZAROS, Julia. 2013. “Sacrifice and the Self.” In *Sacrifice and Modern Thought*, 66–82. Oxford: Oxford University Press.

PETKOVSEK, Robert. 2011. “Sacrificial and Non-Sacrificial Understanding of Existence.” In *Humanity after Selfish Prometheus: Chances of Dialogue and Ethics in a Technicized World*, 143–51. Münster: Lit Verlag.

RIGAL-CELLARD, Bernadette. 2005. « La Vierge est une Amérindienne: Kateri Tekakwitha, à l’extrême imitation de Jésus et de Marie. » In *Missions extrêmes : la religion en Amérique du Nord: des jésuites à Raël*, 124–56. Bordeaux : Éditions Pleine Page.

TEICHER, Morton. 1960. “Windigo Psychosis: A Study of a Relationship between Belief and Behavior among the Indians of Northeastern Canada.” In *Annual Meeting of the American Ethnological Society*, xiv-129. University of Washington Press.

TURNER, Victor. 1979. “Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage.” In *Reader in Comparative Religion: An Anthropological Approach*, 234–43. New York: Harper & Row.

Sociocritique

DEVEREUX, Gilles. 1970. « Rêves pathogènes dans les sociétés non-occidentales. » In *Essais d’ethnopsychiatrie Générale*, 189–204. Paris : Gallimard.

DUCHET, Claude. 1979. « Introductions. Positions et perspectives. » In *Sociocritique*, 3–8. Paris : Nathan.

HADDON, Alfred Cort. 1903. “Address to the Anthropological Section of the British Association for the Advancement of Science.” In *Report of the Second Meeting of the British Association for the Advancement of Science Held at Belfast in September 1902*, 738–42. London: John Murray.

HERMAN, David. 2003. “Stories as a Tool for Thinking.” In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, 163–92. Chicago: University of Chicago Press.

LAPLANTINE, François. 2003 [1972]. « Préface. » In *Le Rêve, la transe et la folie*, 7–21. Paris : Le Seuil.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. 1915. “Varieties of Totemism in Australia.” In *Report of the Eighty-Fourth Meeting of the British Association for the Advancement of Science*, 532–33. London: John Murray.

SHOEMAKER, Nancy. 2015. “Diagramming Worlds.” In *Beyond Two Worlds: Critical Conversations on Language and Power in Native North America*, 87–94. Albany: State University of New York Press.

SPENCER, Herbert. 1875. “The Origin of Animal Worship.” In *Essays: Scientific, Political and Speculative*, 101–24. London: Williams and Norgate.

WATANABE, Syndy. 2015. “Socioacupuncture Pedagogy: Troubling Containment and Erasure.” In *Survivance, Sovereignty, and Story: Teaching American Indian Rhetorics*, 17–34. Boulder: University Press of Colorado.

Théorie romanesque

BEVIS, William. 1987. “Native American Novels: Homing In.” In *Recovering the Word: Essays on Native American Literature*, 580–620. Berkeley: University of California Press.

JAHNER, Elaine. 1993. “Metalanguages.” In *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*, 155–86. Norman: University of Oklahoma Press.

Articles et interviews

CC BY NC ND

Animalité

THACKERAY, William W. 1985. “Animal Allies and Transformers of Winter in the Blood.” *MELUS* 12 (1): 37–64.

Écocritique

ADAMSON, Joni. 1992. “Why Bears Are Good to Think and Theory Doesn’t Have to Be Murder: Transformation and Oral Tradition in Louise Erdrich’s *Tracks*.” *Studies in American Indian Literatures*, 2, 4 (1): 28–48.

———. 2012a. “Indigenous Literatures, Multinaturalism, and *Avatar*: The Emergence of Indigenous Cosmopolitics.” *American Literary History* 24 (1): 143–62.

———. 2012b. “‘Whale as Cosmos: Multi-Species Ethnography and Contemporary Indigenous Cosmopolitics.’” *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Ecocriticism in English Studies, , no. 64 (April): 13–46.

ALLEN, Chadwick. 2013. “Reclamation and Return.” *Studies in American Indian Literatures* 25 (3): vii–viii.

COOKSON, Lawrence J. 2011. “A Definition for Wildness.” *Ecopsychology* 3 (September): 187–93.

GAVILLON, François. 2013. “Magical Realism, Spiritual Realism, and Ecological Awareness in Linda Hogan’s *People of the Whale*.” *ELOHI* 3 (Jan-Jun): 41–56.

MEILLON, Bénédicte. 2017. “Ecotones, Liminality and the Building of a Biotic Communitas in Linda Hogan’s *Solar Storms* and *People of the Whale*.” *Studies in American Indian Literatures*. Forthcoming.

ROH, Franz. 1927. “Realismo magico. Problemas de la pintura europea mas reciente.” *Revista de Occidente* 48 (16): 274–301.

Études postcoloniales

ALEXIE, Sherman. 2010. “Introductory Lecture.” In . Santa Fe.

BARTOW, Rick. 1989. “Carving Masks.” Froelick Gallery.

———. 1996. “Artist Statement.” Froelick Gallery.

BONNEVIN, Joëlle. 2016. « Retour de Louise Erdrich au ‘pays ojibwé.’ » *Revue Française d’Études Américaines*, Mouvement, enracinement, fixité, no. 149 (trimestre) : 194–208.

BOUZONVILLER, Elisabeth. 2013. « ‘Blizzards de formulaires officiels’, ou la trace du mocassin à l’épreuve de la trace d’encre dans *Tracks* et *Four Souls* de Louise Erdrich. » *ELOHI*, no. 3 (Janvier): 57–77.

CARPENTER, Kristen. 2006. "Contextualizing the Losses of Allotment through Literature." *North Dakota Law Review*, no. 82: 605–26.

CASTRICANO, Jody. 2006. "Learning to Talk with Ghosts: Canadian Gothic and the Poetics of Haunting in Eden Robinson's *Monkey Beach*." *University of Toronto Quarterly* 75 (2): 801–13.

FISHER, Jean. 1992. "In Search of the 'Inauthentic': Disturbing Signs in Contemporary Native American Art." *Art Journal* 51 (3): 44–50.

FREIERT, William K. 2013. "An Ojibwe Daphnis and Chloe: David Treuer's *The Translation of Dr. Apelles*." *Mediterranean Studies* 21 (1): 57–66.

GILLARD, William. 2007. "*Native American Fiction: A User's Manual* / *The Translation of Dr. Apelles: A Love Story*." *Literary Review 50* 3 (Spring): 152–56.

GORDON, Neta. 2008. "Time Structures and the Healing Aesthetic of Joseph Boyden's *Three Day Road*." *Studies in Canadian Literature / Études En Littérature Canadienne* 33 (1): 118–35.

HARRISON, Summer. 2011. "The Politics of Metafiction in Louise Erdrich's *Four Souls*." *Studies in American Indian Literatures* 23 (1): 38–69.

KALB, John D. 2008. "*Native American Fiction: A User's Manual*, and *The Translation of Dr. Apelles: A Love Story* (Review)." *Studies in American Indian Literatures* 20 (2): 113–16.

KENNEDY, Virginia. 2008. "A Conversation with David Treuer." *Studies in American Indian Literatures* 20 (2): 47–63.

KIRWAN, Padraig. 2011. "'All the Talk and All the Silence': Literary Aesthetics and Cultural Boundaries in David Treuer's *Little*." *Novel: A Forum on Fiction* 44 (3): 444–65.

LYONS, Scott Richard. 2000. "Rhetorical Sovereignty: What Do American Indians Want from Writing?" *College Composition and Communication* 51 (3): 447–68.

MACKAY, James, David CARLSON, David STIRRUP, and Laura ADAMS WEAVER. 2015. "Editorial." *Transmotion* 1 (1): i–ii.

MIGNOLO, Walter. 2002. "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference." *The South Atlantic Quaterly* 101 (1): 57–97.

PAILLOT, Patricia. 2017. « Blessures, fractures, sutures dans *Through Black Spruce* de Joseph Boyden." *Leaves*, Vulnérabilité/Vulnerability, 3 (Janvier): 1–10.

PÂRLOG, Aba-Carina. 2008. "Margaret Atwood, *Surfacing*: Searching for Roots." *University of Bucharest Review*, Literary and Cultural Studies, no. 1: 67–72.

PETERSON, Nancy J. 1994. "History, Postmodernism, and Louise Erdrich's *Tracks*." *Modern Language Association* 109 (5): 982–94.

PURHAR, Sonu. 2011. "Ephemeral Identity in Eden Robinson's *Monkey Beach*." *Journal of the Centre for Studies in Religion and Society Graduate Students Association* 10 (1): 36–52.

RIGAL-CELLARD, Bernadette. 1997. "Doubling in Gerald Vizenor's *Bearheart*: The Pilgrimage

Strategy or Bunyan Revisited." *Studies in American Indian Literatures*, 2, 9 (1): 93–114.

SPILL, Frédérique. 2014. "An Interview with Ron Rash." *Transatlantica*, Exile and Expatriation, no. 1. https://transatlantica.revues.org/6829.

STEVENSON, Winona. 1998. "'Ethnic' Assimilates 'Indigenous': A Study in Intellectual Neocolonialism." *Wicazo Sa Review*, no. 13: 33–52.

STIRRUP, David. 2005. "Life after Death in Poverty: David Treuer's *Little*." *The American Indian Quarterly* 29 (2): 651–72.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1996. "Os pronomes cosmologicos e o perspectivismo amerindio." *Mana* 2: 115–44.

VIZENOR, Gerald. 2015. "The Unmissable: Transmotion in Native Stories and Literature." *Transmotion* 1 (1): 63–75.

WEYHING, Richard. 2015. "*The Orenda* by Joseph Boyden (Review)." *Studies in American Indian Literatures* 27 (2): 102–5.

WYATT, Jean. 2011. "Storytelling, Melancholia, and Narrative Structure in Louise Erdrich's *The Painted Drum*." *MELUS* 36 (1): 13–36.

YOST, David. 2010. "Apelles's War: Transcending Stereotypes of American Indigenous Peoples in David Treuer's *The Translation of Dr. Apelles*." *Studies in American Indian Literatures* 22 (2): 59–74.

ZUERN, John. 2003. "Online Lives: Introduction." *Biography* 26 (1): v–xxv.

Imaginaire

GINZBURG, Carlo. 2011. « Signes, traces, pistes. » *Le Débat*, no. 6 (Janvier) : 3–44.

KIRWAN, Padraig. 2007. "Remapping Place and Narrative in Native American Literature: David Treuer's *The Hiawatha*." *American Indian Culture and Research Journal* 31 (2): 1–24.

LAVARDE, André. 1999. « La Sphère, symbole du mouvement. » *Communication et Langages*, Les nouvelles technologies de la communication, no. 119 (1er trimestre) : 55–65.

LOCKARD, Joe. 2000. "The Universal Hiawatha." *American Indian Quaterly* 24 (1): 110–25.

MEILLON, Bénédicte. 2013. "Revisiting the Universal Significance of Mythologies: Barbara Kingsolver's Syncretic and Mythopoeic Short Story 'Jump-Up Day.'" In . Lille Catholic University.

NELSON, Robert M. 1988. "Place and Vision: The Function of Landscape in *Ceremony*." *Journal of the Southwest* 30 (3): 281–316.

SCHWENINGER, Lee. 2004. "Myth Launchings and Moon Landings: Parallel Realities in Susan Power's *The Grass Dancer*." *Studies in American Indian Literatures* 16 (3): 47–69.

Orature

HAMILTON, James Cleland. 1903. “The Algonquin Manabozho and Hiawatha.” *The Journal of American Folklore* 16 (63): 229–33.

JENNESS, Diamond. 1934. “Myths of the Carrier Indians of British Columbia.” *The Journal of American Folklore* 47: 97–257.

Rapport au sacré

BABCOCK, Barbara. 1975. “‘A Tolerated Margin of Mess’: The Trickster and His Tales Reconsidered.” *The Journal of the Folklore Institute* 11 (3): 147–86.

HUGHES, Sheila Hassell. 2001. “Falls of Desire / Leaps of Faith: Religious Syncretism in Louise Erdrich’s and Joy Harjo’s ‘Mixed-Bood’ Poetry.” *Religion & Literature* 33 (2): 59–83.

LANE, Richard. 2003. “Performing Gender: First Nations, Feminism & Trickster Writing in Eden Robinson’s *Monkey Beach*.” *The Hungarian Journal of English and American Studies* 9 (1): 161–71.

MACLENNAN, John Ferguson. 1869. “The Worship of Animals and Plants.” *Fortnighly Review* VI: 407–27.

MANZON, Agnès Kedzierska. 2016. “On Blood and Words: How Certain Objects Become Subjects Among the Mande [West Africa].” *Material Religions*, April. http://materialreligions.blogspot.fr/2016/06/on-blood-and-words-how-certain-objects.html.

MCCALL, Sophie. 2013. “Intimate Enemies: Weetigo, Weesageechak, and the Politics of Reconciliation in Tomson Highway’s *Kiss of the Fur Queen* and Joseph Boyden’s *Three Day Road*.” *Studies in American Indian Literatures* 25 (3): 57–85.

MOORE, Susan Kathleen. 2010. “Encountering the More-Than-Human: Narration, Abjection and Pardon in *Three Day Road*.” *Journal of Ecocriticism* 2 (1): 67–80.

SAINDON, Emile. 1933. “Mental Disorders among the James Bay Cree.” *Primitive Man 6*, 1–12.

SMALLMAN, Shawn. 2010. “Spirit Beings, Mental Illness, and Murder: Fur Traders and the Windigo in Canada’s Boreal Forest, 1774 to 1935.” *Duke University Press*, Ethnohistory, Fall 2010: 571–96.

SUGARS, Cynthia. 2004. “Strategic Abjection: Windigo Psychosis and the ‘Postindian’ Subject in Eden Robinson’s ‘Dogs in Winter.’” *Canadian Literature*, no. 181: 78–91.

VAN GENNEP, Arnold. 1911. « Qu’est-ce que le totémisme ? » *A Quaterly Review of Myth, Tradition, Institution and Custom* XXII : 93–104.

VISVIS, Vikki. 2004. “Beyond the ‘Talking Cure’: The Practical Joke as Testimony for Intergenerational Trauma in Eden Robinson’s ‘Queen of the North.’” *Studies in Canadian Literature* 29 (2): 37–61.

Sociocritique

BARBEAU, Marius. 1912. “The Bearing of the Heraldry of the Indians of the North-West Coast of America upon Their Social Organization.” *A Monthly Record of Anthropological Science* XII: 83–90.

———. 1965. “Ce qu’est le folklore.” *Cahiers de l’Académie Canadienne-Française* 9 : 7–8.

BASCOM, William. 1965. “The Forms of Folklore: Prose Narratives.” *The Journal of American Folklore* 78 (N° 307): 3–20.

BOAS, Franz. 1916. “The Origin of Totemism,” American Anthropologist, 18 (3): 319–26.

CARPENTIER, Paul. 1991. « Marius Barbeau et le Musée de l’Homme. » *Cap-Aux-Diamants: La revue d’histoire du Québec*, no. 25 : 36–38.

CRAWLEY, Alfred Ernest. 1895. “Sexual Taboo: A Study in the Relations of the Sexes.” *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* XXIV: 116–25.

DOBSON, Kit. 2009. “Indigeneity and Diversity in Eden Robinson’s Work.” *Canadian Literature 201*, 54–67.

DURKHEIM, Émile. 1896. « La prohibition de l’inceste et ses origines. » *Année Sociologique*, Mémoires originaux, I : 1–70.

———. 1900. « Sur le totémisme. » *Année Sociologique*, Mémoires originaux, V : 82–121.

ELKIN, Adolphus Peter. 1933. “Studies in Australian Totemism. The Nature of Australian Totemism.” *Oceania. A Journal Devoted to the Study of the Native Peoples of Australia, New Guinea and the Islands of the Pacific Ocean* IV: 113–31.

ESPAGNE, Michel. 2002. « La question des imbrications culturelles chez Franz Boas. » *Revue germanique internationale*, no. 17 (Janvier) : 147–60.

GOLDENWEISER, Alexander. 1910. “Totemism, an Analytical Study.” *Journal of the American Folklore* XXIII: 179–293.

———. 1912. “The Origin of Totemism.” *American Anthropologist* XIV: 600–607.

HILL-TOUT, Charles. 1901. “The Origins of the Totemism of the Aborigines of British Columbia.” *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada* VII: 3–15.

HOLBRAAD, Martin. 2011. “Can the Thing Speak.” *Open Anthropology Cooperative Press*. https://www.yumpu.com/en/document/view/37733389/holbraad-can-the-thing-speak-open-anthropology-cooperative.

LANDES, Ruth. 1940. “A Cult Matriarchate and Male Homosexuality.” *Journal of Abnormal and Social Psycho* 35: 386–97.

LANG, Andrew. 1899. “Mr. Frazer’s Theory of Totemism.” *The Fortnighly Review* LXV: 1012–25.

LATOUR, Bruno, Laurent GODMER, et David SMADJA. 2012. « L'œuvre de Bruno Latour une pensée politique exégétique. » *Raisons politiques*, no. 47 (Octobre) : 115–48.

MEUNIER, Yannick. 2005. « Keïgiet, le géant au cœur palmaire. » *Bulletin de la société suisse des américanistes* 69 : 77–81.

POPOVIC, Pierre. 2011. « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir. » *Pratiques : linguistiques, littérature, didactique*, Anthropologies de la littérature, no. 152–151 : 7–38.

POWELL, John Westley. 1902. "An American View of Totemism." *A Monthly Record of Anthropological Science* II: 101–6.

SELIGMANN, Kurt. 1939. « Le mât-Totem de Gédem Skanish. » *Journal de la société des américanistes* 21 : 121–28.

VAUGRAND, Henri, et Nathalie VIALANEIX. 1999. « Entretien avec François Laplantine. Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire." *X-Alta*, Multiculturalisme, no. N°2/3 (Novembre) : 35–48.

Thèses

ALBA, Virginie. 1999. « Les productions littéraires de Jeannette C. Armstrong, Beth Grant et Lee Maracle : des exemples de l'activisme politique chez les femmes autochtones au Canada, une approche non autochtone. » Thèse, Toulous : Université de Toulouse-Le Mirail.

BARND, Natchee Blu. 2008. "Inhabiting Indianness: US Colonialism and Indigenous Geographies." Thesis, San Diego, California: University of California.

BEN GOUIDER Trabelsi, Harjer. 2010. "Rethinking Community in Dionne Brand's *What We All Long For*, Ahdaf Soueif's *The Map of Love*, Michael Ondaatje's *Anil's Ghost* and Joseph Boyden's *Three Day Road* and *Through Black Spruce*." Thesis, Montreal: Université de Montréal.

CHISUM, Pamela. 2013. "Becoming Visible in Invisible Space: How the Cyborg Trickster Is (Re)Inventing American Indian (NDN) Identity." Thesis, Pullman: Washington State University.

DURAND-ROUS Caroline. 2013. « Aspects du totémisme dans la littérature amérindienne ultra-contemporaine d'Amérique du Nord. » Mémoire de Master, Perpignan: Université de Perpignan – Via Domitia.

FAURE, Josette. 2003. « Spiritualité amérindienne dans les mythes, les légendes et l'art de la côte Nord-Ouest : une interprétation des cultures haidas et coast salish. » Thèse, Bordeaux : Université de Bordeaux Montaigne.

GORE, Amy Elizabeth. 2011. "The Indigenous Gothic Novel: Tribal Twists, Native Monsters, and the Politics of Appropriation." Thesis, Bozeman: Montana State University.

HALL, Rebecca. 2006. "The Fantastic and Related Subgenres in Three Contemporary Novels: The Uncanny in Louise Erdrich's *Love Medicine* (1984), the Fantastic in Amy Tan's *The Bonesetter's*

Daughter (2001), and the Marvellous in Cynthia Ozick's *The Puttermesser Papers* (1997)." Thesis, Waco: Baylor University.

HAWLEY, Steven Jubitz. 2007. "Tracking the Trickster Home: The Animal Nature of Words in the Writing of Gerald Vizenor and Barry Lopez." Thesis, Missoula: University of Montana.

HORSBURGH, Amelia Kathleen. 2007. "Breaking the Silence: Refiguring Self-Identity in Eden Robinson's *Traplines*." Master of Arts, Cleveland: Case Western Reserve University.

KELLEY, Robert Thomas. 1993. "Virtual Realism: Virtual Reality, Magic Realism, and the Twentieth-Century Technologies of Representation." Thesis, Bloomington: Indiana University.

KURJATTO-RENARD, Patrycja. 2001. « Représentations du passé dans *The Hundred Secret* d'Amy Tan, *Tracks* de Louise Erdrich et *Mama Day* de Gloria Naylor. » Thèse, Tours : Université François-Rabelais.

LARRÉ, Lionel. 2003. « L'émergence de soi dans les mots de l'autre : les autobiographies indiennes du XVIIIe au XXe siècles. » Thèse, Bordeaux : Université de Bordeaux Montaigne.

LUMSDEN, Lawrence. 1997. "The Bear in Selected American, Canadian, and Native Literature: A Pedagogical Symbol Linking Humanity and Nature." Thesis, Edmonton: University of Alberta.

MILLER, Jennifer. 2009. "From Water Margins to Borderlands: Boundaries and the Fantastic in Fantasy, Native American, and Asian American Literatures." Thesis, Minneapolis: University of Minnesota.

NORIEGA SANCHEZ, Maria Ruth. 2000. "Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction." Thesis, Sheffield: University of Sheffield.

NICKLES, Kimberly. 2002. « Stratégies subversives pour la survie: la littérature contemporaine des Amérindiens. » Thèse, Nice : Université de Nice.

ODENMO, Emma. 2010. "Empowerment of the Oppressed in Margaret Atwood's *Surfacing* and Louise Erdrich's *Tracks*—A Comparative Study of Feminism and Postcolonialism." Thesis, Sundsvall: Mid Sweeden University.

PERAINO, Suzanne. 2010. "Contemporary Native American Fiction (1968-2001): Subject-Ivity and Identity." Thesis, Utrecht: Utrecht University, Netherland.

POTTS, Henry M. 1996. "Native American Values and Traditions and the Novel: Ambivalence Shall Speak the Story." Thesis, Montreal: McGill University.

ROKSANDIC, Ivan. 2002. "The Ouroboros Seize Its Tale: Strategies of Mythopoeia in Narrative Fiction Form the Mid-Fifties to the Mid-Seventies: Six Examples." Thesis, Vancouver: University of British Columbia.

SACUTA, Norman. 1987. "Windigo and Other Disorders." Thesis, Edmonton: University of Alberta.

SLOBODA, Nicholas. 1996. "Crossing Boundaries: Self Identity and Social Expression in 'Emergent' American Literature." Thesis, Montreal: McGill University.

VALLADE, Christophe. 2002. « Temps, mythe et histoire dans la littérature indigène américaine

contemporaine. » Thèse, Bordeaux: Université de Bordeaux Montaigne.

Webographie et DVD

ADAMSON, Joni, 2016. "Ecopoetics of Interspecies Connections in Native American Writings." *Dwellings of Enchantments*. Accessed March 1st. http://ecopoeticsperpignan.com/watch-videos-keynotes-writers-and-academics/.

AIGBEDION, Irenae. 2010. "Tricksters: Change Through Chaos." *The First-Year Papers (2010 - Present)*. January 1. http://digitalrepository.trincoll.edu/fypapers/9.

ALASKA NATIVE KNOWLEDGE NETWORK. 2017. "Marshall Cultural Atlas." Accessed July 26. http://www.ankn.uaf.edu/npe/culturalatlases/yupiaq/marshall/raven/RavenStealsSunStarsMoon.html

ALLEAU, René, et Jean PÉPIN. 2017. « Tradition. » *Encyclopaedia Universalis*. Accessed July 18. www.universalis.fr.

BACKÈS, Simon. 2011. *Mât du clan de la grenouille*. Arts du Mythe. Paris : Arte Éditions.

BAILLY, Jean-Christophe. 2016. « Sur le vif - vacarme. » Accessed August 18. http://www.vacarme.org/article2115.html.

BARBIER, René. 2009. « Nouvelle synthèse sur l'imaginaire. » *Le Journal Des Chercheurs*. Avril. Accessed December 31 2016. http://www.barbier-rd.nom.fr/journal/article.php3?id_article=1098.

BESANÇON, Maud, et Todd LUBBART. 2017. « Psychologie de La Créativité. » *Encyclopaedia Universalis*. Accessed July 17. www.universalis.fr.

BOURGEOIS, Chuck. 2017. "Boyden Geyshick Chart.pdf." Accessed July 22. https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://aptnnews.ca/wp-content/uploads/2017/02/boydengeyshickchart.pdf&hl.

BUSNEL, François. 2012. *Les Carnets de route de François Busnel*. DVD. France Télévisions Distribution.

CESERANI, Remo. 1999. "The Impact of the Train on Modern Literary Imagination." *Stanford Humanities Review* 7 (1). Accessed May 18 2016. https://web.stanford.edu/group/SHR/7-1/html/cts71.html.

CORNELL UNIVERSITY. 2017. "The Three Sisters Exploring an Iroquois Garden." Accessed January 22. https://blogs.cornell.edu/garden/wp-login.php?privacy=3&redirect_to=https%3A%2F%2Fblogs.cornell.edu%2Fgarden%2F#.

COWAN WATTS, Cara. 2017. "Dear Unsuspecting Public, Jimmie Durham Is a Trickster." *Indian Country Media Network*. June 26. Accessed July 22. https://indiancountrymedianetwork.com/news/opinions/dear-unsuspecting-public-jimmie-durham-trickster/.

ERDRICH, Louise. 2016. "Louise Erdrich: By the Book." *The New York Times*. April 28. Accessed

June 21 2016. https://www.nytimes.com/2016/05/01/books/review/louise-erdrich-by-the-book.html.

GRUNT GALLERY. 2017. "Nicholas Galanin | Artists | Beat Nation – Hip Hop as Indigenous Culture." Accessed May 31. http://www.beatnation.org/nicholas-galanin.html.

GRĂDINARU, Ioan-Alexandru. 2016. "The Ways of the Trickster. Meaning, Discourse and Cultural Blasphemy." Accessed July 23. http://connection.ebscohost.com/c/articles/86040504/ways-trickster-meaning-discourse-cultural-blasphemy.

GUIRO, Frédéric. 2017. *Canada, le réveil autochtone*. Reporters. France24.com.

HOLBRAAD, Martin. 2011. "Can the Thing Speak." *Open Anthropology Cooperative Press*. Accessed December 12 2016. https://www.yumpu.com/en/document/view/37733389/holbraad-can-the-thing-speak-open-anthropology-cooperative.

JAGO, Robert. 2017. "The Boyden Controversy Is Not about Bloodline." *The Walrus*. Accessed July 22. https://thewalrus.ca/the-boyden-controversy-is-not-about-bloodline/.

LEUSTIG, Jack. 2009. *500 Nations*. DVD. Éditions Montparnasse.

MAILHOT, Terese. 2016. "Decolonizing My Brown Body." *Indian Country Media Network*. February 27. Accessed May 21 2017. https://indiancountrymedianetwork.com/news/opinions/decolonizing-my-brown-body/.

MANZON, Agnès Kedzierska. 2016. "On Blood and Words: How Certain Objects Become Subjects Among the Mande [West Africa]." *Material Religions*, April. Accessed December 2. http://materialreligions.blogspot.fr/2016/06/on-blood-and-words-how-certain-objects.html.

NEWMAN, Andrew. 2017. "Fulfilling the Name: Catherine Tekakwitha and Marguerite Kanenstenhawi (Eunice Williams)." Accessed April 25. https://www.academia.edu/12760966/.

RÖSSLER, Martina. 2016. "Coming-of-Age among Sasquatches and Tree Spirits: Supernatural Guides in Eden Robinson's *Monkey Beach*." *ResearchGate*. Accessed August 1. https://www.researchgate.net/publication/242594200.

RUSSELL, Steve. 2014. "Relief at a Stiff Price II: Singing the Bear Song." *Indian Country Today Media Network.com*. December 16. Accessed May 8 2017. http://indiancountrytodaymedianetwork.com/2014/12/16/relief-stiff-price-ii-singing-bear-song-158304.

SEGARRA, Ludovic, et Jean-Paul COLLEYN. 2011. *Art Du Mythe Vol 1 à 4*. DVD. Arte Éditions.

SHANK, Jenny. 2016. "Native American Literature's Shapeshifter." *High Country News*, November 14. Accessed March 21 2017. http://www.hcn.org/issues/48.19/native-american-literatures-shapeshifter.

SPILL, Frédérique. 2014. "An Interview with Ron Rash." *Transatlantica*, Exile and Expatriation, no. 1. Accessed December 2 2016. https://transatlantica.revues.org/6829.

TREMONTI, Anna Maria. 2017. "Indigenous Identity and the Case of Joseph Boyden." *CBC Radio*. Accessed July 22. http://www.cbc.ca/radio/thecurrent/the-current-for-january-5-2017-

1.3921340/indigenous-identity-and-the-case-of-joseph-boyden-1.3922327.

TREUER, David. 2008. “Going Native.” *Slate*. March 7. Accessed October 19 2015. http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2008/03/going_native.html.

———. 2014. « Mondes Oubliés/Mots Oubliés. » *Lemonde.Fr.* May 22. Accessed December 12 2016. http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/05/20/mondes-oublies-mots-oublies-par-david-treuer_4422321_3260.html.

Projets artistiques

BARTOW, Rick. 2004. *Coyote Creates Himself*, Jordan Schnitzer Museum. Sculpture.

BELMORE, Rebecca. 2008. *Fringe*, collection privée de Catherine et William Kropa. Photographie.

GALANIN, Nicholas. 2006. *Shugaxtutaan (We Will Again Open This Container of Wisdom That Has Been Left in Our Care)*. https://www.youtube.com/watch?v=Ue30aKV1LF8. Vidéo.

HAOZOUS, Bob. 2005. *Wheel of Fortune*, collection de l'artiste. Tableau.

LUNA, James. 1987. *The Artifact Piece,* San Diego Museum of Man. Performance.

PURA FÉ TRIO. 2011. *Borders*. A Blues Night in North Carolina. Durham: DixieFrog records.

NORTHPOLE Willy. 2010. *Back to Mexico*. https://www.youtube.com/watch?v=cPpRCJUsaDc. Vidéo.

UNKNOWN. 1832. *Chilkat Blanket*, Peabody Essex Museum. Tissage.

UNKNOWN YUP’IK ARTIST. 1900. *Mask Representing Walaunuk*, Peabody Essex Museum. Sculpture.

WATT, Marie. 2003. *Column, Blanket Stories*, collection privée de Mme Deborah Green. Sculpture.

Annexe 1 : *Tracks*, Louise Erdrich

Tracks est le troisième roman de Louise Erdrich, auteure américaine d'ascendance ojibwe, publié en 1988 après *Love Medicine* et *The Beet Queen* (respectivement publiés en 1984 et 1986). Par la suite, et à ce jour, cet auteur prolifique écrira douze autres romans dont la plupart sont interconnectés par le jeu d'une généalogie complexe des personnages : certains romans développent le caractère d'un protagoniste intervenu dans une œuvre antérieure, d'autres explorent la jeunesse de certains aïeux, d'autres encore réinventent des destinées parallèles mettant en scène le même personnage vu sous un jour différent. *Tracks*, quant à lui, prend la forme, avec *Last Report on the Miracles at Little No Horse* (1999), d'une fiction de 'fondation' de cette généalogie emmêlée, au sens où ces deux romans racontent la jeunesse de la première génération, au tournant du XXe siècle. Nous y faisons la connaissance d'un personnage haut en couleur, Nanapush, incarnation littéraire de la figure traditionnelle du *trickster* ojibwe, personnalité malicieuse tantôt pleine de sagesse, tantôt empreinte de vices, ainsi que de sa protégée, Fleur Pillager, seule rescapée de l'épidémie qui tua sa famille et ravagea la réserve. Ce roman introduit également les personnages des frères Kashpaw et des familles Puyat et Morrissey dont les descendants joueront un rôle important dans les romans précédents et postérieurs.

Le livre débute par deux chapitres de mise en contexte : premièrement avec la jeunesse de Fleur, personnage solitaire et intimidant, soupçonnée de pouvoirs magiques, qui défie les agents du gouvernement venus réclamer le loyer imposé aux indiens pour conserver leur droit de propriété ; puis en enchaînant sur un événement qui constitue un point de rupture dans la vie de la protagoniste, son court séjour dans la ville d'Argus en compagnie de Pauline Puyat. Elle y subit un viol collectif duquel naîtra sa fille Lulu. Le lendemain, les auteurs de ce viol meurent dans des circonstances étranges et Fleur retourne vivre sur ses terres plus crainte encore par ses congénères que précédemment. C'est à partir de ce retour que démarre véritablement l'intrigue du roman. Cette personnalité étrange polarise alors l'attention de différents personnages qui s'en rapprochent jusqu'à former une sorte de clan familial : Nanapush, bien sûr, qui se sent investi d'un devoir paternel, Eli Kashpaw, envoûté par sa beauté, la mère de celui-ci, Margaret Kashpaw, qui devient la maîtresse de Nanapush et Nector, le jeune frère d'Eli, ainsi que deux personnages, Pauline et le

père Damien, qui restent en périphérie, intervenant régulièrement dans la vie de cette communauté qui tente de préserver ses terres jusqu'à ce que la discorde s'insinue et les intérêts divergent.

A première vue, *Tracks* ressemble à un dialogue. En effet, un chapitre sur deux porte le discours de Nanapush quand l'autre porte celui de Pauline Puyat. Dans les deux cas ils sont écrits au passé et à la première personne du singulier. Cependant, ces deux narrateurs homodiégétiques ne se répondent pas. Bien au contraire, ils s'opposent en relatant, chacun à un auditeur différent, les mêmes événements mais dans une perspective tout autre : Nanapush s'adresse, à posteriori, à la fille de Fleur, Lulu, pour la réconcilier avec la mémoire de sa mère, et Pauline se livre à une sorte de monologue parfois délirant, entendu du seul lecteur. Chaque chapitre porte pour titre la date du déroulement des faits, premièrement selon les critères occidentaux (saison et année), puis, en dessous, selon les terminologies amérindiennes (en ojibwe puis en traduction anglaise). L'enchaînement des chapitres se fait selon un ordre chronologique qui rompt avec la technique d'écriture du tout premier roman de Louise Erdrich, Love Medicine. En plus de poser les bases d'une saga familiale, ce roman prend pour sujet la spoliation des terres fertiles et arborées de la réserve à la faveur de l'industrie forestière et l'assimilation à marche forcée des peuples autochtones de la région des Grands Lacs. C'est ce déchirement entre tradition et modernité, entre passé révolu et inéluctable futur qu'expriment Nanapush, ancêtre mythique qui a connu l'avant-colonisation, et Pauline, personnalité instable en manque de reconnaissance, attirée par le pouvoir des blancs et en particulier celui des représentants de l'église.

Dans ce chaos, Fleur, figure totémique énigmatique, se pose en tant que centre pour son clan recomposé. Assurant le lien entre réalité et forces occultes, elle participe à rétablir la cosmogonie et à projeter sa communauté vers une identité en mutation. Le roman est habité par la présence de Misshepeshu, monstre mythique du lac Matchimanito, avec lequel Fleur entretient un lien privilégié. Le récit est également imprégné par la couleur verte des eaux profondes du lac, des écailles du monstre et des vêtements de Fleur, qui révèle la magie sous-jacente à l'œuvre dans ce roman.

Complexe totémique : Fleur

Clan
• Autour de la personne de Fleur se rassemblent Nanapush, Margaret, Eli et Nector autour d'intérêts territoriaux communs. Petit à petit les rôles sont distribués et chacun trouve sa place dans la nouvelle organisation. • Dans un deuxième cercle gravitent Pauline et le père Damien.
Lien magique à l'environnement
• Il est suggéré dans le roman que la colère de Fleur peut déclencher les tempêtes comme lors de la tempête de neige à Argus. • Autour du lac Matchimanito règne une atmosphère particulière où la transformation physique de l'humain à l'animal peut opérer.
Tabous et rituels
• Tabou du toucher : les hommes d'Argus meurent après avoir violé Fleur. Seuls peuvent l'approcher les personnes qu'elle autorise à vivre à ses côtés mais même ainsi le contact physique est réservé à la seule personne d'Eli.
Relation particulière gardien/totem
• Dans le camp dévasté par la mort le bébé (Fleur) s'impose à Nanapush qui ne peut résister à son attraction et l'emmène avec lui malgré les reproches de • Malgré la proximité que suppose le lien paternel ainsi reconstitué, Nanapush maintient une distance respectueuse envers Fleur. Il prévient Eli de la puissance de cette dernière.
Sacrilège/sacrifice
• Sacrilège de l'exploitation de la terre les ancêtres à des fins commerciales.
Eau totémique
• Les eaux magiques du lac Matchimanito : eaux profondes et sombres où se cache le monstre qui donne ses pouvoirs à Fleur. • Plusieurs fois Fleur manque de se noyer et retourne à la vie régénérée.

Annexe 2 : *The Painted Drum*, Louise Erdrich

Louise Erdrich a écrit *The Painted Drum* en 2005. Il s'agit de son onzième roman et, pourtant, il est celui qui aborde l'époque la plus ancienne de la saga familiale des Pillagers/Kashpaws puisqu'il s'intéresse aux parents de Fleur, Anaquot et son amant Simon Jack, au moment de la naissance de celle-ci. *The Painted Drum* explore le thème de la transmission familiale à travers l'histoire d'une faute commise par la première génération et dont les conséquences continuent d'affliger la troisième et la quatrième génération. Le récit débute et s'achève par une première et une quatrième parties intitulées toutes deux *Revival Road*, accomplissant ainsi un cycle de régénération qui part de Faye Travers, descendante directe d'une fille de Simon Jack, pour y revenir. Faye est la narratrice de ces deux parties, tandis que Bernard Shaawano, descendant direct d'Anaquot et de son mari, est le narrateur de la deuxième partie intitulée *North of the Hoopdance*. Enfin, la troisième partie, *The Little Girl Drum*, est la seule à faire appel à un narrateur extradiégétique pour raconter la rencontre mouvementée de Morris et Ira ainsi que le sauvetage magique des enfants de cette dernière.

Faye Travers, une cinquantenaire célibataire et sans enfants de la côte Est, vit et travaille avec sa mère. Elles estiment le patrimoine mobilier des personnes décédées. Elles tiennent également une boutique d'antiquités. D'origine amérindienne, les deux femmes se sont spécialisées dans l'évaluation d'artefacts et de bijoux indiens. L'existence de Faye est sagement réglée entre cette vie diurne sans histoires et de discrètes escapades nocturnes avec un artiste résidant dans le voisinage. Cependant, cette vie bascule à l'occasion d'une visite professionnelle dans la maison d'un ancien propriétaire de comptoir en réserve indienne qui avait, de son vivant, extorqué de nombreux objets aux membres de la tribu. Faye tombe en arrêt devant un très grand tambour cérémoniel qu'elle se sent obligée de dérober. Au fil des chapitres, le lecteur découvre chez ce personnage une profonde blessure morale occasionnée par le décès de sa petite sœur alors qu'elles n'étaient que des enfants. Dans la deuxième partie, décidée à restituer ce tambour de grande valeur à ses réels propriétaires, Faye se rend, avec sa mère, sur la réserve ojibwe de ses ancêtres et remet le tambour à Bernard, petit-fils de celui qui l'avait fabriqué. Bernard leur raconte alors le drame qui fut à l'origine de l'objet : le départ d'Anaquot du domicile conjugal pour rejoindre son amant et le décès de sa fille

aînée dévorée par les loups. A l'instar de Faye, Bernard est un solitaire hanté par les souvenirs d'une enfance douloureuse. La troisième partie démarre sur de nouveaux personnages : Shawnee, Alice et Apitchi, trois enfants affamés, laissés seuls dans une maison glacée au beau milieu d'une nuit d'hiver. Le récit de leur lutte pour la survie alterne avec celui montrant leur mère en ville, à la recherche de nourriture et d'un moyen de locomotion pour rentrer chez elle. C'est alors qu'elle fait la connaissance de Morris, être étrange qui, par de nombreux attributs physiques, évoque le loup. Contre une étreinte, il accepte de reconduire Ira dans les bois. Lorsqu'ils arrivent enfin à destination, la maison d'Ira a brûlé mais les enfants, guidés par le son du tambour ont pu être secourus par Bernard, leur plus proche voisin. La quatrième partie, qui nous ramène à Faye, apaise les tourments des différents personnages : Faye parvient à faire son travail de deuil, Bernard retrouve un rôle essentiel au sein de sa communauté en pratiquent les rituels sacrés, Morris, Ira et les enfants s'apprêtent à construire un lien familial en pardonnant les erreurs du passé.

Le personnage principal de cette œuvre est le tambour cérémoniel qui donne son nom au roman et qui lie les destins des différents protagonistes. Il est un totem guérisseur habité par l'esprit d'une petite fille, la fille d'Anaquot et de Shaawano, sacrifiée pour sauver sa famille. Il est aussi un exemple notable de totem qui parle et s'adresse directement aux protagonistes pour les aider à accomplir leur travail de deuil ou les sauver d'une mort certaine. Dans le même temps, le roman développe un deuxième totémisme, celui-ci plus traditionnel car utilise un totem animal : le loup. Les deux totémismes s'imbriquent régulièrement dans chacune des grandes parties de la narration, chacun renvoyant à l'autre et agissant comme les deux faces d'une même médaille.

Complexe totémique : le totem sacré

Totémisme imbriqué avec le totémisme des loups

Clan
• Le passage du tambour entre les mains des différents narrateurs retisse le lien clanique entre les différents descendants d'Anaquot et de Shaawano.
Lien magique à l'environnement
• Les matériaux nécessaires à l'élaboration du tambour sont révélés par des visions magiques : les arbres sacrés sont préservés dans un lieu tenu secret sur les abords du lac.
Tabous et rituels
• Tabou du nom : la fille d'Anaquot dont l'esprit habite le tambour n'est jamais nommée. • Le tambour est construit selon un rituel précis qui est inspiré à Shaawano par des visions. • Une fois découvert par Faye, le tambour fait l'objet d'attentions particulières : il ne doit pas toucher le sol et être protégé par une couverture
Relation particulière gardien/totem
• Le tambour caché dans le grenier de Kit Tatro appelle Faye. Lorsqu'il résonne, elle est la seule à pouvoir l'entendre. L'attraction qu'il exerce sur elle la pousse à commettre un vol contraire à ses valeurs morales.
Sacrilège/sacrifice
• Deux sacrifices d'enfants en réponse aux manquements de leurs parents : la fille aînée d'Anaquot se jette du traîneau pour être dévorée par les loups ; Netta se jette de l'arbre pour rejoindre sa sœur Faye qu'elle croit morte.
Eau totémique
• Le lac gelé que doit traverser Anaquot pour rejoindre son amant. • Ce même lac cache sur ses rives les arbres sacrés qui serviront de bas à l'élaboration du tambour. • Également la neige qui étouffe les bruits mais laisse résonner le tambour aux oreilles de Shawnee.

Complexe totémique : le loup

Totémisme imbriqué avec le totémisme du tambour sacré

Clan
• Bernard Shaawano dit que les Shaawano possèdent une part de loup en eux du fait du drame initial qui a coûté la vie à la fille d'Anaquot et de Shaawano. • Ira et son père rencontrent chacun un « loup » qui va changer leur vie. • À l'issue du roman, des liens solides sont tissés entre Bernard, Ira, les enfants de celle-ci et Morris.
Lien magique à l'environnement
• Au fur et à mesure du voyage à travers la forêt, Ira croit voir Morris se transformer physiquement en loup.
Tabous et rituels
• Tabou du nom : Ira réagit au véritable nom de Morris en indiquant que celui-ci n'aurait pas dû être donné à un être humain.
Relation particulière gardien/totem
• Le père d'Ira vit une rencontre particulière avec un loup au cours de laquelle celui-ci lui délivre un message et le sauve du suicide. • Des années plus tard, Ira reçoit le même message de la part de Morris.
Sacrilège/sacrifice
• Shawnee met sa vie en péril pour sauver son frère et sa sœur. • Morris sacrifie sa vision pour raccompagner Ira auprès de ses enfants.
Eau totémique
• Sous forme de glace : la rencontre du père d'Ira et du loup se fait au milieu d'un lac glacé. • Sous forme de neige : la rencontre d'Ira et de Morris et le sauvetage des enfants se font au cœur d'une tempête de neige.

Annexe 3 : *Little*, David Treuer

Little est le premier roman écrit par David Treuer, écrivain minnesotan de racines ojibwe et allemandes. Ce récit polyphonique, qui n'est pas sans rappeler le code d'écriture utilisé par Louise Erdrich, nous rend témoin d'un drame survenu en 1980 dans un coin reculé d'une réserve indienne, une sorte de lieu-dit baptisé assez justement « Poverty » qui consiste en trois maisons délabrées qui accueillent les membres d'une sorte de clan revisité. Le récit un peu disparate est fédéré par la voix prépondérante de Donovan, un jeune garçon métis adopté par le clan dans sa prime enfance. Chaque chapitre porte pour titre le nom de la personne qui s'exprime et, le plus souvent, l'année de déroulement des événements qu'elle décrit (sauf en trois occasion où nous sont donnés, à la place d'un personnage, des noms de lieux : Wisconsin, Iowa, The Reservation). Ces chapitres sont regroupés en quatre grandes parties débutant chacune par le discours de Donovan. C'est également lui qui clôt le roman par un chapitre final. Au total ce protagoniste prend la parole six fois pour raconter, dans le désordre et en complément des autres personnages, les différents éléments du destin qui ont amené ces marginaux à vivre ensemble mais aussi l'enchaînement des actions qui ont conduit à la mort de Little, personnage éponyme du roman et également petit frère de Donovan, mort par laquelle débute et s'achève le livre. Little est un enfant handicapé de naissance, aux doigts collés en pinces de crabe qui, malgré des facultés mentales tout à fait normales, refuse d'énoncer autre chose qu'un « You » accusateur. Il tient le rôle de totem au sein de la communauté qui le traite avec révérence, le choyant de façon exagérée. C'est le fils de Celia, elle-même fille de Jeannette, la matriarche du clan. Vivent également à Poverty Donovan, les jumeaux Ellis et Duke, les anciens amants de la grand-mère, Stan l'amant de Celia blessé à la guerre, ainsi que la sœur de Stan, Violet, et la fille de cette dernière, Jackie. Enfin, un dernier personnage vit à la marge de Poverty. Il s'agit de Paul, le prêtre catholique nouvellement envoyé sur la réserve pour succéder au précédent prêtre mort dans des conditions suspectes. La première partie, « A Whole Heart », plonge dans l'histoire des personnages fondateurs du clan (Jeannette, Ellis et Duke) mettant à jour la genèse de leur relation. Cette partie introduit également l'enfance de Paul. Puis, « Don't do no good to kill a dead Indian » s'attache à raconter les histoires de Stan et de Celia et enchaîne sur l'arrivée de Paul sur sa paroisse. « Mourning Doves » donne la parole à Violet mais aussi au père de sa fille, Lyle qui, sous le choc d'un deuil, a fuit ses responsabilités. Cette troisième partie

raconte également la confrontation de Paul et de Little, épisode cathartique dont découlera la disparition de l'enfant. Enfin, « Just Another Night Sound », dans un chapitre sobrement intitulé « *You* » dévoile le sacrilège commis initialement et fait sens des différents non-dits du roman. C'est à la suite de ce chapitre que Donovan reprend la parole pour expliquer comment Little est mort.

Little déploie son intrigue autour d'événements symboliques clefs qui suggèrent le caractère magique de cet enfant handicapé né d'un acte sacrilège. Le totémisme hybride développé dans cette œuvre permet de renforcer un lien distendu entre les origines et un quotidien dénué de repères. Le roman est tout autant l'histoire d'une perte que celle d'une renaissance et d'un apaisement au sein de laquelle l'eau joue un rôle prépondérant en tant qu'élément purificateur, une substance magique qui , au final, rend possible l'expiation de la faute et la disparition du totem.

Complexe totémique : Little

Clan
• Les habitants de Poverty.
Lien magique à l'environnement
• Les différents poissons géants qui surgissent du lac. • La subite tempête de grêle qui s'abat sur la communauté.
Tabous et Rituels
• Little est au centre des attentions de la communauté. Il n'est pas traité comme les autres enfants et n'est soumis à aucun principe d'éducation. • Ses funérailles font l'objet d'un rituel auquel n'est pas convié le prêtre catholique : l'enterrement d'un cercueil vide sur Poverty.
Relation particulière gardien/totem
• Donovan est chargé de la lourde tâche de suivre Little dans tous ses déplacements et de le protéger. Il est le témoin privilégié de la scène cathartique au cours de laquelle l'enfant désigne le coupable du sacrilège initial et du sacrifice final du totem.
Sacrilège/sacrifice
• Un double sacrilège opère : le viol de Célia par le prêtre et le meurtre du prêtre par Janet. • Le sacrifice de Little qui se jette dans la citerne du château d'eau est à la fois l'élément qui clôt le roman mais aussi celui qui l'ouvre, le premier chapitre étant consacré aux funérailles de l'enfant.
Eau totémique
• Le lac dans lequel Little s'agrippe au poisson géant dans une scène d'anamorphose troublante. • La citerne dans laquelle l'enfant-totem disparaît une fois sa mission accomplie.

Annexe 4 : *The Hiawatha*, David Treuer

The Hiawatha a été écrit en 1999. Il est à souligner, qu'à l'inverse des romans de Louise Erdrich et de Joseph Boyden, ceux de David Treuer ne sont reliés entre eux par aucune généalogie transverse, ni aucun lien d'intrigues croisées. Ils sont, chacun, une entité totalement autonome et indépendante. Le récit se déroule, pour la plus grande partie, au sein de la réserve urbaine de Minneapolis, dans le sud de la ville, où Betty et ses quatre enfants ont élu domicile suite au décès accidentel du père de famille. Lorsque l'histoire débute, des années plus tard, il ne reste dans la petite maison vouée à une prochaine démolition que Betty, la matriarche et Lincoln, son petit-fils métis âgé de dix ans qui ne connaît pas sa mère et ne sait pas non plus dans quelles conditions son père est décédé. De l'autre côté de la rue habite One-Two, un indien winnebago qui peine à avouer ses sentiments à Betty.

Le premier chapitre a pour objet le retour du fils aîné, Simon, après un long séjour en prison. L'atmosphère tendue et les différentes rancœurs difficilement contenues donnent le ton à l'ensemble de ce roman très noir. Les chapitres s'égrènent, marqués par l'inéluctable fatum qui condamne par avance les protagonistes à reproduire les mêmes erreurs. La ville arpentée par Simon dessine, par la rectitude de ses rues en abscisse et celle de ses gratte-ciels en ordonnée, un dédale froid et implacable, mais est aussi le lieu d'une ironie de l'absurde, les épisodes comiques débouchant sur des blessures ou sur la mort. Cette ville, au fil des saisons, au fil de ses respirations mais aussi au fil de ses transformations, bâtissant des immeubles puis les détruisant pour en construire de plus hauts, dépasse sa condition de décor de l'action pour devenir un personnage à part entière, à la fois le témoin et le juge des actes commis. Le récit opère de nombreuses et régulières analepses à partir de ce temps initial, plongeant dans les souvenirs de l'époque de la mort du père, de l'arrivée à Minneapolis et de l'adolescence des enfants.

Le roman se compose de quatre parties d'égales longueurs à l'exception de la deuxième qui compte une quarantaine de pages supplémentaires. C'est dans cette partie que le lecteur fait connaissance avec Vera, la mère de Lincoln et découvre le Hiawatha, train qui fut autrefois le fleuron du chemin de fer des villes jumelles gisant au milieu d'un terrain désaffecté où il a abrité les amours adolescentes de Vera et Lester, le jeune frère de Simon. Cette partie révèle également

les conditions tragiques de la mort de Lester tué par Simon dans un accès de rage après qu'il a appris la grossesse de Vera. Au cours de la troisième partie, Simon quitte la ville pour rejoindre la réserve indienne où il est né et où il va accomplir, malgré lui, une sorte de rite initiatique au cours d'une errance de trois jours dans la forêt. Il en ressort transformé et entame une nouvelle vie à Minneapolis avec Irène, une étudiante infirmière. Cependant, le roman se poursuit par une quatrième partie au cours de laquelle la fatalité le rattrape, réduisant à néant ses espoirs de rédemption.

L'intrigue du roman, faute et expiation, utilise un totem animal traditionnel pour guider Simon : la biche. Elle apparaît dans la scène introductive, puis au cours du périple dans la forêt. Sa trace était déjà présente dans la neige lors du décès du père. Il s'agit d'un totem profondément individuel qui ne s'étend pas au reste du clan et dont la magie est trop faible pour parvenir à libérer Simon de son destin.

Complexe totémique : la biche

Totémisme imbriqué avec le totémisme du Hiawatha

Clan
• Betty, Simon, Lincoln et One-Two
Lien magique à l'environnement
• Simon erre dans la forêt pendant trois jours qui correspondent à la durée du chemin des âmes après la mort. • Les rencontres avec les biches, en milieu urbain ou dans la forêt, se font lors d'épisodes où le temps semble subitement suspendu.
Tabous et rituels
• Tabou du toucher : la main posée par Simon sur le flanc de la bête précipite la mort de celle-ci. Par la suite, il parvient à éviter de toucher les biches et rejoint la civilisation régénéré par cette rencontre.
Relation particulière gardien/totem
• Les biches s'imposent à Simon en trois occasions : l'empreinte dans la neige avant que son père ne meure, la biche égarée sur le parking de la soupe populaire, les biches en cercles dans la forêt.
Sacrilège/sacrifice
• Le meurtre de Lester par son frère représente un sacrilège que Simon ne parvient pas à expier.
Eau totémique
• Les flots de la rivière qui portent Simon au cœur de la forêt pour sa dernière rencontre avec les biches.

Complexe totémique : le Hiawatha

Totémisme imbriqué avec le totémisme des biches

Clan
• Lester, Vera et l'enfant à naître.
Lien magique à l'environnement
• Le train démantelé est décrit comme un animal gigantesque en train d'être attaqué.
Tabous et rituels
• Le wagon du train est le lieu tenu secret des amours physiques de Lester et Vera. • Les deux amants qui s'y retrouvent accomplissent les mêmes gestes de préparation (respect du lieu).
Relation particulière gardien/totem
• Deux disparitions concomitantes : le démantèlement du train et le meurtre de Lester.
Sacrilège/sacrifice
• Sacrilège de la mise à mort sans ménagement de la machine qui incarne l'esprit de la ville.
Eau totémique
• Eau absente en tant que telle mais allégoriquement présente parce qu'intimement liée à l'histoire du territoire (terre des 10 000 lacs). Par contraste, le terrain vague où est reléguée la carcasse de la machine évoque une étendue asséchée.

Annexe 5 : *The Translation of Dr. Apelles*, David Treuer

The Translation of Dr. Apelles est le troisième roman écrit par David Treuer et certainement le plus singulier. L'auteur y adopte une écriture postmoderne pour raconter la renaissance d'un universitaire d'origine amérindienne isolé dans une ville déshumanisée dont l'histoire tait le nom. Ce « Dr. » qui n'a pas de prénom travaille dans le sous-sol d'un établissement d'archivage tentaculaire, le RECAP. Posté à une chaîne de production, il est chargé d'étiqueter et mettre en carton des livres que plus personne ne lira. L'absurdité de la tâche est renforcée par un ensemble de procédures qui comprennent des interdits drastiques et les contrôles idoines pour empêcher que tout matériau littéraire extérieur au service puisse y pénétrer. Spécialiste des langues amérindiennes oubliées, Apelles consacre son temps libre à la traduction d'un mystérieux manuscrit indigène qui s'est imposé à lui au hasard de ses recherches documentaires. Il cache jalousement cet objet de tous, y compris de Campaspe, la ravissante collègue dont il s'est épris et avec laquelle il entame, maladroitement, une relation amoureuse. Le lecteur suit le récit de cette relation en même temps qu'il découvre le travail de traduction d'Apelles, les deux histoires d'amour se déroulant en parallèle et se répondant en opérant un jeu de miroir. En effet, le manuscrit, objet totalement anachronique, transpose la pastorale de Daphnis et Chloé dans le contexte des premiers temps de la cohabitation entre indiens et colons dans la région des Grands Lacs, rajoutant, cependant, un cinquième livre aux quatre livres initiaux du roman de Longus.

The Translation of Dr. Apelles débute par une introduction du traducteur au travers de laquelle Apelles s'adresse directement au lecteur, et enchaîne sur un prologue aux paragraphes numérotés qui n'est autre le commencement de la traduction à proprement parler. Puis, le lecteur découvre enfin Apelles grâce au récit à la troisième personne de son départ de la bibliothèque dans laquelle il vient de débuter la traduction du manuscrit. Par la suite, l'intégralité du roman alterne, à l'identique, la traduction du manuscrit avec l'histoire d'Apelles. Le livre I présente la routine solitaire d'Apelles tant à son travail qu'en dehors de celui-ci, et introduit le personnage de Campaspe ; ce même livre parle de la prime enfance de Bimaadiz et Eta, deux jeunes indiens et de leurs premiers jeux innocents. Dans le livre II, Ces deux jeunes gens ressentent leurs premiers émois amoureux tandis qu'une tempête de neige pousse Apelles et Campaspe dans les bras l'un de

l'autre. Au livre III, l'amour de Bimaadiz et Eta est mis en danger par une série d'épreuves dont ils sortent vainqueurs ; Dans le même temps, Apelles s'interroge sur sa capacité à s'investir dans la relation naissante qui le lie à Campaspe. Dans le livre IV, les parents d'Eta s'opposent à son mariage avec Bimaadiz jusqu'à ce que ce dernier leur fasse en secret une offrande, à ce même moment Campaspe dérobe la traduction d'Apelles et la perd irrémédiablement à cause d'un collègue jaloux de leur amour. Enfin, le livre V décrit une nouvelle série d'épreuves à l'instigation d'un jeune indien lui aussi jaloux de l'amour de Bimaadiz et Eta qui compromettent une fois de plus leur mariage mais dont les jeunes gens parviennent à s'extirper pour enfin sceller leur union. Cette dernière partie voit la réconciliation d'Apelles et Campaspe tandis que la traduction disparaît à tout jamais dans les méandres des archives de RECAP.

Ce totem bicéphale, à la fois manuscrit improbable et traduction perdue, permet au héros de se révéler parce qu'il le guide vers l'acceptation de son hybridité en redécouvrant à la fois ses racines indiennes et ses racines classiques. À l'instar de *The Painted Drum* de Louise Erdrich, *The Translation of Dr. Apelles* fonctionne sur l'imbrication de deux totémismes : le totémisme hybride du récit contemporain et le totémisme animal plus traditionnel, mais aussi plus effacé, du récit secondaire, le récit traduit par Apelles, Bimaadiz et Eta ayant été sauvés de la mort alors qu'ils étaient nourrissons par des femelles allaitantes. Par ailleurs, Davis Treuer opère dans ce roman un jeu de focalisations complexe tant dans l'histoire d'Apelles et Campaspe que dans la pastorale mettant en scène Bimaadiz et Eta, brouillant les perspectives et atténuant la limite entre intériorité et monde extérieur.

Complexe totémique : le manuscrit

Totémisme imbriqué avec le totémisme du loup et de l'élan

Clan
• Apelles et Campaspe, couple fondateur du clan à venir.
Lien magique à l'environnement
• Sentiment oppressant de la ville : la présence des immeubles dans le champs de vision du protagoniste dépasse leur simple matérialité. • De même les archives dans lesquelles travaille le couple sont décrites comme une sorte de monstre qui engloutit les livres et détient les êtres en otage.
Tabous et rituels
• Tabou du toucher : Apelles fait en sorte de protéger le manuscrit des autres lecteurs éventuels. Lui-même fait preuve d'infinies précautions lorsqu'il manipule les pages. • Tabou de l'ingestion : Campaspe, qui a perdu la traduction du Dr. Apelles, avale une feuille de journal pour bloquer les rouages des archives. Cette feuille représente une variante combinatoire des pages perdues.
Relation particulière gardien/totem
• Le manuscrit s'impose à Apelles alors qu'il cherche un livre à la bibliothèque. Il est le seul à pouvoir lire et traduire le contenu de ce manuscrit. • Par la suite, les pages bruissent et l'appellent dans son sommeil.
Sacrilège/sacrifice
• Double sacrilège commis par Campaspe qui rompt les tabous du toucher et de l'ingestion.
Eau totémique
• La machinerie des archives qui finit par engloutir la traduction est décrite à travers le champs lexical de l'eau : les tapis roulants figurent des vagues dans lesquelles le totem peut disparaître une fois sa mission accomplie.

Complexe totémique : l'élan/le loup

Totémisme imbriqué avec le totémisme du manuscrit

Clan
• Eta et Bimaadiz : couple fondateur du clan à venir.
Lien magique à l'environnement
• Grâce au lien totémique, les deux jeunes gens possèdent des facultés particulières de chasse. Ils sont également parfaitement intégré à ce milieu dont ils savent lire les signes.
Tabous et rituels
• Chasse ritualisée de l'élan. • Offrandes Bimaadiz aux parents d'Eta pour obtenir sa main.
Relation particulière gardien/totem
• Les deux nourrissons sont sauvés de la mort par le lait offert par la louve et la femelle élan.
Sacrilège/sacrifice
• Sacrilège des pirates qui veulent s'emparer de la virginité d'Eta.
Eau totémique
• Eau de la source où se dévêtent les amants. • Eaux profondes du lac où une vision magique indique à Bimaadiz comment trouver les richesses qu'il doit offrir aux parents d'Eta. • Eau dans laquelle le bateau pirate coule suite aux ruades des élans qui brisent la coque.

Annexe 6 : *Monkey Beach*, Eden Robinson

Monkey Beach, publié en 2001, est le premier roman d'Eden Robinson, écrivain canadienne appartenant aux nations Haisla et Heilsuk de la Colombie Britannique. Le récit y suit la voix et le regard de Lisamarie, jeune femme de dix-neuf ans et débute par un drame : la disparition de son frère suite au naufrage du bateau sur lequel il était embarqué. La narratrice entame un périple à la fois physique et mémoriel pour retrouver la trace du disparu. Le livre est découpé en quatre parties d'inégales longueurs. Dans la première partie intitulée « Love Like the Ocean », Lisamarie, abasourdie par la nouvelle de l'accident, est laissée aux bons soins de sa tante alors que ses parents s'envolent pour le lieu du sinistre dans l'espoir retrouver Jimmy sain et sauf. L'estomac noué, désorientée par le manque de sommeil, elle tourne en rond dans la maison familiale où chaque élément réveille un souvenir de l'enfance. C'est à la fin de cette partie qu'elle prend la décision d'emprunter le bateau familial pour rejoindre ses parents. Commence alors un parcours initiatique au fil d'un Styx transfiguré sous les traits du dédale de bras de mer du Pacifique nord qui relient l'île au continent. Au cours de cette deuxième partie intitulée « The Song of Your Breath », Lisamarie, plongée dans ses réflexions, dirige l'embarcation vers Monkey Beach comme on entreprend un pèlerinage. En effet, Monkey Beach est un site hautement chargé d'affectivité, à la fois un ancien lieu de peuplement dont il ne reste qu'un village fantôme mais aussi la destination de villégiature de la famille, une sorte d'espace magique où les temps se confondent et où, selon la tradition, se cache le *sasquatch*. A l'approche du site, la jeune femme revit les épisodes de plus en plus douloureux de son adolescence, puis, une fois rendue sur place revisite la période de rupture absolue puis de rédemption qu'a représenté l'année de ses dix-sept ans dans la partie nommée « In Search of the Elusive Sasquatch ». Chacune de ses parties porte la marque d'une absence : dans la première partie, les souvenirs évoqués reviennent tous au personnage de Mick, l'oncle adoré, figure de rupture et de transgression, dont on apprend la mort à la première page de la deuxième partie, laquelle, à son tour, commémore la solide présence de la grand-mère, figure de transmission, qui décède avant que commence la troisième partie. Cette partie, qui débute par le suicide du premier petit ami de Lisamarie, est habitée par la personnalité solaire de Jimmy. La quatrième partie, « The Land of the Dead », se déroule, comme le titre l'indique, dans un espace-temps poreux qui permet à Lisamarie de contacter ces trois disparus et d'accepter le deuil.

Tout au long du roman, le personnage principal explore et questionne son enfance puis son adolescence à travers sa relation aux autres. Les prémonitions de Lisamarie, sentiments diffus et récurrents que quelque chose de terrible finira par se produire, y occupent une place importante et sont le lieu d'une interpénétration de la réalité et du surnaturel. Lisamarie, malgré un caractère par ailleurs bagarreur et affirmé, apparaît fragilisée, marchant sur le fil de la fine frontière qui sépare le monde des vivants de celui des morts, recevant la visite intermittente de créatures fantastiques qu'elle seule peut voir. Dans un univers imprégné par la liquidité, elle est guidée dans sa quête par les corneilles, animaux totémiques qui initient le récit en s'adressant à elle en Haisla et le clôturent en disparaissant une fois leur tâche accomplie. Ces oiseaux sont un totem familial matrilinéaire : la mère a enseigné à ses enfants qu'il fallait les nourrir pour s'attirer leurs bonnes grâces, Jimmy, leur gardien, peut les toucher et Lisamarie est en mesure de les comprendre et de leur parler.

Complexe totémique : la corneille

Clan
• Lisamarie et sa famille
Lien magique à l'environnement
• Le lieu dénommé « Monkey Beach » est un lieu magique qui retient la trace de plusieurs époques. Il agit comme une porte vers les temps mythiques. • Apparitions du *sasquatch* en divers lieux.
Tabous et rituels
• Différentes scènes de préparations culinaires traditionnelles qui évoquent des rituels transmis de mère en fille. • Scène ultime de don de soi au cours de laquelle Lisamarie et les corneilles forment des cercles concentriques en mouvement.
Relation particulière gardien/totem
• Une première relation s'établit entre Jimmy et les corneilles. Le jeune homme les nourrit pour obtenir leur protection. • À la disparition de Jimmy, Lisamarie hérite du rôle de gardien. Elle utilise cette relation pour se venger du viol qu'elle a subi et obtenir le retour de son frère. Les corneilles s'adressent directement à Lisamarie en l'appelant et en exigeant des offrandes.
Sacrilège/sacrifice
• Lisamarie offre son sang aux corneilles pour pouvoir accéder au monde des défunts et obtenir des réponses à ses questions
Eau totémique
• Deux eaux prédominent lors de voyage initiatique : les eaux de l'océan qui forment un labyrinthe complexe entre les îles et la côte découpée de la Colombie Britannique et les eaux du lac glaciaire de Monkey Beach. L'eau prend également la forme de brume qui envahit le paysage et laisse deviner la présence de créatures intermédiaires entre nature et surnature.

Annexe 7 : *Three Day Road*, Joseph Boyden

Three Day Road est le premier roman de l'écrivain canadien Joseph Boyden, publié en 2006. L'action se déroule dans l'arrière-pays de l'Ontario, au lendemain de la première guerre mondiale. Niska, une indienne crie et ojibwe quitte la forêt du nord de la province pour accueillir et ramener avec elle son neveu, Xavier Bird, blessé au combat. Le roman suit le périple de trois jours que dure le canotage vers l'amont de la rivière qui les reconduit sur la terre des ancêtres. Sa structure narrative repose sur une forme de parallélisme des discours, chaque chapitre portant la voix de l'un ou de l'autre personnage. Il ne s'agit pas d'un dialogue à proprement parler, Xavier étant inconscient la plupart du temps, plongé dans une sorte de transe due tout autant au traumatisme de la blessure qui lui a fait perdre la jambe, qu'au sevrage de la morphine dont il avait usé et abusé. Niska s'adresse à lui en paroles mais aussi surtout en pensées alors que lui reviennent en mémoire les événements marquants de sa propre enfance puis de sa vie d'adulte jusqu'à ce qu'elle recueille le jeune Xavier. Xavier, quant à lui, revit dans un délire fiévreux les combats et l'amitié ambivalente qui l'a lié à son frère d'armes, Elijah Whiskeyjack. Ce cheminement de trois jours qui représente, selon la tradition crie, le nécessaire parcours des âmes pour atteindre le repos, devient, dans ce roman, un retour aux sources qui prend la forme d'un rituel de guérison codifié pour sauver Xavier de ses démons. Chaque chapitre porte pour titre un terme cri suivi de sa traduction anglaise. Il s'agit d'un verbe d'action ou bien d'un nom suggérant un mouvement ou contenant une notion de violence, à l'exception des chapitres intitulés « My Father » et « The Letter ».

L'intrigue se construit sur une dualité qui démarre avec ce face à face sans dialogue des deux protagonistes, pour se réverbérer dans la relation complexe de Xavier et Elijah où s'exprime la tension d'être à la fois le « même » et le « tout autre », le frère se muant progressivement en prédateur. Cette métamorphose du *Windigo* imprègne le récit et met en lumière la difficulté d'adaptation au mode de vie occidental et la violence morale contenue dans ce processus. Xavier est guidé par un totem mortifère, le Mauser, dont la puissance le dépasse. Ce n'est qu'au terme du parcours initiatique de trois jours qu'il sera en capacité de canaliser son pouvoir. Niska, de son côté, est portée par un totem animal ancestral, l'élan. Sujette depuis l'enfance à des transes que

déclenchent des crises d'épilepsie, elle occupe un rôle à part au sein de la tribu, détentrice de savoir et de magie. Elle est notamment, de par sa lignée, une des rares personnes à pouvoir contrer un *windigo*, comme son père avant elle et, d'une certaine façon, Xavier à sa suite. Cependant, et de façon ironique, ce n'est pas son totem mais le Mauser et toute sa charge négative qui sera transmis à la génération suivante dans *Through Black Spruce*, le totémisme traditionnel animal n'étant sans doute pas assez puissant face à l'hybridation de l'identité culturelle pour servir d'esprit tutélaire aux descendants.

Complexe totémique : le Mauser

Clan
• Le régiment de Xavier et Elijah
Lien magique à l'environnement
• Les champs de bataille sont le négatif des paysages familiers de l'arrière-pays canadien. • À travers le regard de Xavier, le territoire mortifère absorbe le sang humain pour faire pousser des arbres macabres.
Tabous et rituels
• Le Mauser fascine les soldats. Les compagnons d'arme de Xavier lui apportent des offrandes sous forme de munitions. Pour les obtenir, les hommes se mettent progressivement de plus en plus en danger. • Un rituel guerrier accompli par des soldats français dans une taverne représente une étape dans la transformation d'Elijah : danse macabre avec des couteaux. • Tabou du vol rompu par Elijah. • État de transe stimulé par la morphine
Relation particulière gardien/totem
• Xavier obtient son totem en accomplissant l'exploit dont personne d'autre n'aurait été capable. Il est immédiatement sous l'emprise de l'objet.
Sacrilège/sacrifice
• Elijah commet le sacrilège de l'anthropophagie en buvant le sang de ses victimes. • Xavier sacrifie son ami par le biais d'un meurtre rituel par strangulation en utilisant le Mauser.
Eau totémique
• Les eaux boueuses des champs de bataille d'où sortent les membres des cadavres. Elles sont une zone intermédiaires où se rencontrent les vivants et les morts.

Annexe 8 : *Through Black Spruce*, Joseph Boyden

Through Black Spruce, le deuxième roman de Joseph Boyden, a pour personnages principaux William Bird et Annie, respectivement fils et petite fille de Xavier Bird, protagoniste central de *Three Day Road*, mais aussi de la nouvelle intitulée *Kikwaakew*. Suivra *The Orenda*, troisième roman dans la chronologie des publications mais le plus ancien en ce qui concerne les événements racontés. Tous les écrits de Joseph Boyden sont reliés par la causalité de la généalogie. Ils peuvent, cependant, être lus indépendamment les uns des autres, chaque récit demeurant une unité.

Through Black Spruce reprend la technique d'une dualité des discours en alternant les chapitres entre Will et Annie. Tout comme dans le premier roman, ces deux personnages ne parviennent néanmoins pas à communiquer. Will, plongé dans un profond coma suite à un accident d'avion, s'adresse à sa nièce depuis les limbes dans lesquelles il erre, un monde en suspend, à la fois l'image figée de la forêt délimitée par la cime des cyprès qui donnent son nom au roman, et le lieu du souvenir où repassent les images du passé. Annie, sa nièce, tente de lui parler sur les conseils des médecins, mais semble prisonnière de sa solitude et du monologue qui tente de faire sens du périple qu'elle entreprend pour retrouver sa sœur jumelle, Suzanne. Le roman débute et s'achève à Moosonee, réserve indienne de l'extrême nord de l'Ontario située au bout de la route carrossable. Will, être faible et néanmoins épris de justice, y vivote hésitant entre un désir de fuite et le confort de sa vie bien rangée. Sa destinée va soudain s'accélérer lorsque, harcelé par une fratrie de délinquants, il tire sur l'un d'entre eux et prend la fuite dans la forêt. S'ensuit un parcours initiatique tragi-comique où le personnage tente maladroitement de survivre et de renaître à la vie. De son côté, Annie, personnalité renfrognée qui ne se sent heureuse que lorsqu'elle mène la vie rude des trappeurs, part à la recherche de Suzanne, apprentie top-model, qui ne donne plus signe de vie depuis qu'elle a été happée par les lumières de la ville.

La disparition inexpliquée de Suzanne et le gouffre laissé par son absence bouleversent la cosmogonie de la communauté. Le parcours initiatique alors engagé par Annie est un cycle qui démarre sur la réserve, puis la porte successivement à Toronto, Montréal et New York city avant un retour sur les terres ancestrales. Ce circuit est guidé par l'eau dans tous ses états, la substance

qui porte la quête et l'ancre dans ces divers paysages. Au fil de cet élément, Annie se métamorphose pour devenir une sorte d'image inversée d'elle-même et adopter la personnalité flamboyante de sa sœur jumelle avant de se redécouvrir. Sur fond de problématiques actuelles telles que le trafic de drogue et la rupture culturelle entre les générations, *Through Black Spruce* est avant tout le récit d'une réconciliation avec soi-même.

Complexe totémique : le Mauser

Totémisme imbriqué avec le totémisme de l'ourse

Clan
• Will, sa sœur et ses nièces en premier cercle, puis Dorothy, Joe, Gregor et Gordon en second cercle.
Lien magique à l'environnement
• Les lacs servent de portes vers l'autre monde laissant apparaître les silhouettes et les visages des disparus.
Tabous et rituels
• Tabou du vol : totem légué par Xavier à son fils le jour où ce dernier obtient son brevet de pilote. • Tabou du toucher : Will ne laisse personne d'autre approcher de l'objet. Ce n'est qu'une fois le rite initiatique totalement accompli que, le Mauser ayant perdu sa force maléfique, il le confie à Antoine. • État de transe stimulé par l'alcool.
Relation particulière gardien/totem
• Le Mauser palpite sous la couverture qui l'enveloppe. Il parle à Will et l'appelle à la vengeance. Celui-ci est conscient de la puissance maléfique de l'objet mais ne parvient pas à se défaire de son emprise.
Sacrilège/sacrifice
• Le meurtre de l'ourse par Marius Netmaker représente pour Will un sacrilège. En réponse il utilise le Mauser pour se livrer au meurtre rituel du coupable.
Eau totémique
• Les différentes eaux de circulation (rivières, lacs, baie d'Hudson) qui permettent à Will d'accomplir son périple.

Complexe totémique : l'ours

Totémisme imbriqué avec le totémisme du Mauser

Clan
• Will, sa sœur et ses nièces en premier cercle, puis Dorothy, Joe, Gregor et Gordon en second cercle.
Lien magique à l'environnement
• Les lacs servent de portes vers l'autre monde laissant apparaître les silhouettes et les visages des disparus.
Tabous et rituels
• Offrandes de nourriture à l'ourse qui amorcent les rencontres nocturnes entre le totem et le gardien. Aucune autre personne n'est invitée à y assister. • État de transe stimulé par l'alcool.
Relation particulière gardien/totem
• Will se reconnaît en l'ourse qui devient son double animal. • L'ourse apparaît en rêve à Will avec qui elle converse. Cette présence onirique fait taire un temps la voix maléfique du Mauser.
Sacrilège/sacrifice
• Mort de l'ourse et désacralisation de sa carcasse qui représente un sacrilège. • Mise à mort du coupable, Marius Netmaker, à l'aide du Mauser qui figure un sacrifice rituel.
Eau totémique
• Les différentes eaux de circulation (rivières, lacs, baie d'Hudson) qui permettent à Will d'accomplir son périple.

Annexe 9 : *The Orenda*, Joseph Boyden

The Orenda est le troisième roman de Joseph Boyden. L'action se déroule sur une période d'une dizaine d'années aux alentours de 1640 en Nouvelle France, sur le territoire des Hurons. Trois récits s'entrelacent, portés par trois narrateurs homodiégétiques, qui racontent la période charnière que représente la première étape de la colonisation des terres indiennes par deux royaumes européens concurrents : la France et le Royaume-Uni. Le point de départ de l'histoire est le rapt d'une jeune Iroquoise par un guerrier huron et sa bande alors que, par ailleurs, ils ramènent de leur expédition dans le sud un missionnaire français venu vivre parmi eux. Ce dernier, Christophe, s'adresse tantôt à Dieu, tantôt à son supérieur à qui il écrit pour faire le récit de son aventure évangélisatrice. Snow Falls s'adresse à son père, décédé lors de l'embuscade qui a donné lieu au kidnapping de la jeune fille. Elle raconte le parcours d'une intégration réticente au sein de sa nouvelle famille. Bird, parle à sa défunte femme des bouleversements profonds subis par le mode de vie tribal et sa difficulté à assumer son rôle de leader alors qu'il lui faut compter avec l'influence grandissante des jésuites.

Le roman est découpé en trois parties égales sans titre dans lesquelles s'intercalent les chapitres correspondant aux différents narrateurs. En préface de chaque partie, une page rédigée en italique exprime la voix d'une quatrième narrateur non-identifié. Ce narrateur omniscient, qui fait le lien entre les événements historiques passés, notre temps présent contemporains et les temps mythiques de la déesse Aataentsic, clôt également le roman. La première partie porte sur la cohabitation difficile qui se met en place entre les trois personnages principaux : Bird tente d'apprivoiser Snow Falls qui résiste ; Christophe, surnommé le « Crow » (la corneille), tente de convertir les Hurons et obtient un succès extrêmement mitigé. Cette partie s'achève alors qu'une expédition partie raccompagner Christophe à Québec et négocier des armes pour combattre les Iroquois remonte bredouille en Huronie avec deux jésuites supplémentaires qui doivent seconder Christophe. Sur le chemin du retour, ils subissent l'attaque des Iroquois.

La deuxième partie débute sur une ellipse narrative. Plusieurs années ont passé : quelques fidèles suivent régulièrement les messes de Christophe, Snow Falls doit entreprendre son rite de passage vers l'âge adulte et Bird s'inquiète des lourdes pertes dues à une maladie inexpliquée. Par

ailleurs, la menace iroquoise reste très présente. Ayant obtenu une petite garnison militaire et quelques prélats, Christophe entreprend de faire bâtir un fort à une journée de marche du village huron ce que Bird approuve avec soulagement. Snow Falls passe d'un lieu à l'autre avec aisance alors que Bird refuse de quitter son village. À la fin de cette partie, le guerrier va chercher Snow Falls au fort français pour qu'elle regagne le village. À l'arrivée de Bird, la jeune fille est déjà partie avec Christophe pour se rendre dans un village allié sans savoir que celui-ci est l'objet d'une attaque sanguinaire des Iroquois.

La troisième partie débute sur une analepse : Snow Falls raconte son installation au fort. Le roman poursuit avec le récit du périple qui mène Christophe et la jeune fille au village des Arendahronnon. La petite expédition échappe de peu aux agressions des Iroquois et regagne le fort. Christophe et Bird s'inquiètent de ne pas avoir reçu d'armes et de renfort de la part de Champlain. Snow Falls découvre qu'elle est enceinte alors qu'elle regagne le village avec Bird. Peu de temps après, Bird apprend qu'il va redevenir père. Puis le village est frappé par une nouvelle maladie qui s'abat sur le maïs et contraint les Hurons à se réfugier dans le fort de Christophe pour hiverner. Alors que Snow Falls vient d'avoir son bébé, les Iroquois assiègent le fort et parviennent, après plusieurs jours, à vaincre la résistance de ses occupants. La jeune fille meurt et son bébé est pris par le chef des Iroquois ; Christophe, torturé, devient un martyr de la foi chrétienne ; Bird et sa compagne parviennent à s'enfuir. Cette dernière donne naissance à des jumeaux avant que le groupe de rescapés ne se mette en route vers le nord. Le roman indique que de ces enfants naîtra la lignée des Bird présents dans les autres romans du cycle.

Complexe totémique : le corbeau

Clan
• Snow Falls, Bird et Christophe. Par extension, les personnes qui gravitent autour de ces trois personnages et dont les destins se retrouvent liés.
Lien magique à l'environnement
• Transformations en corbeau : association métaphorique de l'oiseau et des jésuites surnommés les robes noires (« black robes »), vision de Snow Falls au cours de laquelle elle devient corbeau.
Tabous et rituels
• Préparation du corbeau par la jeune fille selon un rite d'embaumement qu'elle invente au fur et à mesure ; purification des entrailles de l'animal par le feu.
Relation particulière gardien/totem
• Snow Falls reçoit le corbeau alors qu'elle recherche un objet significatif pour accomplir son rite initiatique en tant que femme. • Il agit en tant que totem hybride qui rend possible l'intégration culturelle du moment de la rencontre des civilisations.
Sacrilège/sacrifice
• Sacrifice rituel de Christophe par les Iroquois qu'il endure pour racheter les fautes de la colonisation.
Eau totémique
• Eau de la rivière dans laquelle Christophe se noie puis revient à la vie. • Circuit du canal dérouté dans le fort des jésuites qui assure une connexion vers le lac, lui-même faisant partie du réseau hydraulique qui permettra au clan de se refonder sur le territoire de Moosonee.

Index des auteurs

Abram.....167, 316, 374, 375, 382, 420
Adamson..24, 25, 54, 71, 72, 76, 105, 143, 147, 150, 184, 253, 337, 338, 382, 420, 433, 437, 444
Aigbedion.....195, 444
Alexie….40, 226, 317, 367, 368, 382, 413, 422, 437
Alleau.....61, 444
Allen. .13, 17, 18, 24, 28, 52, 53, 60, 61, 62, 66, 91, 166, 223, 234, 278, 334, 377, 383, 393, 420, 421, 433, 437
Armstrong.....230, 414
Arnason.....383, 421
Ashcroft.....21, 383, 422
Atwood.....240, 255, 256, 257, 417
Augaitis.....315, 383, 422
Babcock.....72, 190, 383, 440
Bachelard.....168, 183, 218, 219, 238, 242, 249, 255, 383, 426
Backès.....266, 444
Bailly.....109, 384, 420, 444
Bakhtine324, 344, 345, 348, 349, 350, 351, 384, 432
Barbeau.....266, 384, 430, 441
Barbier.....168, 169, 271, 444
Bartow.....305, 306, 384, 437, 446
Bascom.....59, 384, 441
Bass.....239, 417
Bastide. 275, 281, 282, 289, 292, 295, 376, 385, 428
Baudemann.....268, 269, 385, 433
Belmore.....315, 317, 446
Bergson.....270, 385, 430
Berlo.....314, 317, 385, 434
Berry.....92, 317, 408, 425
Besançon.....267, 268, 444
Besson.....201, 202, 385, 421
Bevis.....246, 247, 248, 385, 436
Bhabha.....53, 354, 385, 422
Blaeser.....158, 305, 385, 434
Bloom.....385, 422
Boas. 21, 31, 38, 39, 40, 48, 49, 59, 64, 79, 200, 301, 385, 430, 441
Bouzonviller.....75, 151, 386, 437
Boyden.2, 3, 5, 6, 19, 20, 58, 60, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 115, 121, 137, 145, 186, 189, 192, 193, 195, 216, 217, 243, 244, 248, 255, 261, 270, 286, 287, 289, 292, 293, 299, 300, 302, 316, 317, 322, 324, 325, 327, 372, 373, 376, 380, 413, 414, 457, 468, 471, 475, 485, 486
Bracken.....195, 386, 428
Brill de Ramírez.....92, 386, 427, 430
Brown.....43, 386, 403, 428
Buell.....147, 386, 421
Cadena.....24, 49, 143, 387, 421
Caillois. 197, 200, 206, 209, 211, 213, 217, 387, 428
Carpenter.....76, 387, 438
Carpentier.....387, 417, 441
Castoriadis.....169, 387, 426
Chaat Smith.....331, 387, 393, 423, 434
Chisum.....359, 360, 362, 369, 442
Clark.....111, 390, 428
Clarke.....98, 417
Cochoy.....239, 387, 435
Collot.....14, 387, 430
Combs.....179, 387, 429
Cook-Lynn.....16, 387, 422
Cooper.....82, 346, 347, 417
Crawley.....34, 388, 441
Csapo.....59, 388, 429
Däwes.....333, 388, 422
Debru.....288, 388, 426
Del Hierro.....324, 388, 434
Deleuze.....126, 129, 130, 134, 144, 388, 420
Deloria.....16, 388, 422
Dennis.....98, 248, 339, 388, 389, 421
Descola.....31, 43, 44, 45, 47, 48, 389, 431
Désveaux.….107, 108, 120, 145, 148, 186, 197, 204, 244, 245, 389, 420
Devereux.....195, 282, 283, 389, 436
Dillon.....269, 389, 423
Dixon.....389, 423
Dobson.....230, 231, 389, 441
Dorris.....17, 389, 414
Duchet.....14, 389, 436

Duffy.....98, 389, 423
Durand. 168, 169, 182, 184, 185, 189, 242, 389, 426
Durham.....5, 306, 387, 390, 434
Durkheim.....30, 31, 33, 34, 35, 36, 46, 47, 174, 183, 184, 199, 200, 211, 390, 431, 441
Edmonds.....111, 390, 428, 478
Eliade…201, 204, 206, 219, 274, 275, 276, 278, 290, 390, 429, 478
Elkin.....62, 180, 390, 441, 478
Erdrich…2, 3, 13, 19, 20, 54, 58, 60, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 92, 102, 105, 106, 119, 121, 132, 150, 153, 174, 175, 176, 207, 209, 217, 230, 241, 242, 243, 244, 253, 278, 368, 371, 372, 374, 413, 414, 444, 447, 448, 450, 454, 457, 462, 485, 486
Espagne.....39, 64, 391, 441, 478
Faris.....77, 78, 391, 412, 421, 422, 478
Faulkner.....104, 391, 417, 478
Feinberg.....331, 391, 433
Fiddes.....221, 391, 435, 478
Fisher.....319, 391, 438
Fitz.....333, 388, 422
Fletcher.....197, 391, 428, 478
Flood.....231, 234, 391, 435, 478
Frazer. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 46, 59, 199, 224, 274, 373, 391, 431, 478
Freiert….343, 344, 346, 348, 352, 391, 438, 478
Freud.....30, 189, 211, 217, 224, 391, 431, 478
Frye.....373, 374, 391, 433
Galanin.....380, 445, 446
Ganser.....379, 380
Gavillon.....142, 392, 437
Gell.....363, 392, 431
Genette.....62, 63, 392, 433, 478
Gillen.....35, 407, 432, 478
Ginzburg.....90, 392, 439
Girard.....196, 221, 225, 392, 429, 478
Goldenweiser...21, 40, 41, 42, 50, 79, 392, 441, 478
Gordon 96, 97, 99, 100, 158, 246, 392, 438, 473, 474, 478
Grădinaru.....172, 445
Greer.....285, 392, 429
Gruber.....364, 392, 433
Guattari.....126, 129, 130, 134, 144, 388, 420
Gunn allen.....478
Gunn Allen. .13, 17, 24, 60, 61, 62, 66, 91, 166, 223, 234, 278, 393, 421, 433
Haddon.....40, 393, 436
Haozous.....319, 446
Haraway.....362, 393, 421
Hardin Walworth.....286, 393, 429
Harjo.....13, 207, 209
Harrison.....176, 371, 393, 438
Hell.....281, 289, 290, 295, 298, 429
Herman.....326, 327, 394, 436
Hill-Tout.....29, 37, 38, 41, 48, 394, 431, 441
Hogan……13, 21, 142, 143, 144, 146, 153, 278, 392, 394, 414, 421
Holbraad.....362, 363, 394, 431, 441, 445
Holland.....179, 387, 429
Hubert.....85, 221, 394, 429
Hughes.....208, 209, 394, 440
Ihimaera.....146, 418
Jahner.....300, 395, 436
Jameson.....57, 395, 428
Jenness.....265, 266, 395, 440
Johnston.....187, 252, 395, 429
Jonaitis.....310, 395, 431, 434
Jones.....318, 414
Jouvet.....288, 388, 426
Jung.....179, 271, 273, 373, 395, 427
Kelley.....375, 443
Kennedy.....350, 396, 438
King.....223, 415
Kirwan.....87, 88, 135, 138, 139, 230, 247, 248, 368, 396, 438, 439
Krupat.....16, 17, 18, 91, 396, 408, 423, 425
Labelle.....321, 397, 423
Landes.....277, 291, 292, 293, 397, 431, 441
Lang.....34, 35, 47, 397, 429, 441
Laplantine.....356, 358, 376, 397, 423, 436
Lavarde.....128, 397, 439
Le Foulon.....111, 403, 420
Lévi-Strauss...27, 30, 31, 43, 44, 47, 62, 69, 71, 72, 165, 166, 167, 168, 171, 180, 217, 224, 267, 268, 287, 301, 302, 309, 311, 312, 313, 360, 376, 379, 397, 431
Lockard.....89, 398, 439
London.....324, 325, 418
Longfellow.....81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 418
Longus.....343, 344, 352, 418, 461
Lubbart.....267, 268, 444
Lubbock.....32, 398, 400, 431
Lumsden.....104, 105, 443
Luna.....317, 446
Lupton.....140, 398, 424

Lyons.....368, 398, 434, 438
MacLennan.....32, 398, 440
Macrez-Maurel.....271, 272, 399, 427
Madsen.....332, 381, 399, 424
Malinowski.....43, 399, 431
Manzon.....228, 229, 399, 440, 445
Maracle.....5, 231, 415
Marcel.....232, 399, 429
Marx.....85, 399, 421
Mauss.....221, 394, 399, 429, 430
McCall.....193, 195, 399, 440
McKegney.....268, 269, 380, 399, 424
McNickle.....52, 53, 246, 399, 415, 424
Meillon.....21, 142, 143, 144, 399, 437, 439
Melville.....146, 147, 400, 418
Merleau-Ponty.....355, 356, 400, 421
Merton.....174, 400, 432
Meszaros.....232, 400, 435
Meunier.....267, 400, 442
Meyer.....333, 388, 422
Mignolo.....378, 379, 400, 438
Miller.....260, 261, 362, 363, 400, 424, 427, 443
Momaday.....13, 19, 52, 53, 104, 246, 300, 372, 400, 415, 424
Monani.....105, 382, 433
Monroe.....305, 400, 421, 434
Morriseau.....73, 145, 401, 428
Morrison.....76, 230, 401, 418
Mosionier.....231, 401, 415
Nelson.....166, 174, 401, 424, 433, 439
Newman.....284, 285, 286, 445
Nicolas.....221, 222, 401, 430
Noriega Sanchez.....76, 77, 78, 401, 443
Northcote.....216, 217, 401
Nouss.....356, 397, 423
Owens.....17, 248, 402, 415, 424
Paillot.....376, 402, 438
Parker.....12, 13, 402, 424
Pârlog.....256, 402, 438
Parsons.....174, 402, 432
Pastoureau 74, 107, 110, 111, 115, 402, 420, 427
Peelman.....208, 402, 430
Pellerin.....163, 402, 424
Pelton.....179, 403, 430
Pentikäinen.....111, 403, 420
Pépin.....61, 444
Petkovsek.....225, 403, 435
Petrone.....60, 91, 403, 428
Popovic.....14, 15, 403, 442
Powell.....37, 38, 403, 442
Power.....208, 209, 416
Radcliffe-Brown.....43, 403, 436
Raguet-Bouvart.....238, 412, 427
Rash.....239, 240, 418
Riel.....268, 416
Rigal-Cellard. 61, 226, 227, 242, 249, 264, 404, 425, 434, 435, 438
Ritter.....315, 383, 422
Robinson....2, 3, 11, 13, 19, 21, 41, 58, 60, 110, 127, 228, 230, 231, 234, 372, 374, 389, 403, 404, 413, 416, 465, 485, 486
Roh.....76, 404, 437
Rosa.....31, 32, 34, 35, 39, 42, 43, 404, 432
Roscoe Hartigan.....305, 400, 434
Rose.....13, 323, 324, 405, 432
Rosolato.....224, 405, 430
Rouget.....289, 293, 299, 380, 381, 405, 430
Rushdie.....76, 419
Saindon.....188, 405, 440
Sanders.....116, 406, 420
Schoolcraft.....81, 82, 83, 84, 405, 428
Schwab.....376, 406, 430
Schweninger.....329, 406, 425, 439
Seligmann.....266, 406, 442
Shank.....318, 445
Shepard.....116, 406, 420
Shoemaker.....320, 406, 436
Silberman.....368, 406, 434
Silko.....13, 19, 67, 92, 104, 112, 139, 246, 337, 338, 406, 416, 425
Simondon.....273, 406, 427
Sinclair.....332, 333, 406, 434
Slipperjack.....131, 416
Smith. . .30, 33, 46, 47, 331, 387, 393, 407, 423, 430
Sobchack.....363, 407, 427
Speck.....165, 407, 428
Spencer.....32, 35, 407, 432, 436
Spill.....240, 407, 439, 445
Steinwand.....144, 407, 433
Stevenson.....17, 407, 439
Stiegler.....272, 407, 427
Stirrup. .214, 216, 368, 369, 398, 407, 425, 438, 439
Stratton.....366, 367, 407, 434
Sugars.....230, 408, 440
Swann.....91, 408, 423, 425
Sweatman.....98, 419

Sweet.....304, 317, 408, 425
Tedlock.....339, 408, 432
Thackeray.....126, 127, 141, 408, 437
Thorpe.....105, 419
Todorov.....299, 408, 433
Treuer….2, 3, 13, 19, 20, 40, 58, 60, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 96, 102, 135, 138, 145, 182, 212, 213, 216, 230, 243, 244, 247, 248, 270, 331, 334, 336, 337, 338, 339, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 356, 358, 359, 364, 368, 370, 372, 381, 408, 413, 416, 425, 446, 454, 457, 461, 462, 485, 486
Trout.....45, 107, 108, 148, 244, 409, 425
Turner.....21, 105, 137, 138, 409, 430, 436
Tylor.....32, 409, 432
Urquhart.....98, 419
Van Camp.....269, 416
Van Gennep.....274, 409, 440
Vanderhaeghe.....98, 419
Vaugrand.....356, 358, 410, 442
Velie.....173, 410, 435
Vialaneix.....356, 358, 410, 442
Visvis.....192, 230, 410, 440
Viveiros de Castro.....410, 425, 439
Vizenor……12, 17, 25, 104, 166, 171, 173, 174, 176, 177, 181, 234, 268, 269, 305, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 355, 359, 366, 370, 378, 379, 380, 381, 410, 416, 425, 435, 439
Waldram.....188, 189, 411, 430
Warren.....103, 411, 428
Watanabe.....333, 411, 436
Watt.....377, 446
Welch.....19, 126, 140, 246, 417
White.....67, 320, 411, 428, 432
Williams.....81, 284, 285, 412, 428
Witgen.....181, 412, 432
Womack.....16, 412, 426
Wright.....240, 256, 260, 338, 412, 426, 435
Wurst.....238, 412, 427
Wyatt.....132, 158, 412, 439
Wyile.....97, 98, 99, 412, 426
Wyman.....268, 412, 427
Yost.....339, 342, 347, 350, 351, 356, 412, 439
Zuern.....360, 412, 439