



**HAL**  
open science

# L'épreuve du temps et de l'espace dans la saga Love Medicine de Louise Erdrich

Najla Boulifa

► **To cite this version:**

Najla Boulifa. L'épreuve du temps et de l'espace dans la saga Love Medicine de Louise Erdrich. Littératures. Université Paris Saclay (COMUE), 2018. Français. NNT: 2018SACLV046. tel-03007246

**HAL Id: tel-03007246**

**<https://theses.hal.science/tel-03007246>**

Submitted on 16 Nov 2020

**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.

# L'épreuve du temps et de l'espace dans la saga *Love Medicine* de Louise Erdrich

Thèse de doctorat de l'Université Paris-Saclay préparée à  
l'Université de Versailles Saint-Quentin-En-Yvelines

École doctorale n°578 Sciences de l'homme et de la société  
Spécialité de doctorat : Langues et littératures anglaises et anglo-  
saxonnes

Thèse présentée et soutenue à Guyancourt, le 1<sup>er</sup> Octobre 2018, par

**Madame Najla Boulifa**

Composition du Jury :

Jan Borm Professeur, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines	Président
Elizabeth Bouzonviller Professeure, Université Jean Monnet, Saint-Etienne	Rapporteur
Joëlle Rostkowski Professeure, (EHESS : École des Hautes études en Sciences Sociales, Paris)	Rapporteur
Jacques Pothier Professeur émérite, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines	Directeur de thèse

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de thèse Jacques Pothier qui m'a accompagnée dans mes différents travaux de recherches depuis mon Master en 2006 et qui m'a encadrée avec rigueur, bienveillance et compréhension malgré mes contraintes familiales et professionnelles. Je remercie ma collègue et amie, Cécile Melet, professeure de Français pour sa relecture et sa correction attentives et formatrices de mon travail.

Je remercie profondément mes parents Raja et Fethi qui m'ont soutenue et encouragée sans relâche durant ces longues années de préparation de thèse.

Mes remerciements affectueux vont pour mon fils Ryan qui a 8 ans maintenant, et qui, malgré son jeune âge, a su me soutenir et m'encourager avec son amour, sa bienveillance et ses mots simples et touchants...

## Table des matières

INTRODUCTION .....	6
<i>CHAPITRE I</i> .....	23
LA QUÊTE DE L'ESPACE .....	23
I. 1. Mère-Nature : de l'évanouissement à l'événement .....	24
I. 1. A. Introduction .....	24
I. 1. B. Red scenery through white lenses .....	25
I. 1. C. a. La notion erdrichienne de at-homeness .....	31
I. 1. D. Une seconde nature .....	34
I. 1. D. a. La Nature comme métaphore .....	34
I. 1. D. b. « Natural Reason » : la Nature comme événement .....	35
I. 1. E. Conclusion .....	40
I. 2. <i>Of borders and edges</i> : introduction à l'errance .....	41
I. 2. A. Introduction .....	41
I. 2. A. a. La frontière comme notion étrangère .....	43
I. 2. A. b. La frontière : un mode de vie .....	44
I. 2. B. Fuir l'espace, l'espace en fuite .....	45
I. 2. C. L'Être en suspens .....	47
I. 3. L'errance : crise ou résolution ? .....	50
I. 3. A. Introduction .....	50
I. 3. B. L'errance : le non-lieu de la suspension .....	52
I. 3. C. La quête du mouvement .....	56
I. 3. D. Le degré zéro : le lieu du commencement .....	57
I. 3. E. Fleur Pillager : la quête de « Tracks » .....	59
I. 4. La question du <i>Homecoming</i> .....	64
I. 4. A. Introduction .....	64
I. 4. B. " <i>Troubled homecoming</i> " .....	67
I. 4. C. <i>A Homecoming Without a Home</i> .....	70
I. 4. D. <i>Posthumous Homecoming</i> .....	73
I. 4. E. <i>Homecoming as a relief</i> .....	74
I. 4. F. <i>Home as a process : the unfinished space</i> .....	75
I. 4. G. Conclusion .....	78
I. CONCLUSION .....	81
CHAPITRE II: LES MÉANDRES TEMPORELS DE LA MÉMOIRE .....	82
1. Les effets temporels du conte .....	84
II: 1. A. Introduction .....	84
II.1. B. Une définition du verbe 'raconter' .....	85
II. 1. C. L'arrière-fond temporel du conte .....	87
II. 1. D. L'effet historique du conte .....	91
II. E. Conclusion .....	98
II. 2. Le récit de la mémoire : Construction délibérée ou préméditée ? .....	100
II. 2. A. Introduction .....	100
II. 2. B. Au commencement, l'histoire fut. ....	101
II. 2. C. La mise en scène métaphorique de la mémoire .....	103
II. 2. D. <i>The game of memory</i> .....	105
II. 2. E. Conclusion .....	108

II. 3. L'écriture traumatique dans <i>The Painted Drum</i> : Entre invention et <i>mimésis</i> .....	109
II. 3. A. Introduction.....	109
II. 3.A. a. Étrangeté et paradoxe de l'écriture traumatique .....	110
II. 3. A. b. <i>The Painted Drum</i> : de l'écho du tambour à l'accident.....	112
II. 3. B. Les techniques de l'écriture traumatique .....	114
II. 3. C. Quand l'œuvre naît de la douleur.....	114
II. 3. C. a. <i>Construction Number Twenty</i> .....	115
II. 3. C. b. <i>The Painted Drum</i> .....	118
II. 3. C. c. Le trauma comme conte .....	119
II. 3. D. Au-delà de l'accident .....	125
II. 3. D. a. L'écriture traumatique ou la vie assistée du mort.....	125
II. 3. D. b. Trauma ou renaissance de l'identité .....	127
II. 3. E. Conclusion.....	130
II. 3. E. a. le traumatisme comme une condition inéluctable .....	130
II. 3. E. b. Simuler, assimiler le traumatisme .....	131
II. 3. E. c. Le Trauma comme appropriation .....	132
II. Conclusion.....	134
CHAPITRE III: LA TEMPORALITÉ AMÉRINDIENNE : UNE STRUCTURE EN FILIGRANE.....	135
I. INTRODUCTION .....	136
III. 1. “No clocks!” .....	138
III-2- Réalisme magique ou le troisième chronotope.....	141
III-2- A: Introduction .....	141
III.2. B. Un espace anti-colonial .....	145
III. 2. C. l'espace mythique de la forêt.....	147
III. 2. D. l'abolition des frontières.....	148
III. 2. E. L'espace onirique .....	150
III. 2. F : Conclusion : origine et réalisme magique ?.....	153
III. 3. Introduction à la temporalité cyclique .....	155
III. 3. A. Introduction .....	155
III. 3. B. Temps cyclique et occident .....	157
III. 3. C. Sisyphe Vs Phénix : la dialectique de la répétition et la régénération.....	159
III. 3. D. La question du retour et du devenir dans la temporalité cyclique.....	164
III. 3. E. Temps cyclique Vs Temps linéaire.....	165
III. 3. F. Temps cyclique : du Retour au Devenir .....	169
III. 3. G. a De la contingence : “ <i>a practical philosophy</i> ”.....	172
III. 3. G. b. Mundi Possibles : le modèle ramifié .....	173
III. 3. Conclusion:.....	179
III. 4. Jeu et Ordre .....	180
III. 4. A. Introduction : La théorie du chaos comme outil de lecture.....	180
III. 4. B. <i>Of Games, Gambings, and Guessings</i> : le jeu comme outil de lecture .....	184
III. 4. C. Fragmenter, intriguer, unifier .....	192
III. 4. D. Conclusion :.....	225
CONCLUSION.....	227
Bibliographie.....	235
INDEX .....	250



# INTRODUCTION

*Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement, comme Gombrowicz l'a dit et fait. Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu.<sup>1</sup> (Gilles Deleuze).*

C'est une question de survie que de vivre pour les livres et par les livres: "the question that has defined my life, the question that has saved my life, and the question that [...] has resulted in the questionable enterprise of starting a bookstore."<sup>2</sup> Erdrich sauve sa propre vie ainsi que celle de ses personnages en les assignant à un récit inachevé qui garantit la continuité de ses romans. La saga *Love Medicine* est composée de plusieurs romans, dont huit principaux qui font l'objet du présent travail : *Love Medicine*<sup>3</sup> dont la première édition date de 1984, *The Beet Queen*<sup>4</sup> (1986), *Tracks*<sup>5</sup>(1988), *The Bingo Palace*<sup>6</sup>(1994), *Tales of Burning Love*<sup>7</sup> (1996), *The Last Report on the Miracles at Little No Horse*<sup>8</sup> (2001), *Four Souls*<sup>9</sup>(2004) et *The Painted Drum*<sup>10</sup>(2005). Tout au long de cette saga, le lecteur assiste au parcours et aux tribulations de plusieurs protagonistes et narrateurs, dans un cadre spatio-temporel dispersé et multiple qui s'étend sur des générations. Louise Erdrich a écrit d'autres romans. Son œuvre romanesque semble se diviser en trois parties : la saga *Love Medicine*, l'objet de la présente thèse, la trilogie *The Plague of Doves*<sup>11</sup> (2008), *The Round House*<sup>12</sup> (2012) et *La Rose*<sup>13</sup> (2016) où le thème dominant est la justice et un ensemble de romans divers et sans liens thématique ou spatio-temporel particulier composé de : *The Crown of Columbus*<sup>14</sup> (1991) co-écrit avec Michael

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2013) 11.

<sup>2</sup> Louise Erdrich, *Books and Islands in Ojibwe Country* (Washington, DC : National Geographic Society, 2003) 4.

<sup>3</sup> -----, *Love Medicine* (London: Flamingo, 1994). (Abréviation: *LM*).

<sup>4</sup> -----, *The Beet Queen* (London: Harper Perennial, 2004). (Abréviation: *BQ*).

<sup>5</sup> -----, *Tracks* (NY: Perennial, 2004). (Abréviation: *Tr*).

<sup>6</sup> -----, *The Bingo Palace* (London: Harper Perennial, 2004). (Abréviation: *BP*).

<sup>7</sup> -----, *Tales of Burning Love* (NY: Harper Perennial, 1996). (Abréviation: *TBL*).

<sup>8</sup> -----, *The Last Report on the Miracles at Little No Horse* (London: Flamingo, 2002). (Abréviation: *LR*)

<sup>9</sup> -----, *Four Souls* (NY: Harper Collins, 2004). (Abréviation: *FS*).

<sup>10</sup> -----, *The Painted Drum* (NY: Harper Collins, 2005). (Abréviation : *PD*).

<sup>11</sup> -----, *The Plague of Doves* (NY: Harper Perennial, 2008).

<sup>12</sup> -----, *The Round House* (NY: Harper Perennial, 2012).

<sup>13</sup> -----, *La Rose* (NY: Harper Perennial, 2016).

<sup>14</sup> ----- et Dorris Michael, *The Crown of Columbus* (NY: Harperpaperbacks, 1991).

Dorris, *The Antelope Wife*<sup>15</sup> (1998), *The Master Butchers Singing Club*<sup>16</sup> (2003), *Shadow Tag*<sup>17</sup> (2010) et *Future Home of the Living God*<sup>18</sup> (2017).

Même si Erdrich n'utilise pas le terme saga, nous l'avons attribué à l'ensemble de ces huit romans car ils en représentent les caractéristiques. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, le terme saga signifie « l'histoire d'une même famille à travers plusieurs générations et qui présente un aspect plus ou moins légendaire. »<sup>19</sup> En effet, dans les huit romans, le lecteur retrouve les mêmes personnages et les mêmes familles. Plusieurs critiques utilisent le terme saga en faisant référence à ces romans. Par exemple, P. Jane Hafen cite *Love Medicine* en tant que la saga du Nord du Dakota.<sup>20</sup> Lorena Laura Stookey affirme : "There is, within the world of Erdrich's continuing saga, 'more to be told' (...)." <sup>21</sup> Frances Washburn déclare aussi : "(...) critics were beginning to view Erdrich's works less as individual pieces but more as parts of a continuing, related saga."<sup>22</sup> Rinda West partage cette même perspective en décrivant cette saga comme étant « en cours de développement » :

In her still-growing saga Erdrich details a community so filled with tangled roots, diverse characters, matters of chance, fires and floods, love and sacrifice, that it comes to mirror a land community restored to biological health. In the struggles, Erdrich recounts, internal, intertribal, and international, we can see the complexity of the challenge of returning both people and the land to wholeness.<sup>23</sup>

Ces critiques sont unanimes à confirmer le principe de continuité qui régit les histoires racontées dans les huit romans qui se tissent davantage dans d'autres à venir. Cependant, Catherine Rainwater ne partage pas cet avis concernant l'application du terme « saga » aux romans reliés d'Erdrich. Elle explique que les failles chronologiques dans le parcours des personnages, et le manque de clarté des liens relationnels entre ces derniers donnent lieu à une absence de continuité et une incohérence historique. Rainwater affirme :

Characters in Erdrich's novels are not 'fully developed' or defined in relation to each other according to the conventions of the family saga. Not only are the boundaries between nuclear and peripheral family and patriarchal and matriarchal lineage obscured,

---

<sup>15</sup> -----, *The Antelope Wife* (NY: Harper Perennial, 1998).

<sup>16</sup> -----, *The Master Butchers Singing Club* (NY: Harper Perennial, 2003).

<sup>17</sup> -----, *Shadow Tag* (NY: Harper Perennial, 2010).

<sup>18</sup> -----, *Future Home of the Living God* (NY: Harper Perennial, 2017).

<sup>19</sup> <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/saga>. Consulté le 01/11/2017.

<sup>20</sup> P. Jane Hafen, *Reading Louise Erdrich's Love Medicine, Western Writers Series N°158* (Idaho: Boise State University Western Writers Series, 2003) 15.

<sup>21</sup> Lorena Laura Stookey, *Louise Erdrich: A Critical Companion* (Westport: Greenwood P, 1999), p.92.

<sup>22</sup> Frances Washburn, *Tracks on a Page: Louise Erdrich, Her Life and Works* (Praeger: California, 2013) 48.

<sup>23</sup> Rinda West, *Out of the Shadow: Ecopsychology, Story, and Encounters with the land* (Charlottesville: U of Virginia P, 2007) 161.

but in *Love Medicine* and *The Beet Queen* there are no 'main' characters, just as there is no focal narrator among the many narrative voices that speak in these texts.<sup>24</sup> (175)

Rainwater estime que les liens narratifs qui se trouvent entre ces romans ne suffisent pas pour constituer une saga. Les failles qui se creusent dans la continuité chronologique et l'absence d'un personnage principal disperse les romans au niveau narratif et chronologique. Or, les failles chronologiques sont souvent comblées par une suite donnée ultérieurement comme les détails de la mort de June Kashpaw qu'Erdrich omet de *Love Medicine* pour les relater dans *Tales of Burning Love*. De fait, ce jeu temporel et chronologique relève d'un style d'écriture particulier et peut toutefois, faire d'une saga une construction esthétique issue de la réception du lecteur. En outre, aucun des multiples personnages n'est central et l'autorité narrative est partagée, car les personnages contribuent tous à raconter une « vérité ». Rainwater porte davantage la lumière sur les rapports entre les personnages et met l'accent sur la confusion qui règne sur les liens généalogiques. La critique prend l'exemple de la relation entre Lulu et Nanapush ; elle affirme :

In *Tracks*, some of the mysteries of identity and kinship raised in the other two novels are clarified, but again, this novel does not confirm the importance of such indentifications and lineages. To give Lulu a 'legitimate' name, Nanapush declares her to be his biological child when she is born. However, he also calls her 'granddaughter' and she calls him 'uncle.' She is really the child of Fleur Pillager and Eli Kashpaw, and not directly kin to/ Nanapush at all. However, because Nanapush saved Fleur from death, she is a 'daughter' and Lulu is thus a 'granddaughter.' (Rainwater, 174/5)

Ainsi, Rainwater explique le malaise qu'éprouve le lecteur de Louise Erdrich face à cette multitude de personnages dont les liens sont confus et entremêlés. Elle affirme que Erdrich met l'accent sur les liens spirituels qui se créent au sein de la tribu et qui semblent avoir une force et une compassion qui dépassent celles qui existent par les liens biologiques. Donc, Erdrich semble brouiller et briser ces filiations biologiques que les rapports spirituels entre les membres de la tribu détrônent. (174) Peter G. Beidler et Gay Barton attestent de cette complexité et confusion généalogiques et proposent une liste de citations de différents critiques qui le confirment : 'Confusing.' 'Thick with characters.' 'Complex relationships.' 'Difficult to keep the characters straight.' 'Always another point of view.' 'Circling back and forth through time.' 'Overlapping stories.' 'Shaggy.' 'Chaotic.' 'Cryptic.' 'Tangled.' If these are the comments offered by professional readers, we can imagine how students and lay readers might feel as they try to make their way through an Erdrich novel.

Who are all these characters? How are they related? What do they do? When do they do it? Such basic questions are troubling enough when we read one novel, but they become even more bewildering when we encounter other novels in which some of these

---

<sup>24</sup> Catherine Rainwater, "Reading between worlds: Narrativity in the Fiction of Louise Erdrich," in *Louise Erdrich's Love Medicine Casebook*. Edited by Hertha Dawn Wong (NY: Oxford UP, 2000) 163-179.

same characters and incidents appear, often altered and always mixed with new ones. (...). / This book grows out of our conviction that beneath the seeming chaos of story and character in Erdrich's novels lies a series of interlocking patterns, a carefully crafted web of more-than-Faulknerian complexity, as mazelike as life itself, yet ordered by Erdrich's genius.<sup>25</sup>

L'identité narrative est donc, une construction collective d'où les incohérences et les failles chronologiques qui sont les secrets d'une écriture et d'un style singulier. Ce style prône des valeurs tribales et collectives que le monde occidental individualiste ne partage pas. Il y a une nécessité à comprendre ces valeurs afin de pouvoir déchiffrer cette complexité généalogique, narrative et chronologique. Cette complexité met en jeu la compréhension de ce corpus multiple. C'est pour cette raison que la saga, en tant que définition littéraire, doit être perçue selon cette perspective culturelle qui donne une importance primordiale au sens « collectif » de l'identité. C'est de cette valeur collective et de cette identité tribale que naît un style littéraire insondable et mystérieux qu'Erdrich transcrit et transfère sous une forme narrative et chronologique chaotique. La saga chez Louise Erdrich révèle un aspect postmoderne qui oppose la définition classique et historique à la représentation de la réalité familiale contemporaine. Les liens familiaux ne se construisent plus sur des certitudes biologiques et historiques. Tout est remis en question sous une lumière subversive.

La première et unique thèse dédiée à Louise Erdrich en France fut celle de Joëlle Bonnevin intitulée : « Vers de nouvelles images ? La représentation des Indiens dans l'œuvre romanesque de Louise Erdrich »<sup>26</sup>. À travers les trois romans de la saga, *Love Medicine*, *Tracks* et *Beet Queen*, Joëlle Bonnevin démontre l'originalité de l'écriture de Louise Erdrich à contribuer à briser les stéréotypes qui stigmatise l'identité amérindienne. Bonnevin parcourt une liste de stéréotypes et démontre leur pertinence aux personnages de Louise Erdrich. Joëlle Bonnevin stipule que l'essence amérindienne est méconnue par les Indiens eux-mêmes ce qui implique que personne ne peut prétendre à démontrer que ces stéréotypes s'opposent à un portrait exact de l'Indianité. La liste de stéréotypes que Joëlle Bonnevin présente la représentation du « noble sauvage », de la princesse, de la *sqaw* et de la *princess*, du *drunken Indian*, du *vanishing Indian* ainsi que les implications idéologiques de chaque stéréotype. Bonnevin vérifie à travers les personnages de la trilogie la véracité de ces portraits. Joëlle Bonnevin croise brièvement le stéréotype de la temporalité cyclique et affirme que les trois romans sont cycliques car ils se terminent par la notion du retour chez soi : « Dans les romans, le temps comme l'espace sont le plus souvent présentés comme étant non linéaires mais

---

<sup>25</sup> Peter G. Beidler, Gay Barton, *A Reader's Guide to the Novels of Louise Erdrich* (Missouri: U of Missouri P, 2006) 1.

<sup>26</sup> Joëlle Bonnevin, « Vers de nouvelles images ? La représentation des Indiens dans l'œuvre romanesque de Louise Erdrich. » Thèse de Doctorat sous la direction de Anne-Marie CLABE. Université de Poitiers, 1994.

circulaires [...] » (Bonnevin, 397). Or, elle stipule plutôt dans la thèse que les personnages évoluent dans leurs parcours. La thèse de Madame Joëlle Bonnevin est une référence qui permet une vision claire et propice à l'étude de la culture et de la littérature amérindienne. Elle offre la possibilité d'étudier l'identité amérindienne en contournant et en évitant ces stéréotypes afin de découvrir cette essence méconnue de l'Indianité.

Nous avons sélectionné huit romans qui illustrent la problématique spatio-temporelle que nous essaierons de cerner. Ces romans sont inaugurés par la publication de *Love Medicine*. Le récit commence par une tragédie et se poursuit en alternant les voix narratives dans de courtes histoires où le lecteur découvre quelques personnages liés entre eux par la mémoire de la défunte « June ». Le roman est, à premier abord, chaotique mais représente la lutte de ces personnages contre l'oubli, la perte de l'identité, la douleur de l'abandon et les traumatismes du passé. L'auteur transmet un message ultime à travers ces voix narratives dispersées et souligne l'importance de l'amour comme un remède à tous les maux de cette communauté en mal de temps, d'espace et d'identité, et par-dessus tout, en mal d'amour.

*The Beet Queen* nous livre les tribulations de Karl Adare et de sa sœur Mary, deux orphelins qui montent à bord d'un train pour aller chez leur tante Fritzie. Au cours de leur voyage, un incident conduit à leur séparation. Karl se retrouve dans un orphelinat et Mary est adoptée par sa tante Fritzie. L'histoire se déroule aux environs de la réserve du Dakota du Nord, dans la ville d'Argus. Le lien adoptif qui lie Mary et sa tante est plus fort que le lien biologique qui lie la tante avec ses propres enfants. La dimension spatiale occupe une place primordiale dans le récit.

*Tracks* est le roman suivant. Il débute en 1912 et relate les événements dramatiques de l'expulsion des Anishinabes et leur exil vers les réserves. Cette date est fictive et n'a aucune référence historique précise. *Tracks* met l'accent sur la notion d'espace qui est à la source du mal-être identitaire car les Amérindiens à cette période étaient encouragés à utiliser l'espace de leurs terres pour des projets économiques plutôt que pour chasser ou se rassembler. Ces terres sont devenues imposables et certaines tribus ne pouvaient pas payer ces impôts. Par conséquent, certains se sont trouvés dans l'obligation de quitter leurs terres. Dans ce roman, le cadre spatio-temporel est précis et limité. Il y a neuf chapitres qui s'étendent de 1912 à 1924. Deux narrateurs régissent le récit. Le début et la fin de *Tracks* se focalisent sur Fleur Pillager, qui d'ailleurs représente un personnage emblématique dans toute la saga. Des fragments de sa vie parsèment le corpus. *Tracks* a été publié sous la forme d'une nouvelle inspirée du roman et intitulée

« Fleur » dans la revue *Esquire*.<sup>27</sup> La nouvelle fut publiée avant le roman. *Tracks* raconte l'histoire des survivants de l'exil. Fleur décide à la fin du roman de quitter les siens pour partir en quête de sa terre. La suite de *Tracks* sera relatée dans *Four Souls*.

*The Bingo Palace* raconte l'histoire du retour de Lipsha, le fils de June Morrissey. Son retour parmi les siens dans la réserve implique une quête identitaire et une réconciliation avec sa famille et son passé. Le récit raconte ses retrouvailles avec l'esprit de sa mère June et éclaire autrement quelques événements que *Love Medicine* a déjà relatés. Son amour pour Shawnee Ray les confronte à des dilemmes que Lipsha tentera de résoudre en suivant les conseils de Fleur Pillager.

*Tales of Burning Love* commence par le même début que *Love Medicine*, la mort de June. Cependant, cet événement tragique est relaté selon un autre point de vue, celui de Jack Mauser, le dernier à l'avoir vue avant sa disparition. Le roman est raconté par les quatre femmes de Jack Mauser. Elles se retrouvent en voiture en route pour les funérailles de leur amant commun, Jack. Ce dernier a orchestré sa mort afin de tromper les créanciers. Son identité, son portrait, son histoire et le lien qu'il a noué avec June deviennent brouillés et multiples à travers le récit des quatre narratrices.

*The Last Report on the Miracles at Little No Horse* propose un récit qui s'étend de 1910 à 1997. Il raconte l'histoire d'Agnès DeWitt qui, par le biais de l'imposture, s'accapare l'identité d'un prêtre lors de sa mort. Elle s'introduit parmi les habitants de la réserve Ojibwé Little No Horse. Les faits décrits dans ce roman se croisent avec ceux relatés dans *Tracks*, *Four Souls* et *Tales of Burning Love* et éclairent davantage quelques détails livrés brièvement dans ces romans. Agnès DeWitt, n'étant pas amérindienne ira à la découverte des Amérindiens Ojibwe de cette réserve et témoignera de ce qui les disperse, les éprouve et les tourmente : la perte de leurs terres, leurs drames familiaux, leurs secrets et leur quête d'identité. La crainte de découvrir la vraie identité d'Agnès crée le suspense tout au long du récit. Sous la plume du père Modeste, Agnès entreprend l'écriture de lettres à l'intention du Pape afin de lui raconter les événements surnaturels intrigants qui ont lieu dans la réserve de Little No Horse.

*Four Souls* est manifestement la suite de *Tracks*. Fleur quitte les siens et poursuit la quête de la terre perdue de sa tribu. Ce récit ancre les personnages de *Love Medicine* dans une chronique tribale et familiale sans fin. Cependant, *Four Souls* représente des incohérences par rapport aux autres romans. Par exemple, dans *The Beet Queen*, Fleur travaille comme vendeuse en 1932. La même année dans *The Last Report on the Miracles at Little No Horse* et *Four*

---

<sup>27</sup> Michael Schumacher, "Louise Erdrich and Michael Dorris: A Marriage of Minds", *Conversations with Louise Erdrich and Michael Dorris*. Edited by Allen Chavkin and Nancy Feyl Chavkin (Mississippi: UP of Mississippi, 1994) 169-173.

*Souls*, elle vit avec son mari et son fils à Minneapolis et retournera à la réserve l'année suivante en voiture plutôt qu'en tirant un chariot. Dans *Four Souls*, le personnage Four Souls est la mère de Fleur tandis que dans *The Bingo Palace* elle serait sa grand-mère. En somme, dans ce roman, l'histoire principale raconte la rencontre de Fleur et de John James Mauser, leur mariage et la naissance de leur enfant. Son mariage est le résultat de son plan pour récupérer la terre de ses ancêtres que son mari possédait. Ce projet ultime échoue car Mauser fait faillite et fuit ses créanciers. La terre est transmise à Jewett Parker Tatro. Fleur se met aux jeux de Poker dans le bar de Tatro en compagnie de son fils pour regagner sa terre. (G. Beidler *A Reader's Guide*, 56).

Dans *The Painted Drum*, Faye Travers raconte l'histoire du tambour mystérieux qu'elle avait trouvé et volé dans la demeure du petit-fils de Jewett Parker Tatro, John. Le tambour est d'ailleurs cité dans *Four Souls* comme étant un objet qui décorait le mur du bar de Tatro. (FS, 190/91) Faye souffre d'un traumatisme suite à la perte tragique de sa sœur Netta. Le récit de Faye se mêle à l'histoire du tambour, sa fabrication et son itinéraire. La narration alternée de quatre histoires porte un message de survie face au deuil et à la perte d'êtres chers. Mais il y a toujours cette identité recherchée qui refait surface dans la vie des personnages et les ramène vers leur culture et leur spiritualité tout en leur donnant la force de se reconstruire.

À travers ces romans qui forment un tout à venir, Louise Erdrich affirme progressivement son talent littéraire indéniable et original qui contribue à la renaissance amérindienne. Erdrich est une écrivaine amérindienne métisse de mère amérindienne ojibwé et d'un père de descendance allemande. Née le 7 juin 1954 au Minnesota, elle grandit dans le Dakota du Nord. Ses parents travaillaient dans le Bureau des Affaires Indiennes, ce qui lui a permis d'avoir une connaissance de la réalité amérindienne des réserves même si elle n'y a pas vécu. Elle livre une œuvre littéraire prolifique qui joue un rôle majeur dans la renaissance amérindienne. Sa rencontre avec Michael Dorris pendant son parcours universitaire d'étudiante fut une révélation pour le milieu littéraire amérindien puisque leur union a mis en œuvre une force littéraire remarquable. Ils collaborent ensemble et sont invités à plusieurs entretiens. Ils se dédient leur écrits et leurs publications mutuellement ce qui révèle un lien fort entre les deux écrivains. Ils incarnent la notion d'union familiale et de soutien à leur communauté en adoptant trois enfants amérindiens et en donnant naissance à trois autres. Malheureusement, la révélation que Dorris n'était pas amérindien provoque un scandale.<sup>28</sup> Leur mariage échoue et Dorris se suicide en 1997. (G. Beidler *A Reader's Guide*, 4/5). Après la disparition de Michael Dorris,

---

<sup>28</sup> Evi Abou El-Seoud, *A Study Guide for Louise Erdrich's The Bingo Palace* (Gale: Cengage Learning, 2012) 3.

Erdrich poursuit son ascension littéraire et continue progressivement à attirer l'attention de la critique littéraire sur ses œuvres de fiction :

One new writer now focuses national attention, Louise Erdrich, a mixed-blood Chippewa from North Dakota. *Love Medicine* won the 1984 National Book Critics Award for Fiction, and then the American Academy of Arts and Letters prize for the best publication of fiction, (...). A 'wonderous prose song,' according to The New York Times, her writing wakes you up at night, thinking, probing the why and how of existence, native and otherwise.<sup>29</sup>

La réputation grandissante de Louise Erdrich a atteint le monde francophone depuis quelques années. Elle a été l'invitée du Salon du Livre à Paris, en mars 2017. Erdrich est une voix proéminente qui enrichit la renaissance de l'identité de sa culture. Il y a une méconnaissance de la culture et de la spiritualité amérindienne qui demeurent à éclairer davantage et à introduire au monde occidental d'une manière plus profonde. Cela constitue une tâche bien complexe après un parcours historique tragique et destructeur : « Alors que ses ancêtres ojibwés avaient été forcés d'abandonner leur terre et d'assimiler la culture dominante, Erdrich fait le chemin inverse et choisit de récupérer tout ce qu'elle peut de son patrimoine immatériel. »<sup>30</sup> Cet héritage fut réduit par la perte de l'espace ancestral et l'assimilation à la culture européenne qui ont fragilisé la spiritualité amérindienne ; ces thématiques de la perte des repères occupent le centre de la saga. Cependant, transmettre la subtilité de cette spiritualité rend la tâche littéraire complexe d'où le précieux contenu de la saga *Love Medicine* qui apporte par sa longueur et sa richesse un espace littéraire propice afin de cerner cette subtilité.

Louise Erdrich fait partie d'une communauté d'intellectuels et d'écrivains amérindiens qui marquent, par leurs travaux et leur pensée, une période d'effervescence littéraire dont l'objectif est de ressusciter la culture amérindienne. Ce projet a fait l'objet d'un ouvrage écrit par Kenneth Lincoln qui s'intitule *Native American Renaissance*. Cet ouvrage explique les mécanismes culturels qui inspirent la littérature amérindienne et les différentes œuvres majeures qui marquent cette renaissance. Toutefois, à travers notre perception, nous ne nous posons pas la question de la façon dont les Amérindiens se positionnent dans leur différence et leur ethnicité mais plutôt de la réalité de la spiritualité amérindienne tel qu'ils essaient de nous la transmettre. Nombreuses sont les études critiques qui se penchent sur l'approche de la différence dans les sociétés contemporaines mais qui délaissent la source de cette différence. Les étiquettes postcoloniales sont nombreuses et courantes et contribuent involontairement à l'enfermement des études ethniques dans la perspective de simples découvertes culturelles. Les raisons de cet enfermement résident dans la complexité de certaines notions spirituelles et

---

<sup>29</sup> Kenneth Lincoln, *Native American Renaissance* (California: University of California Press, 1983) xii.

<sup>30</sup> Joëlle Bonnevin, « Retour de Louise Erdrich au « pays ojibwé » », *Revue française d'études américaines*, 149 (2016) : 194-208, 205.

mythiques qui rendent le contenu littéraire inaccessible au lecteur occidental. Le romancier et critique ojibwé David Treuer affirme : “ Native American writing should be judged as literature, not as a cultural artifact, or as a means of revealing the mystical or sociological core of Indian life to non-Natives.”<sup>31</sup> Le style littéraire est vite contrebalancé par l’ethnicité du contexte sociologique et culturel de l’ouvrage. Treuer affirme : “We tend, even now, to like ethnic literature to contain our notion of what the iconography is.” Ce rapport à la littérature de la minorité ethnique en tant qu’outil de perception de la différence ne permet pas de déclencher l’appréciation de sa littérarité ; cela révèle les limites de la perception critique à l’égard de l’écriture ethnique ainsi que les limites de l’originalité culturelle de certains auteurs amérindiens.

Il y a chez Louise Erdrich une force littéraire qui confère à son style d’écriture une dimension insaisissable. Ce style provient essentiellement d’un fil spatio-temporel subtil et labyrinthique que nous allons décrypter et analyser afin d’en extraire une logique cohérente et universelle. L’universalité de notre approche analytique est toutefois ponctuée par la présence d’un élément mythique et spirituel dans la culture amérindienne qui brouille toute définition théorique, le *trickster* :

Louise Erdrich's four novels, connected by geography, history, and genealogy, invent a trickster cycle that challenges “traditional” American history and contemporary popular attitudes toward Native Americans. The evolving narrative forms of *Love Medicine*, *Tracks*, and *The Bingo Palace* express the history of a Chippewa community in trickster terms that, far from reinforcing stereotypes of a vanishing tribe, emphasize variety, vibrancy, and continuance.<sup>32</sup>

Le *trickster* est une figure mythique omniprésente à travers l’écriture de Louise Erdrich. Les traits qui caractérisent sa présence dominant son style littéraire. Dans la préface de l’ouvrage *Troubling Tricksters : Revisioning Critical Conversations*, Deanna Reder déclare que le nom *trickster* est apparu avec le début des études amérindiennes et fut inventé par un anthropologue occidental du dix-neuvième siècle, comme le nom « Indien » a été inventé par les Européens.<sup>33</sup> Selon l’une des figures majeures de la renaissance amérindienne, Kenneth Lincoln, la définition du *trickster* se présente ainsi :

Coyote, hare, raven, crow, jay, wolverine, loon, or spider: a recreant spirit masks an animal wandering through hundreds of tribal Indian myths. He resists the boundaries of any given species and is likely to appear at any time in any image. Trickster goes his way “undifferentiated,” (...). He is less divine than bestial, more mythic than animal. This figure is known as Old Man, scavenges in and out of the tribal world a gamesman, glutton, amoralist, comic rapist, world transformer, and improvisational god. He steals wealth,

---

<sup>31</sup> Dinitia Smith cite David Treuer, “American Indian Writing, Seen Through a New Lens.” 19 Août 2006, <http://www.nytimes.com/2006/08/19/books/19indi.html>. Consulté le 21/02/2008.

<sup>32</sup> Jeanne Rosier Smith, *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Literature* (California: Uof California P, 1997) 29.

<sup>33</sup> Deanna Reder, préface *Troubling Tricksters: Revisioning Critical Conversations*, ed. Deanna Reder et Linda M. Morra (Ontario: Wilfrid Laurier U, 2010).

devours game, breaks rules, seduces the princess, procreates plants and animals, and makes up reality as people unfortunately know it, full of surprises and twists, contrary, problematical. (Lincoln, *Renaissance* 122-3)

Il en résulte une écriture au style unique qui rend l'expérience de la lecture peu commune. Cette figure mythique qui abolit les normes pour les reconstituer inlassablement, se tient à l'opposé du cadre fixe des définitions. Le *trickster* est ubiquiste et n'a pas le sens de l'espace confiné, car sa présence consiste à brouiller les frontières entre les dimensions spatio-temporelles. Selon l'esprit du *trickster* l'espace est une entité infinie qu'on ne peut jamais cesser d'arpenter.

Dans une littérature qui puise son inspiration dans ce mythe, le lecteur se trouve devant des protagonistes qui ont une dimension mythique. Chez Louise Erdrich, deux personnages représentent cette force mythique de l'ubiquité et de la tricherie : Gerry et Nanapush : “The Anishinabeg told stories about Nanabush.” (Reder, *Preface*) Nous avons une référence claire à la dimension mythique du narrateur principal de la saga. Ces personnages, Gerry et Nanapush, sont des figures qui représentent la survie aux épreuves et au temps. Selon Jeanne Rosier Smith, ces personnages “tricksteriens” ne sont pas représentés seulement comme des personnages mais aussi comme des agents rhétoriques qui véhiculent l'humour et l'énergie. (Rosier Smith 2) Leur narration tricksterienne recèle des stratégies évasives pour contourner la difficulté de la vie et pour survivre au-delà des limites de l'espace et du temps. Cette notion mythique, qui brouille les pistes et les frontières, est l'expression de la représentation de l'humain par excellence :

Reconciliation of opposites and adaptation to environment, the essential values which guide comic behavior, are necessary both to biological evolution and to the full expression of mankind's highest talents. Humility before the earth and its processes, the essential message of comedy, is necessary for the survival of our species.<sup>34</sup>

L'esprit de ce mythe amérindien représente une certaine vision réaliste de l'évolution humaine dans son environnement spatial et biologique où l'être humain fait face aux dualités et aux contradictions de la réalité. Le *trickster* est l'incarnation de cette attitude de réconciliation et d'adaptation. Cette énergie mythique qui traverse le style du narrateur est une force transformatrice qui recrée l'identité culturelle par le biais du fusionnement des contradictions et des ambivalences : “Turn-of-the-century writers drew on trickster traditions to forge an identity and a writing voice out clashing cultures and contradictory worlds.” (Rosier Smith 10) Dans un contexte d'hégémonie culturelle exercée par la majorité de la population américaine sur les peuples premiers, les questions de l'identité et des repères culturels se réorganisent d'une manière différente et se reconstruisent selon une perception ambivalente que le *trickster* manie

---

<sup>34</sup> Joseph. W. Meeker, *The Comedy of Survival: In Search of an Environmental Ethic*, “Preface”. Edited by Konrad Lorenz (Los Angeles: Guild of Tutors, 1980).

et façonne selon ses stratégies insaisissables que Jeanne Rosier Smith qualifie de “Cunning crafting”. La renaissance amérindienne consiste à éveiller l'Amérindien, reconstruire son identité, le placer dans une position de survie, confectionner sa perception du monde, guérir ses blessures d'un passé traumatisant et lui redonner une place dans le monde en tant qu'être libre.

Toutefois, la représentation du monde amérindien ne semble pas être une tâche simple lorsque les perceptions de l'espace et du temps sont multiples et complexes. Cette multitude complexe est annoncée d'emblée dans le roman *The Last Report on the Miracles at Little No Horse* dans le préambule intitulé “Nindinawemaganidok” :

There are four layers above the earth and four layers below. Sometimes in our dreams and creations we pass through the layers, which are also space and time. In saying the word nindinawemaganidok, or my relatives, we speak of everything that has existed in time, the known and the unknown, the unseen, the obvious, all that lived before or is living now in the worlds above and below. (Nanapush). (LR, Prologue).

Se situer dans le temps et dans l'espace se trouve parmi les préoccupations majeures que Louise Erdrich traite dans ses romans. Ici, nous apercevons une perception bakhtinienne de la définition de l'espace et du temps. L'espace et le temps sont deux dimensions interdépendantes comme le souligne Michael Bakhtine dans son essai “Forms of time and of the chronotope in the novel” où il introduit sa définition du terme chronotope :

We will give the name chronotope (literally, “time space”) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term (space-time) is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein's Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (...).<sup>35</sup>

Le concept de chronotope fut une nouveauté pionnière dans le domaine de la critique littéraire mais aussi un outil critique précieux qui a simplifié la lecture et l'interprétation du cadre spatio-temporel romanesque. Cette approche bakhtinienne permet une meilleure précision terminologique de la nature du réalisme magique qui sera analysée dans le troisième chapitre du présent travail. Cependant, dans les deux premiers chapitres le temps et l'espace seront abordés séparément puisqu'ils sont représentés distinctement dans notre corpus. Le temps et l'espace chez Louise Erdrich représentent une thématique centrale et presque obsessionnelle qui hante l'écriture dans les huit romans. Il est évident qu'il y a un cadre spatio-temporel multiple dans un récit relaté par des narrateurs multiples. Or, la multiplicité n'est pas la question centrale dans cette œuvre, mais c'est plutôt sa présentation spatio-temporelle qui confère au récit sa portée ultime. Le temps et l'espace se présentent comme des entités définies selon la perception culturelle qui régit l'œuvre. En abordant la littérature amérindienne, tout

---

<sup>35</sup> Michael Bakhtin, “Forms of time and of the chronotope in the novel,” *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed, Michael Holoquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holoquist (Austin: U of Texas P, 1981) 84-258, 84.

lecteur se prépare à trouver un cadre temporel cyclique. Quant à l'espace, il se délimite au confinement de la réserve et à la nostalgie des plaines et des forêts. Toutefois, bien au-delà de ces perceptions préliminaires, le cadre spatio-temporel dans la saga *Love Medicine* se manifeste sous une forme complexe et sinueuse. Nous apercevons dès lors un aspect labyrinthique et profondément ancré dans une spiritualité traditionnelle.

Notre analyse commencera par l'étude du phénomène spatial dans l'œuvre. Dès le premier roman, une perte du repère spatial pèse sur les personnages. Cet espace est ressuscité sous une autre forme. En effet, l'auteur célèbre la nature dans chaque détail et décrit le respect et la vénération envers cette nature considérée comme « être » plutôt que comme objet. Dès lors, une représentation comparatiste de la notion de « nature » s'impose afin d'en extirper la vision amérindienne. Il y a donc, dans notre démarche une comparaison entre la perspective européenne d'une nature-objet et la perspective amérindienne d'une nature vivante, libre et sacrée. De ces deux perceptions, un malentendu entre les deux cultures s'installe et entraînera les Amérindiens dans un exil forcé et incompris.

L'exil qui suit l'expulsion des Amérindiens mènera les personnages sur un itinéraire erratique interminable. Le parcours spatial de cette errance est guidé par la notion du « retour chez soi » ou *homecoming* qui n'aboutit pas, mais qui reste à venir. Cette notion du retour devient une notion rêvée et un projet qui s'opère selon un angle spirituel. La notion de *homecoming* et de « at-homeness » situent l'espace amérindien dans la sphère de l'imaginaire. La construction de cet édifice spatial abstrait se couronne par la théorie de Gerald Vizenor qui s'appelle « raison naturelle » où la nature est considérée comme la source d'une perception logique et raisonnée. Sous le regard de Louise Erdrich cette raison naturelle prend corps à travers la célébration de la nature et de chacun de ses détails en un événement. Vivre la nature sous la forme d'une expérience logique et spirituelle se substitue à cet espace perdu.

Toutefois, l'errance dans la saga *Love Medicine* prend une certaine ampleur qui s'impose au cadre spatial et en devient une représentation majeure. À travers cette errance, les personnages fuient le confinement. La vie entre les frontières et les routes devient un mode de vie essentiel à la survie de cet espace de liberté rêvée.

Dès lors que l'errance se révèle comme un mode de vie, la question qui se pose est de savoir si elle est porteuse d'une crise ou d'une résolution à cette communauté en mal d'espace. Le constat de notre analyse aboutit à un état binaire entre la crise et la résolution. D'une part, la crise découle d'un état de suspension dans l'espace et indique une perte de repères ; et d'autre part, elle maintient l'énergie du mouvement, qui est une notion essentielle au décryptage de notre problématique. Dans le mouvement il y a l'espoir, la résistance et la quête de soi et de sa position dans le monde. Il y a dans ce mouvement un retour permanent vers les siens et un

départ répétitif vers ses origines. Les protagonistes errants partent pour se reconstruire et reviennent pour se ressourcer auprès de leur famille et leur culture. C'est une célébration incessante d'un *homecoming* permanent qui se dessine à travers l'écriture selon un flux métaphorique et esthétique qui ressemble à une fractale. Le *homecoming* qui sillonne la saga donne lieu à plusieurs dimensions et plusieurs interprétations. Le mouvement sur lequel repose ce processus spatial indique qu'une reconstruction de soi et de sa place dans le monde est en cours. Ce mouvement est porteur d'une énergie créatrice et d'une identité spatiale conciliante.

Contrairement au cadre spatial, le cadre temporel présente une complexité et une sinuosité intéressantes et dominera les deux chapitres suivants. Le temps dans la saga se manifeste à plusieurs niveaux. Cependant, l'approche présentée traite le temps selon deux aspects temporels : la temporalité de la narration et la temporalité amérindienne absolue. Tout d'abord, il y a chez Louise Erdrich, ainsi que dans la littérature amérindienne, la tradition narrative orale du *storytelling*. C'est un mode de narration dont la mémoire est le seul moteur et la seule source. La tradition du conte oral est un pilier du style narratif amérindien. Elle se met en œuvre à travers le mécanisme de la mémoire que nous analysons à partir de ses différentes manifestations.

Quant à la temporalité amérindienne, Louise Erdrich en esquisse le portrait à travers le parcours et la conscience de ses personnages. La perception occidentale et populaire a longtemps considéré la temporalité amérindienne comme cyclique. Or, sous un regard théorique contemporain, les sinuosités de cette notion apparaissent sous un angle différent et semblent détenir des points communs avec la temporalité linéaire. L'étude des huit romans de la saga révèle une temporalité qui se dessine en filigrane et qui n'est pas répétitive ni cyclique mais qui contient un élément de contingence et remet la nature répétitive en question. Elle introduit la notion d'avenir comme une perspective inhérente à la logique temporelle amérindienne.

Le cadre spatio-temporel de la saga est un élément organisateur du récit et un outil qui met en œuvre l'accomplissement d'un message ultime. Il s'avère qu'à travers une multitude de voix narratives, de récits, de personnages et de romans, un certain désordre peut accabler le lecteur à première vue. Le cadre spatio-temporel se présente ainsi comme un outil double qui véhicule à la fois l'ordre et le désordre. Grâce à un langage métaphorique récurrent qui traverse la totalité de la saga, un flux organisateur apparaît par le biais des liens entre les individus et leurs fragments de récits. En effet, Louise Erdrich accorde une égale importance à l'individu comme à la communauté. D'abord, l'individu détient sa valeur et son rôle comme acteur de sa propre vie. Dans son ouvrage, Robert Berkhofer aborde cette question du rôle de l'individu en tant qu'entité indépendante du groupe :

The emphasis on individualism and liberal institutions, moreover, placed Indian tribalism

in direct opposition to Americanism...Indians must join American society as individuals in the liberal state and economy rather than as tribes. Cultural assimilation, likewise, must proceed according to the values of individualism and not those of tribalism.<sup>36</sup>

Chez Louise Erdrich, il y a une approche conciliante de l'individu et du collectif en une complémentarité entre les valeurs qui leur correspondent: "Yet, the emphasis of the power of the collective in Native American societies and tribes does not prevent Louise Erdrich from presenting her characters as also highly individualized people." (Berkhofer 62) C'est en cela que la communauté trouve un moyen de survie afin de sauver une culture en crise de repères spatio-temporels et identitaires. Cette complémentarité se dessine à travers les métaphores récurrentes du fragment et de l'unité, du désordre et de l'ordre, de l'individu et du groupe. Ces métaphores duelles renvoient à une structure organisée et unifiée de la totalité de la saga. C'est ainsi, qu'au troisième chapitre, une vue d'ensemble cohérente se manifeste. L'auteur met en œuvre l'unité de son peuple dispersé dans un style subtil, un langage métaphorique percutant et une logique spatio-temporelle sinueuse et profonde. C'est en mettant le monde en ordre que l'écrivain trouve l'accomplissement de sa mission de narrateur comme le confirme Erdrich dans un entretien avec le journaliste François Busnel dans son émission *La Grande Librairie*.<sup>37</sup> Elle affirme que son rôle de narratrice est de mettre la réalité en ordre, ce qui est une tâche d'une grande complexité. Celle-ci est illustrée par excellence dans la saga *Love Medicine* et implique tous les acteurs de la narration et de la perception esthétique de l'œuvre: "The trickster's multivalence and elusiveness suggest that because no one's point of view is all-encompassing, all points of view, including those of the author, the narrator, the characters, and the reader or listener, together create the meaning of a story." (Berkhofer 23) *Love Medicine* est une épreuve d'écriture et de style pour l'auteur, et de réception esthétique pour le lecteur.

L'œuvre *Love Medicine* de Louise Erdrich s'inscrit principalement, et selon le titre du roman propulseur de la saga *Tracks*, dans une thématique de l'espace. Il ne s'agit guère de réappropriation de l'espace, mais plutôt de quête d'un nouvel espace à l'image de cet espace volé dans *Tracks*. Reconstruire cet autre espace évocateur d'un autre qui n'existe plus devient une problématique littéraire complexe où la définition culturelle s'oppose à la réalité créant ainsi un imaginaire spatial sinueux. Cette sinuosité spatiale que nous constatons produit un espace qui n'est pas préétabli mais qui s'ébauche au fur et à mesure que les personnages se meuvent. Le lecteur voit l'espace se développer et devenir une entité dont la perception finale est toujours à venir. Cette quête est au cœur de l'œuvre mais sa présence est démunie de prétentions politiques

---

<sup>36</sup> Robert Berkhofer, *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present* (NY: Vintage Books, 1979) 155.

<sup>37</sup> *La Grande Librairie* 2017, diffusée le 23 mars 2017 à 22h06, France 5.

qui consisteraient à réclamer un espace géographique concret. Les conséquences de cette quête révèlent la dimension culturelle et la signification mythique et spirituelle de la terre.

Il y a dans l'œuvre d'Erdrich une approche labyrinthique de l'espace dont le schéma éclaté suit les multiples expériences des personnages. Cet éclatement est la conséquence de la multitude des voix narratives où chaque voix relate et construit sa propre expérience de l'espace. Cette notion de l'espace comme expérience se pose dans notre travail comme un pilier de notre argumentation. Pour cela, nous nous référons à la perception que Rawdon Wilson soumet :

Literary paradigms possess considerable plasticity. They disregard visas and other credentials when they cross frontiers (...). Space, understood in its most primitive sense (a distance to be crossed, an openness between points, one of which is occupied by a perceiving subject, filled by something, sunlight, moonlight, hot dust, cold mud or emptiness) seems omnipresent in literature, but rather hard to place. (...). (...) literary space, in being conceptual, cannot be measured, but it *can* be experienced.

It is this experience that leads me to claim that space is invariably present in fiction though never precisely so. It is very much an aspect of the experience of reading, and without it a fictional world would be (I think) impossible.<sup>38</sup>

L'explication de Wilson montre que l'espace en littérature ne figure pas en tant que donnée tangible de la réalité sujette aux mensurations, mais une expérience perçue pendant le processus de la lecture. Dans l'œuvre d'Erdrich, l'espace n'est point limité et unique mais multiple et complexe. C'est une construction du lecteur qui se tient à la dérobée car il dépend du parcours de chaque personnage ; donc, le lecteur et le personnage sont complices dans ce processus de mise en place d'une notion d'espace.

Afin de comprendre l'espace comme construction à venir, il est important d'élucider cette notion d'un point de vue culturel puisqu'elle en est issue. Il s'agira dans le premier chapitre, intitulé « Mère-Nature : de l'évanouissement à l'événement, » d'élucider l'approche culturelle de l'espace selon un point de vue amérindien. En effet, la possession ou l'appropriation de la terre est inconcevable. Plusieurs notions que nous allons scruter se sont élaborées autour de cette perception de l'espace : « *at-homeness* » d'Erdrich, « appropriation réciproque » de Scott Momaday, « égosystème » de Louis Owens et « raison naturelle » de Gerald Vizenor. Ce sont des termes qui permettent une vision de l'espace et mettent en exergue la place qu'occupe la nature dans la perception amérindienne. On s'y réfère au mode de vie rituel qui s'est instauré afin de concrétiser le lien profond qui existe entre le peuple et l'espace. Ensuite, le thème d'une nature perdue et rêvée plonge inéluctablement les personnages dans l'errance qui se présente comme un substitut à ces terres défigurées et volées. Or, tout d'abord, il y a un espace frontalier où les personnages de la saga se trouvent et se retrouvent ensemble dans certains romans. La

---

<sup>38</sup> Rawdon Wilson, "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism," in *Magical Realism: Theory, History, Community*. Edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris (Durham & London: Duke UP, 1995) 209-233, 215-16.

frontière est un espace métaphorique où les personnages reconstruisent leurs propres espaces en dehors des réserves et des villes qu'ils fuient. Il s'avère par la suite que dans l'espace frontalier, l'être est en suspens car les personnages y sont à la quête de leur identité. Nous allons donc entamer l'analyse de cet espace marginal comme introduction au thème prédominant de l'errance.

Lorsque quête rime avec errance et suspens, il n'est plus question d'aborder l'espace comme une définition préétablie mais comme une incertitude, une idée en cours de construction. Dans le sous-chapitre suivant intitulé « l'errance : crise ou résolution ? », nous abordons la notion d'errance comme un mode de vie et de pensée. Ensuite, nous mettons l'accent sur le rôle de l'errance dans la reconstruction de soi et de l'espace, car c'est bien dans le mouvement que tout se maintient en vie ; en outre, le mouvement et le dynamisme sont des notions tricksteriennes<sup>39</sup> et donc, des notions essentielles dans l'écriture amérindienne contemporaine. Il existe tout au long de l'œuvre de Louise Erdrich une figure de l'errance incarnée par Fleur Pillager. Fleur est un personnage complexe et une allégorie qui représente l'identité et l'héritage culturels amérindiens. Elle est en marge de sa communauté et de son temps et son parcours erratique se distingue par un cadre spatial innommable et libre de toute définition.

Comme on l'a vu plus haut, cette logique erratique donne lieu au thème du retour chez soi qui n'est plus ce même retour qui a existé avant l'invasion progressive anglo-saxonne des terres amérindiennes. Par conséquent, il y a un besoin urgent de reconstruire ce *home* perdu à travers l'errance. Le *homecoming* erdrichien varie selon plusieurs aspects. Il est d'abord imprécis et problématique comme le révèle le début du roman *Love Medicine*. C'est un retour qui n'aboutit pas mais qui se perpétue dans la suite du roman et de l'œuvre. Ensuite, ce retour chez soi s'avère être un retour sans lieu de retour, un état qui culmine dans un paroxysme où la mort devient un « chez-soi » et où les personnages perdus et errants y trouvent un apaisement et une stabilité spatiale.

Ce point culminant du désespoir est vite contrebalancé par le *homecoming* comme un acte essentiel à la survie. Le *homecoming* dans les romans de Louise Erdrich apparaît comme un processus, un espace en cours de construction jusqu'à la fin de chaque roman où l'action se poursuit et n'est point achevée. Donc, le dynamisme qui s'opère dans l'absence de fin exclut la loi de la définition et de la finitude du parcours spatial.

---

<sup>39</sup> Notion présentée dans l'introduction du présent travail.

L'œuvre de Louise Erdrich est une construction architecturale où l'on perçoit un *design*, un motif qui se dessine en filigrane à travers la totalité des romans de la saga. Le thème du retour et de l'errance se réverbère dans chaque roman comme les sillons d'une même vague.

La première partie de notre travail introduit un constat sur cet espace qui se meut et se réinvente et qui n'est pas le même pour tous les personnages. Il se présente comme une expérience qui, quoiqu'individuelle et subjective, se complète avec l'expérience des autres et donne une vision collective de l'espace.

*CHAPITRE I*  
*LA QUÊTE DE L'ESPACE*

## I. 1. Mère-Nature : de l'évanouissement à l'événement

We still hear our ancestors' voices on the wind,  
we listen to their pulse in the flowering trees.  
This earth is our grandmother, each stone sacred,  
(...)  
and stars lit up our nights of prayer.  
We roamed naked and walked barefoot to touch  
the souls of the stones  
so that the spirit or air would unfold us in women  
who would replenish nature's gifts.

Our history was her history.<sup>40</sup> (Mahmoud Darwish).

“So we talk about the rocks, the ravens, the trees, and all of the little things that happen on our road.” (PD, 66)

### I. 1. A. Introduction

À première vue, la littérature amérindienne raconte l'histoire d'une crise spatiale. C'est une histoire d'assujettissement. Il est primordial de comprendre et d'analyser la place qu'occupe l'espace dans la culture amérindienne. Deux approches sont importantes : l'approche anthropologique et l'approche philosophique. C'est bien grâce à ces deux perspectives que nous pourrions établir un sens à la construction de l'espace. Nous nous sommes référés à quelques ouvrages qui traitent ce sujet selon l'approche de l'anthropologie philosophique comme *La Pensée Sauvage*<sup>41</sup> de Claude Lévi-Strauss, ou selon l'angle de la physique quantique comme le livre théorique du physicien et essayiste David Peat intitulé *Blackfoot Physics*.<sup>42</sup> Dans cet ouvrage, Peat met en œuvre son intérêt pour la culture amérindienne et explore les contours de cette spiritualité.<sup>43</sup>

Il est important, en premier lieu, d'élucider la place qu'occupe la nature dans cette pensée. On note que ce lien peut parfois être faussement interprété comme une religion de la nature. Sam Gill rappelle que l'identité amérindienne est profondément religieuse : “Though this

---

<sup>40</sup> Mahmoud Darwish, “Speech of the Red Indians,” in *The Adam of Two Edens: Selected Poems* (NY, Syracuse UP and Jusoor, 2000) 127- 147, 145.

<sup>41</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage* (Paris : Plon, 1962).

<sup>42</sup> David Peat, *Blackfoot Physics* (Boston: Red Wheel, 2005).

<sup>43</sup> David Peat, *David Peat Page*, 22 juin 2018, <http://www.f davidpeat.com/biography/biography.htm>

identity is political, it is also religious in that it strives to recover ancient sensitivities, particularly those that connect people religiously to the land, to nature, and to all (living things).”<sup>44</sup> Donc, la nature est considérée comme une entité sacrée mais qui n'est pas l'objet d'une religion. En effet, les traditions amérindiennes sont ancrées dans l'espace : "...these traditions have a strong attachment to the specific landscape where they originated and continue to flourish.” (Peat 12) Cette perception d'une nature indépendante et sacrée dont l'homme est une partie intégrante représente un point commun qui unit les différentes cultures amérindiennes. L'écrivain Mohawk Beth Brant le confirme lorsqu'il emploie le “nous” collectif” pour présenter cette perception : “We do not worship nature. We are part of it.”<sup>45</sup> Par la suite, nous entamerons dans cette sous-partie, l'étude de la place que la nature occupe dans cette culture.

### I. 1. B. Red scenery through white lenses

L'espace amérindien a subi au cours de l'histoire de la colonisation plusieurs phases de changements qui ont façonné sa représentation à travers les œuvres littéraires. La période de l'arrivée des anglais a marqué le début d'une perte immense pour le peuple amérindien qui ne concevait pas l'idée de posséder la terre sur laquelle il vivait. Par conséquent, la colonisation a introduit une notion inconnue axée autour de l'idée de la possession. En effet, dans la culture amérindienne l'homme est une partie de la nature et de la terre. Angie Debo décrit cette idée dans une formule poétique explicite: “The Mountains and hills, that you see, are your backbone and the gullies and the creeks, which are between the hills and mountains, are your heart veins.”<sup>46</sup>

De ce fait, dans la littérature amérindienne contemporaine, la question de l'espace n'est pas seulement évoquée comme un mode de pensée où l'humain est indissociable de la terre sur laquelle il vit, mais aussi comme une source de deuil permanent ; ces terres ancestrales ont été envahies et dérobées. La déterritorialisation des Amérindiens a induit un sentiment d'aliénation spatiale et identitaire, puisque l'identité culturelle est indissociable de l'espace. Dès lors, la perception pragmatique européenne « chosifiée » la terre et ne lui accorde aucun caractère sacré ni vivant. Par conséquent, l'Indien aussi, sous l'emprise culturelle européenne, a subi une réinvention passive par le biais de l'imaginaire occidental. En l'absence de compréhension

---

<sup>44</sup>Sam Gill, “Native Americans and their Religions,” *World Religions in America: An Introduction*, edited by Jacob Neusner (Louisville: Westminster J. Knox Press, 2003) 8- 23, 9.

<sup>45</sup> Beth Brant cité par Thomas King, *The Truth about Stories: A Native Narrative* (Toronto: House of Anansi Press, 2003)114.

<sup>46</sup> Angie Debo, *A History of the Indians in the United States* (Lincoln : U of Oklahoma P, 1984) 2.

profonde de son identité et de sa culture, une nouvelle identité inventée s'est imposée au peuple amérindien. Ce fut une manière de tenter de cerner cet être complexe et mystérieux sans vraiment réussir à le comprendre.

Le profil amérindien a fait sa première apparition dans la scène culturelle et littéraire américaine à travers les œuvres de James Fenimore Cooper, un écrivain de renom, né au dix-huitième siècle. Il fut le premier à introduire l'Indien comme un personnage romantique porteur de valeurs nobles et chevaleresques, comme cela est mis en scène dans *The Last of The Mohicans* (1826), son roman monumental dans lequel les personnages amérindiens sont amis et précepteurs des pionniers anglais. Cooper fait l'éloge des valeurs de la prudence et de la maîtrise de soi qui caractérisent les Mohicans.<sup>47</sup> Grâce à ce lien anglo-indien, les pionniers apprennent à affronter leur nouvelle vie dans le nouveau monde et par conséquent, à développer leur nouvelle identité américaine.

Cependant, J.F. Cooper nous transmet un portrait imaginaire de l'Indien. Il avoue ne pas avoir de liens étroits avec la communauté indigène et dit que sa connaissance des personnages de son roman se limite à ses lectures : "I never was among the Indians. All I know of them is from reading, and from hearing my father speak of them".<sup>48</sup> Par conséquent, l'Indien de Cooper est une réinvention. Cooper lui-même fut critiqué pour avoir présenté l'Indien comme un personnage romantique. Par exemple, les deux critiques James Hector et W. S. W. Vaux reprochent à l'écrivain la source de sa connaissance des Indiens qu'ils qualifient de "erroneous estimate" et poursuivent : "The only way, therefore, to obtain correct notions of the Indians, is to observe them (...)." <sup>49</sup> L'indien se retrouve dès lors, confiné dans une construction imaginaire et arbitraire nourrie par la lecture et l'observation passives du regard anglo-européen et non par un franc échange humain et social. De ce fait, la perception amérindienne de l'espace est restée méconnue dans ces premiers récits qui relatent la vie du "sauvage" des Amériques.

L'impact que J.F. Cooper a produit dans le milieu artistique de l'époque s'est étendu à l'œuvre picturale de Thomas Cole qui offre une excellente illustration de ce lien triangulaire qui existe entre le colon anglais, l'Amérindien et la nature en tant que sujet de notre réflexion. Thomas Cole est un peintre anglais qui a émigré au nouveau monde avec sa famille en 1819 pour s'installer en Philadelphie. Son expérience de peintre lui offre l'opportunité d'explorer la nature époustouflante du nouveau continent, entre autres sujets. Son œuvre picturale est complétée par son journal qui contient son témoignage et sa description détaillée et pointilleuse

---

<sup>47</sup>Juliet Shields, "Savage and Scottish Masculinity in *The Last of the Mohicans* and *The Prairie*," *Nineteenth-Century Literature* 64. 2 (September 2009) : 137-162, 138.

<sup>48</sup> ANONYME, "Cooper's Indians." <http://xroads.virginia.edu/~hyper/hnS/Indians/cooper.html>. Consulté le 27/04/2015.

<sup>49</sup> James Hector and W. S. W. Vaux, "Notice of the Indians Seen by the Exploring Expedition under the Command of Captain Palliser," *Transactions of the Ethnological Society of London* 1 (1861) 245-261, 245-6.

de son environnement. Il y a chez Cole un sentiment ambivalent à l'égard de cet espace alternant entre l'angoisse et l'admiration.<sup>50</sup> Cependant, ce qui nous intéresse est le rapport que le peintre établit entre la nature sauvage et la présence de l'Indien à travers ses tableaux, et plus particulièrement son tableau inspiré du roman de J.F. Cooper intitulé "*Landscape with Figures: Scene from Last of the Mohicans*" datant de 1826. J'ai choisi ce tableau car il dégage une vision et une attitude propres aux pionniers face à l'espace sauvage du nouveau monde. Ils s'apprêtent à transformer cet espace selon leur perception pragmatique. Il y a chez Cooper une problématique centrée autour de l'emprise anglaise sur le monde amérindien, tout en mettant l'accent sur ce sentiment d'aliénation du peuple amérindien. Ceci va sans pour autant nier la "supériorité" anglo-européenne.<sup>51</sup> Dès lors, un nouveau monde s'apprête à être érigé sur les ruines d'un autre. On pourrait présumer que Cooper ainsi que Cole représentaient à travers leurs oeuvres respectives la chute de l'Indien qui était une menace pour cette civilisation naissante. Cependant, Cole et Cooper ont failli à la pertinence et l'authenticité de la représentation de l'Indien.

Le rapport que nous souhaitons cibler et établir entre les deux œuvres respectives de Cooper et Cole, apparaît à travers la problématique qui reflète le duel entre l'état sauvage du nouveau monde et la civilisation pionnière des anglo-européens. Au premier abord, nous constatons dans ce tableau le caractère nuageux qui perturbe la beauté et la sérénité du paysage naturel et qui renvoie au caractère sublime de cet espace sauvage. Au milieu du paysage, il y a aussi une présence humaine réduite à une échelle tellement petite qu'elle fusionne avec le milieu naturel, un détail qui exclut l'homme en tant qu'« unité de mesure du paysage, mais un élément qui se fond avec la nature. »<sup>52</sup>

Le tableau de Thomas Cole représente la scène de l'enlèvement de Cora par l'Amérindien Magua. Il y a aussi Uncas, l'ami indien du protagoniste anglais Duncan Heyward, qui tente de sauver Cora mais échoue lorsque cette dernière se fait poignarder par un assistant de Magua qui surgit par surprise. Magua tue Uncas. La scène montre Heyward qui s'apprête à tuer Magua en se tenant debout devant les corps sans vie de Cora et de son ami Uncas et en brandissant son arme vers lui. Toutefois, les différentes composantes spatiales et leurs couleurs montrent un contraste entre la lumière et l'ombre. Rebecca Ayres Schwartz soumet dans son article "*Historicism and Nostalgia in Thomas Cole's Last of the Mohicans*" une lecture interprétative

---

<sup>50</sup> Louis Legrand Noble, *The Life and Works of Thomas Cole*. 3<sup>rd</sup> édition (NY: Blakeman, 1856) 98.

<sup>51</sup>Robert Milder, "The Last of the Mohicans and the New World Fall," *American Literature*, 52. 3, (1980) : 407-429, 413.

<sup>52</sup> Francesca Castria Marchetti, « La découverte de l'ouest, » in *La peinture Américaine*. Sous la direction de Francesca Castria Marchetti (Paris : Gallimard, 2002) 36-77, 42.

du lien thématique illustré et représenté en commun entre les deux œuvres.<sup>53</sup> Notre perspective cependant, met l'accent sur la réinvention de l'espace amérindien selon la perception culturelle eurocentriste. Schwartz interprète ce contraste entre lumière et ombre comme évocateur du caractère mystérieux de la mort. Tout comme Magua, l'espace sauvage est imprévisible et terrifiant. Tout comme l'arbre qui le surplombe et qui s'incline sous la pression de la gravité qui va presque l'arracher à ses racines, l'espace sauvage tente de s'attacher à la vie devant la menace imminente de la civilisation, représentée par l'arme de Heyward. Mais tout comme l'arbre aussi, le personnage indien de Magua est ancré dans cet espace, il en fait partie et donc, représente de cette manière la permanence du potentiel menaçant qu'il symbolise.

Cole fige ce moment d'action où la terreur règne en permanence sans atteindre son paroxysme. La menace est triangulaire et émane des trois protagonistes de l'œuvre : la nature, la civilisation et l'homme sauvage. D'une part, la civilisation menace cette nature sauvage et ses habitants. D'autre part, l'Indien et l'espace qu'il habite menacent la civilisation européenne par leur imprévisibilité terrifiante. Il y a aussi un sentiment d'impuissance qui règne des deux côtés.

De ce fait, en alliant récit narratif et vision picturale, nous obtenons une meilleure représentation de l'espace comme source d'idées contrastées entre progrès et état primitif. Il représente aussi un élément précieux et convoité par ces deux peuples impuissants et incertains de leurs destinées respectives dans cet espace partagé.

Par ailleurs, mis à part l'approche picturale, une tendance philosophique s'impose comme un pivot dans la construction de la perception de l'espace. Ralph Waldo Emerson émet une interprétation transcendantaliste de la Nature qui marque la séparation avec l'héritage philosophique du vieux monde. L'approche d'Emerson est dénuée de toute considération vis-à-vis de la pensée amérindienne. Une analyse comparative s'impose afin de comprendre ce que la terre représente pour les deux approches, amérindienne et anglosaxonne.

L'incontournable essai d'Emerson qui s'intitule « Nature » demeure une référence monumentale et amplement sujette à une critique toujours prolifique.<sup>54</sup> Bien que la nature soit une entité divine, transcendante et incompréhensible, elle n'est pas indépendante du sujet qui la contemple : "I become a transparent eye-ball ; I am nothing ; I see all ; the currents of the Universal Being circulate through me ; I am part or particle of God." (Emerson 9) Pierre-Yves Pétillon commente :

---

<sup>53</sup> Rebecca Ayres Schwartz, "Historicism and Nostalgia in Thomas Cole's *Last of the Mohicans*," James Fenimore Cooper Society 25 (2008) : 22-24, <http://external.oneonta.edu/cooper/articles/ala/2008ala-schwartz.html>. Consulté le 27/04/2015.

<sup>54</sup> Ralph Waldo Emerson, *Nature* (Boston : James Munroe & company, 1848).

L'œil, ici, chez Emerson, a un privilège particulier dans la reconstruction *ab origine* du monde (américain) pour 'moi'. C'est l'œil qui, débarrassé des images anciennes qui l'offusquaient, voit pour la première fois, à l'œil nu, les détails d'un monde éclaté et dépouillé où le 'je' se dépouille aussi de sa livrée étrangère, largue les frusques qui l'encombrent et, ayant rejeté les défroques du monde ancien, va (indisguised and naked) 'à la rencontre du soleil'. A l'œil nu. Naked eye/naked I : on peut lire toute la fiction américaine comme une glose sur ce jeu de mots.<sup>55</sup>

L'œil est en effet un élément symbolique chargé d'une connotation identitaire. La naissance d'une identité américaine se débarrasse enfin du poids du vieux monde. Elle est la projection de cet esprit éveillé et illuminé de l'homme ;<sup>56</sup> elle devient la scène de la gloire de l'homme et l'objet de sa volonté possessive lorsqu'Emerson dit : "There is a property in the horizon which no man has but he whose eye can integrate all the parts, that is, the poet. This is the best part of these men's farms, yet, to their warranty-deeds give no title." (Emerson 6) Cette attitude possessive et "chosifiante" est évidente dans les termes employés : "property", "deed", "title".

La vision d'une nature façonnée et refondue par la pensée s'oppose à l'image amérindienne d'une nature sacrée, respectée et libre de tout contrôle humain. C'est toujours dans un esprit de possessivité que la pensée anglo-saxonne agit. C'est une pensée matérialiste et pragmatique qui vise des idées de progrès. Même si le transcendantalisme exprime un sentiment de fusion avec la nature, il implique inévitablement un regard de domination et d'appropriation. L'identité américaine issue de cette époque des pionniers a profondément contribué à forger la vision transcendantaliste de la nature. En effet, la rencontre de l'homme, en quête de liberté, avec ces étendues vastes et vierges de toute civilisation a été propice à la reconstruction de ce « je » qui se cherche loin de son « vieux monde » opprimant.

L'approche amérindienne, toutefois, agit dans une perspective osmotique et inter-indépendante avec la nature. L'Amérindien veut retrouver non pas une terre neuve et vierge où il inscrirait sa propre trace et reconstruirait son propre « je » naissant, mais il veut que ce « je » soit la voix d'une unité collective ; le « je » collectif unit les ancêtres et leur espace sacré dans une mémoire toujours vivante et inscrite dans ce milieu qui n'est plus le même mais dont les contours demeurent. L'héritage mythique amérindien indique la présence d'un vrai dialogue de l'esprit de l'homme avec celui de la nature qui se traduit par un langage poétique en parfaite fusion avec elle. Ceci implique la reconstruction et la récréation de l'espace sur des territoires réels aussi bien qu'imaginaires.

Les lieux fictifs deviennent mythiques et porteurs d'un processus symbolique qui régit l'histoire et le développement des personnages. Les lieux de la saga de Louise Erdrich

---

<sup>55</sup>Pierre-Yves Pétilion, *La Grand-Route : Espace et Écriture en Amérique* (Paris : Seuil, 1979).

<sup>56</sup> John Gatta, *Making Nature Sacred* (NY: Oxford UP, 2004) 89.

rappellent le comté de Yoknapatawpha chez William Faulkner. Ce comté a suscité un intérêt critique immense et fut l'objet de plusieurs ouvrages. Le cadre spatial en littérature oscille entre fiction et réalité. Par exemple, Yoknapatawpha est inspiré du comté de Lafayette qui se trouve dans le sud américain et d'où Faulkner est originaire. Owen Robinson porte son attention au rôle de ce lieu et à son impact sur le récit :

As we read and re-read the books that comprise the series, we see this land develop and change with the development of its inhabitants, a process as much powered by the fiction as dramatised by it. The importance of Yoknapatawpha goes far beyond the immediate concern of a setting for the stories; it is a vital part of those stories and of the processes that go towards making them live and breathe in an active, ever-evolving way.<sup>57</sup>

L'espace reflète le flux de l'histoire et le devenir des personnages. Il représente un processus plutôt qu'une entité géographique figée. C'est ainsi que l'écriture fictionnelle se met en place : c'est une alchimie qui met en interaction l'espace-temps, les événements et les protagonistes. L'écrivain, en choisissant un lieu réel, se doit de rester authentique et fidèle à l'historicité de ses lieux. Selon Robinson, Yoknapatawpha peut être interprétée comme une entité qui va au-delà d'un espace géographique fixe: "Yoknapatawpha can be seen as/ a state of mind, or, rather, a convergence of many states of mind exercising themselves both towards and within the series of novel." (Robinson, 2/3) Ce lieu imaginaire permet de façonner l'espace selon l'état d'esprit des protagonistes. Cette caractéristique constitue un point commun entre Louise Erdrich et William Faulkner que les critiques confirment: "In fact, over the course of her five North Dakota novels, Erdrich constructed a mythic world that has often been aptly compared to William Faulkner's Yoknapatawpha County." (Stookey, 29) L'espace chez Erdrich représente des indices symboliques et métaphoriques qui reflètent l'état d'âme des personnages et relatent les tourments qui dominent la communauté. Dans le cas du peuple amérindien, la terre est porteuse d'une identité vivante qui interagit avec l'environnement humain. C'est une source de pouvoirs ; elle est capable de s'exprimer à travers des phénomènes naturels que l'esprit peut apercevoir et interpréter. Cet espace a été transféré à un autre peuple d'une autre culture. Par conséquent, l'esprit de cet espace est primordial au maintien de l'identité spirituelle et à la perception collective du monde. La priorité pour une littérature engagée est d'expliquer et présenter les sinuosités de la relation du peuple à la terre et à l'environnement naturel dans lequel il a élu domicile et avec lequel il interagit. Loin de la revendication des terres ancestrales auxquelles Fleur Pillager aspirent, Louise Erdrich livre un portrait symbolique et métaphorique profond et complexe de cette relation entre le peuple et l'espace grâce à une représentation dynamique des lieux.

---

<sup>57</sup> Owen Robinson, *Creating Yoknapatawpha: Readers and Writers in Faulkner's Fiction* (Londres: Routledge, 2013) 2.

### *I. 1. C. La reconstruction amérindienne de l'espace : la notion erdrichienne de at-homeness*

S'il existe un deuil profond et permanent qui hante les œuvres amérindiennes contemporaines, la perte de l'espace naturel en est la principale cause. La terre est divisée, possédée et répartie entre des réserves où l'on confine la population amérindienne selon un système hiérarchisé et restreint. Par conséquent, elle a perdu son caractère sacré.

Afin d'élucider le degré d'aliénation spatiale vécue par ce peuple, il est primordial de rappeler les liens ancestraux qui existaient entre l'espace et les Ojibwés avant l'arrivée des pionniers et avant l'ère des réserves. En effet, les Ojibwés vivaient dans une région qui s'étendait de la façade atlantique ouest jusqu'au Minnesota. Ensuite, ils ont élu domicile dans la région qui entoure les Great Lakes depuis cinq siècles environ. L'espace était une source de pêche, de chasse et d'agriculture : des activités qui variaient selon les saisons. Signe de leur sédentarité dans cette région, des sentiers autour des lacs, des cours d'eau et des mares avaient été aménagés. Ils furent les premiers à s'installer dans cette région d'où leur nom ojibwé qui signifie « le premier peuple. » Mis à part le lien de survie, il y a aussi le lien spirituel et sacré. La terre contient des esprits puissants qui reçoivent la vénération et les offrandes des habitants. Elle représente dès lors un constituant vital de l'identité culturelle collective.<sup>58</sup>

L'ère de la colonisation européenne a engendré une violence géographique qui a enclenché un processus de substitution et de compensation. En effet, la littérature constitue un espace où se reconstruisent les espaces rêvés. En citant Louise Erdrich, Robert Durante confirme : "(...) the violence and waste (...), and the decimation of wilderness space by civilization, forced writers to imaginatively restructure their country, to carve out new frontiers in American history and literary narrative."<sup>59</sup> Cet espace recréé est l'objet d'un processus poétique qui transforme la nature en un événement dans le récit. L'espace de la nature sauvage et pure est transformé en une action qui se déploie par le biais du langage poétique et métaphorique.

Nous proposons une sélection de textes de l'œuvre erdrichienne où la poétique de la nature se dessine en filigrane. Afin d'élaborer cette notion, Erdrich a créé le concept de *at-homeness*, inspiré du roman *Out of Africa*,<sup>60</sup> écrit par l'écrivaine danoise Isak Dinesen ; ce roman traite le thème de l'exil et de la reconstruction d'un « chez-soi » sur une terre étrangère :

---

<sup>58</sup> Helen Dwyer, Sierra Adare, *Ojibwe History and Culture* (NY: Gareth Stevens, 2013) 10.

David C. King, *The Ojibwe* (NY: Marshall Cavendish Corp, 2007) 5.

<sup>59</sup> Robert Durante, "Beyond Ethnicity: Realism and postmodernism in Louise Erdrich's Novels," *The Dialectic of Self and Story: Reading and Storytelling in Contemporary American Fiction* (NY and London: Routledge, 2001) 53-69, 53-4.

<sup>60</sup> Isak Dinesen, *Out of Africa* (NY: Random House, 1938).

“Erdrich suggests that one’s home, ‘where I ought to be’, and the cultural identity that place fosters are chosen rather than simply inherited, and may even be, (...), partly invented.”<sup>61</sup> Erdrich recrée son espace comme une invention plutôt qu’un héritage, un choix délibéré plutôt qu’une alternative imposée. Ni les réserves, ni la nature défigurée ne peuvent ressusciter le sentiment de “at-homeness”.

Restreint à une perception matérielle, l’esprit anglo-saxon ne peut pas tenir compte du lien du personnage amérindien et de la nature. Mais on entrevoit une créativité considérable de la part des figures de lettres et de théoriciens amérindiens dont l’objectif est de rendre ce lien explicite. L’œuvre de Louise Erdrich incarne la complexité et la subtilité de ce rapport à la terre. Dans *The Bingo Palace*, Erdrich personnifie la nature et lui donne la parole en tant qu’entité vivante. La voix d’une moufette reflète celle de la nature et rappelle Lipsha que la terre n’est pas une propriété privée : “*This ain’t real estate, it nags at me. /This ain’t real estate, the skunk says again.*” (BP, 218-219) “...what the skunk said is right. Our reservation is not real estate, luck fades when sold.” (BP, 221) Dans *Sacred Sites, Sacred Places*, une explication culturelle éclaire davantage le rôle que joue la terre dans la culture amérindienne :

The question of ownership of sacred sites arises in the context of intrusion by other peoples or individuals. (...). The loss of a piece of land is perceived not only as a material loss, but as a spiritual deprivation, inasmuch as Indian religion and cosmology are intimately connected with the land. (...) the land is made sacred by events that took place in the mythical past. (...). (...), many native peoples’ religions are cosmotheistic; they believe that all natural parts of the world have a human-like life force. In such a belief system, plants, animals, rocks, etc, are conscious and wilful; they must be treated with proper respect. The source areas for plants, animals and earth materials may be considered powerful or sacred, (...).<sup>62</sup>

C’est ici qu’apparaît le caractère animé de l’espace naturel qui acquiert son « âme » grâce à la mémoire historique, mais aussi grâce à l’échange spirituel et rituel que les hommes y ont établi. La perception amérindienne semble « humaniser » l’espace qui, dans le roman de Louise Erdrich, se transforme presque en un personnage dont la survie est intimement liée à celle de l’héritage culturel. Par exemple, *The Bingo Palace* aborde le thème de la survie de l’individu aux dépens de la survie de la culture et des traditions. Lyman Lamartine se voit emporté par l’envie d’acheter une terre afin de construire un palace de divertissement. La terre sur laquelle le palace sera construit appartenait auparavant à la tribu de Fleur Pillager. Donc, le dilemme met en question la réussite de Lyman et la récupération d’une terre ancestrale volée. Utiliser une terre ancestrale pour des fins économiques peut représenter une violation de l’esprit de cette terre. Lipsha, employé par Lyman dans le casino, tente de se justifier :

---

<sup>61</sup> Kathleen Brogan, “Haunted by history: Louise Erdrich’s Tracks.” *Prospects* 21 (1996) : 169-92, 173.

<sup>62</sup> Jane Hubert, Introduction, *Sacred Sites, Sacred Places*, edited by David. L. Carmichael (NY: Routledge, 1994) 1-8, 5-6.

From my low vantage, I consider the modest huddle of human development. The thing is, I already know the outcome, and it's more or less a gray area of tense negotiations. It's not completely one way or another, traditional against the Bingo. You have to stay alive to keep your tradition alive and working. Everybody knows the bingo money is not based on solid ground. (*BP*, 221)

Lipsha affirme qu'il négocie une question complexe qui met en jeu sa culture et ses intérêts personnels. Il justifie ce projet en estimant que la survie de l'homme est la clé à la survie de la culture. Il suppose aussi que ce projet ne durera pas car l'argent des jeux est éphémère ; il sous-entend que la terre sur laquelle le Bingo Palace sera construit retrouvera un jour sa réelle dimension sacrée et spirituelle lorsque ce projet commercial s'effondrera un jour et laissera la place à la terre ancestrale.

La perception amérindienne de l'espace se reconstruit à nouveau en puisant sa source dans ce dilemme. Il y a dans l'œuvre d'Erdrich une notion explicite que les personnages rappellent tout au long du récit. Cette notion montre que la terre ne peut pas être un bien personnel, une possession sujette aux actions commerciales mais qu'elle est plutôt un « être » en interaction dynamique avec les autres entités vivantes. Par exemple, June est identifiée comme portant en elle la forêt : "She was like me, and she was not like me. Sometimes I thought she was more like Eli. The woods were in June, after all, just like in him, and maybe more. She had sucked on pine sap and grazed grass and nipped buds like a deer." (*LM*, 87) Cette relation fusionnelle de l'homme avec la nature porte en elle plus qu'un simple sentiment romantique envers la nature. Ce lien trouve son explication selon une approche théorique. En effet, il existe entre l'homme et la nature l'incarnation d'une expérience fondamentale que Scott Momaday appelle : « appropriation réciproque » : "appropriations in which man invests himself in the landscape, and at the same time incorporates the landscape into his own most fundamental experience."<sup>63</sup> Une osmose et une interaction s'opèrent entre l'homme et la nature comme une expérience profonde, comme un évènement.

Cette osmose atteint le degré de la fusion chez Leslie Marmon Silko. Dans son article "Landscape, History, and the Pueblo Imagination", Silko affirme : "So little lies between you and the earth. One look and you know that simply to survive is a great triumph, that every possible resource is needed, every possible ally, even the most humble insect or reptile."<sup>64</sup> Aussi indispensable que l'air respiré, chaque détail de la nature contribue à la survie de l'espèce humaine. Ce lien fusionnel et poétique constitue un point commun aux différentes tribus

---

<sup>63</sup> Scott Momaday cité par Louis Owens, *Mixed Blood Messages: Literature, Film, Family, Place* (Norman: U of Oklahoma Press, 1998) 226.

<sup>64</sup> Leslie Marmon Silko, « Landscape, History, and the Pueblo Imagination, » *Antaeus* 51, (1986) : 82-94, 94.

amérindiennes qui s'expriment à l'unisson dans les différentes références littéraires que nous citons dans cette même sous-partie.

Louis Owens, dans son ouvrage *Mixed-Blood Messages*, établit une distinction entre l'écosystème et l'« égosystème » ; il explique : “We inhabit a world that is ecosystemic and not egosystemic, a world in which everything is interrelated and humanity is connected with the natural world through social relationship.” (Owens, *Mixed Blood* 227) En somme, le terme « égosystème » met l'accent sur la place centrale de la nature dans la vie de l'homme et dans l'expression de son ego, dont l'équilibre repose sur l'intégrité de l'écosystème qui l'entoure. Une appréhension profonde du terme renvoie à la fusion de l'ego de l'homme avec celui de la nature en une entité unifiée.

### I. 1. D. Une seconde nature

Que la Nature soit « une seconde nature » et un mode de pensée chez l'Amérindien est un phénomène indéniable. La fusion profonde qui existe entre les deux n'est pas seulement concrétisée à travers la pensée théorique et la pratique rituelle mais aussi à travers le langage.

#### I. 1. D. a. La Nature comme métaphore

La saga est foisonnante de métaphores puisées dans la nature. Ceci implique que l'homme se lie avec la nature à travers le langage et transforme son expression en un discours particulièrement minutieux et percutant lorsque chaque détail emprunté à la nature devient un moyen d'expression. Par exemple, dans *The Bingo Palace*, Lipsha compare son amour à une plante : “For my love is larger than it was before she blasted it with fire. It was a single plant, a lovely pine, but now seeds, released from their cones at high temperatures, are floating everywhere and taking root on every scraped bare piece of ground.” (BP, 229) L'image de la plante est extrêmement complexe car elle implique l'unité qui se fragmente, la plante qui libère ses graines qui s'éparpillent à leur tour dans l'espace et se multiplient. À travers cette image, nous déduisons que contrairement à l'idée d'un amour brisé qui finit par disparaître, l'amour de Lipsha ne fait que grandir pour se propager par la suite. Le recours à la complexité du mécanisme naturel comme métaphore des sentiments humains révèle l'extrême sensibilité amérindienne à l'égard de la nature ; une sensibilité issue d'une contemplation fusionnelle incarnant l'unité de l'homme avec elle.

Par ailleurs, dans *Love Medicine*, la métaphore est inversée et le référent devient le référé. La narratrice s'assoit sur une pierre et la compare à ses sentiments : “I sat on a rock hard as my feelings and I stared at the island where Moses Pillager lived.” (LM, 73) Généralement, ce sont les sentiments qui sont comparés à la dureté d'une pierre : “My feelings are hard as the rock I sat on” ; or ici, c'est la pierre qui est mise en avant ; elle est comparée aux sentiments de la

narratrice. Donc, dans cette comparaison, l'accent est mis sur l'élément naturel et non humain. Il est de coutume que l'élément naturel joue le rôle de référent à travers lequel on révèle le degré d'un sentiment. La réciprocité entre l'homme et la nature qui existe à travers les métaphores élève la nature à un statut égal à celui de l'homme. Ainsi, l'intelligence et les sentiments humains sont identifiés à ceux de la nature. De ce fait, à travers son langage métaphorique, Erdrich célèbre la nature comme un événement.

### I. 1. D. b. « Natural Reason » : la Nature comme événement

Mode de vie ou quête préméditée ? Goût pour la Nature ou revendication identitaire ? La réflexion critique se trouve hésitante entre plusieurs conceptions quant à l'authenticité de la relation fusionnelle avec la nature. Un Amérindien qui a vu le jour dans la ville comme Louise Erdrich ou dans la réserve ne peut considérer la nature comme une « seconde nature » qui lui serait essentielle et vitale. Or, il est important de tenir compte du rôle de la tradition orale, toujours d'actualité et omniprésente dans la vie de la communauté amérindienne, capable d'imprégner l'auditeur par la logique naturelle ancestrale. C'est ainsi que l'héritage amérindien réussit à survivre puisqu'il est ressuscité à travers le récit oral.

Les métaphores de la nature indiquent que l'espace inspire les stratégies de l'écriture et l'unifie avec le récit. La nature est représentée comme un événement ; elle refonde l'espace non pas comme un cadre conventionnel qui a le rôle de situer le récit mais comme le centre d'une quête mise en œuvre par les personnages et l'écriture elle-même. Il y a donc lieu d'une quête accomplie par le langage qui recrée la trace d'une nature révolue et défigurée. Transformer la nature en un événement traduit une nostalgie, ou plutôt une nécessité vitale de « vivre la nature » plutôt que de vivre dans la nature par le biais de cet événement.

On doit la théorisation de cette fusion à travers le langage métaphorique au théoricien et écrivain essayiste amérindien Ojibwe Gerald Vizenor qui a mis en œuvre le concept de « raison naturelle » qu'il présente de la manière suivante :

I write to create a distinctive literary aesthetic of natural reason in the sentiments of native stories. Ancestral natives created an aesthetic sense of natural presence by sound, motion, the traces of seasons, a summer in the spring; by imagic, totemic associations with birds and animals, by transmutations, and evasive, unrehearsed trickster stories. These sentiments of natural reason, aural transmotion, and tricky conversations, are the traces of a native aesthetic.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Gerald Vizenor, Introduction, *Native American Literature*, URL://<http://lopezbooks.com/catalog/na6/na6-01.html>. Consulté le 25/09/08.

En effet, le terme « raison » implique une logique inspirée de la nature qui, par opposition à la logique occidentale, ne donne pas lieu à des chiffres et à des équations mais plutôt à une expression poétique ressentie. Il est clair que dans une perspective littéraire, la « raison naturelle » inscrit l'écriture en marge du discours sentimental romantique et exprime une conception intellectuelle de la nature. Vizenor évoque les termes d'« esthétique », de « présence », de « mouvement », de « transmutation » ; ces termes annoncent la trame du dynamisme qui représente le pivot de notre travail. L'idée de mouvement concerne l'unité que forment l'homme et la nature. Elvira Pulitano commente ce concept : “Vizenor defines *natural reason* as a ‘union of nature and language, not separation.’ In a sort of existential view, he suggests, it means learning to understand the world, which has no meaning, by what one learns from nature.”<sup>66</sup> En somme, ce discours cherche à élaborer la métaphore de la nature selon un processus linguistique logique issu d'un mode de pensée anthropologique. La nature devient un mécanisme qui explique le monde, une sorte d'outil intellectuel à l'image de la complexité intellectuelle de l'homme. La nature se révèle comme l'égale de l'homme en tant qu'entité libre et intelligente qui possède son propre langage transmissible et compréhensible.

Même si les autres romans de la saga évoquent la nature, aucun d'eux ne la représente comme elle l'est dans *The Painted Drum*, où elle est célébrée comme un événement, explorée comme un personnage et impliquée dans l'intimité de l'homme. Une poétique de la nature se cultive en crescendo et s'amplifie tout au long du roman pour conférer aux éléments naturels le caractère d'un événement marquant. La narratrice semble relater son histoire en concordance avec le rythme de la nature. Par exemple, la rencontre entre la narratrice Faye et son amant Kurt est marquée par la confusion et le silence : “I am so afraid that my hand shakes and I know my voice would quiver if I spoke out loud. The last crickets in the grass are seething and sighing, and I listen to them, clinging to my silence with desperation now, waiting for him to leave.” (*PD*, 261) Le bruit que produit le grillon met en relief l'état d'âme et le silence de la narratrice qui traduit une agitation intérieure. Cette description des sons qui se trouvent dans la nature se réitère dans un autre passage : “Sometimes, though, as we passed his office door we heard a dry, cold, rustling sound. It was the sound that waves make when water is frozen a few feet out from the shore, the sound of waves lapping against fresh ice. Almost a music, not papery sound at all.” (*PD*, 92) Le bruit qui provient du bureau est comparé au bruit de l'eau glacée. La métaphore est orchestrée selon une analyse minutieuse et profonde du son particulier que produit l'eau gelée lorsqu'elle percute les plaques de glace. La description confère à l'ambiance du bureau une atmosphère étrange et mystérieuse. La métaphore dans ce passage décrit la scène

---

<sup>66</sup> Elvira Pulitano, *Toward a Native American Critical Theory* (Lincoln: U of Nebraska P, 2003) 210.

invisible en stimulant l'imagination auditive du lecteur. L'image de cette nature qui fait interruption dans le récit suscite un arrêt dans le processus de la lecture et invite le raisonnement du lecteur et son immersion totale dans le monde de la nature. Cette métaphore vient à l'écrivaine en aide afin d'affiner sa description qui se livre au lecteur comme un sujet vivant de réflexion et d'imagination et qui se déploie en parallèle au récit.

Ces passages poétiques sillonnent le roman et suspendent l'enchaînement des événements. Ils créent un espace de rupture où le lecteur est emporté dans une autre aventure, celle des personnages avec la nature. Plusieurs longs passages décrivent minutieusement un élément de la nature. Par exemple, Faye interromp la narration du récit pour décrire le paysage qui l'entoure, avant d'enchaîner le reste des événements :

There are weeks of bad warmth, which is bad for our wells and ponds but wonderful to see in the woods. The willows blaze in tender bud. Drifts of wild plum blossoms float among the cavern pines. The rapturous trilling of spring peepers begins that electronic sexual whine. I keep the windows slightly open as I drive the back roads to the Tatro house, and breathe the watery air. The road's final quarter mile is now almost impassable, the bedrock sunk against gaping holes, swamp grass and overgrown ponds to either side where the peepers warble and moan at a throbbing pitch. As I bounce along I quiet the frogs, momentarily, so that I seem to be continually piercing a wall of sound. (*PD*, 72-3)

La narratrice dévoile la nature comme un espace vivant qui évolue en parallèle au récit et dont chaque détail est observé et décrit dans le moindre de ses mouvements. L'auteur reconstruit la nature où l'humain s'inscrit en creux et crée ainsi l'événement. Plus tard, un autre passage intervient afin de donner de l'ampleur à la relation de la narratrice avec les éléments naturels. L'événement principal de ce passage est la cueillette des mûres :

The first blackberries that I pick ring the bottom of the light old lobster pot of dented aluminum, which I vowed to fill. As soon as the bottom of the pot is covered, a berry-picking stubbornness comes over me. I am a determined picker, lusting after the loaded branches, taking care not to knock off the berries so dense with sweetness they'll let go if the bush is roughly bumped. (...). Everywhere, I find jewelweed, or touch-me-not, frail bushes of tiny, fierce, golden-mouthed flowers, spitting seeds. As I return from my berry picking, carrying the lobster pot with both handles, I brush through the jewelweed. (...). I stop, of course, and watch the spiders. Exciting the field, I leave them to the suave calm of their thoughtful repairs. My scratches tingle and my hair's a knot of twigs. I'm slick with sweat and gritty with scrapings of bark and wood rot, and I'm peaceful. I have reached an understanding in the woods, as I always do. (*PD*, 78)

La mise en scène de la cueillette des mûres implique une complicité entre la narratrice et l'arbuste qui est décrite minutieusement ; elle traduit le plaisir intense que le contact avec le fruit lui procure : "lusting after the loaded branches". La description prend un rythme croissant qui s'amplifie jusqu'à ce que Faye fusionne avec l'arbre et en devienne une partie. Elle décrit ses cheveux mêlés aux brindilles, sa peau luisante de sueur et émaillée de morceaux d'écorce et de mousse :

There is, (...), a mysterious unity between people and their landscape, between people and the creatures around them. This unity is of a subtle kind, not easily explained. But understanding it is essential if we are to enter into a different awareness of our world. Nature, as we see her from this bluff, is a theophany, a divine revelation filled with timeless power.<sup>67</sup>

Arthur Versluis décrit la difficulté de cerner le sens réel que la nature détient auprès du peuple amérindien et utilise le terme de « théophanie » afin de désigner la nature comme l'espace sacré, une entité intelligente et indépendante qui possède une volonté propre. Dans *The Beet Queen*, on ne pourrait trouver une meilleure expression du mystère qui entoure la nature : “Something was always happening in my real life, at every minute, compared to out there in the woods. What is so great, what is so wonderful, what is so outrageously fantastic about the woods? I ask this of myself as I sit there. There's not a goddamn thing to do but think.” (*BQ*, 199) Appréhender la nature devient une expérience essentiellement intellectuelle qui s'exprime selon un langage métaphorique complexe.

Yves Bonnefoy considère que l'écriture poétique vise l'unité « par opposition aux approches notionnelles qui n'en finissent jamais d'achever de décrire la moindre chose. (Écrire) c'est vouloir des mots qu'ils effacent leur virtualité conceptuelle, leur désir de parler, dans cette sorte de co-présence silencieuse des choses (...). »<sup>68</sup> Yves Bonnefoy tente d'établir une distinction entre l'approche métaphorique et l'approche notionnelle afin de mieux situer l'événement dans le langage. Le poète éclaire davantage cette distinction en mettant en question les tropes et les figures de styles :

Et c'est là une parole touffue mais qui n'en bâtit pas moins son propre monde et reste donc une « image », non le réel, et en tant qu'image la méconnaissance totale des faits de la finitude. Le rêve ne sait pas que le temps existe, il ne le veut pas, l'unité est manquée dès qu'on s'y prête. Il faut donc pour la poésie à la fois s'établir dans la multiplicité des tropes et se refuser à celle-ci ; à la fois subir ce que j'appelle l'image et tout autant en dénier le droit et en refuser mot par mot chaque forme particulière, même si celle-ci est dans le poète son désir le plus spontané. Telle la situation dans laquelle vont se produire les événements de l'écriture. (Bonnefoy, « l'évènement poétique » 95).

Yves Bonnefoy estime que l'image créée par le langage métaphorique est distanciée du temps et en est désunie, d'où l'échec de l'unité du langage et de la finitude de l'existence que l'écriture aspire à accomplir. Ici, les propos du poète et critique nous amènent à méditer sur le rapport de ce langage poétique avec l'entité spatiale de la nature chez Erdrich. L'auteur accomplit-elle une unité entre le langage poétique et la réalité de cet espace naturel absent ? Cet

---

<sup>67</sup> Arthur Versluis, *Sacred Earth: The Spiritual Landscape of Native America* (Rochester: Inner Traditions International, 1992) 12.

<sup>68</sup> Bonnefoy Yves. « L'Évènement poétique ». In *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* T. 104. 1 (1992) : 93-100.

espace devient-il une image rêvée ? Il y a dans les extraits cités précédemment la célébration de l'espace comme événement plutôt que la création d'une image métaphorique par les tropes. L'espace naturel d'autrefois s'est transmuté par le biais du langage en une entité intellectuelle, et en un mode de pensée qui unifie le personnage amérindien et l'espace naturel. Ici, il est question d'une « essence intelligible » qui porte l'objet de l'événement au-delà des tropes et des métaphores comme le constate Yves Bonnefoy dans ce passage-clé de son essai :

L'écriture va-t-elle reconnaître que son système de tropes, de références, la rend incapable de déchiffrer ces faits de l'existence, qui sont pourtant indéniables ? Et remettre en question cette « rhétorique » sienne, à la fois si facile à vivre et si pernicieuse ? Va-t-elle au contraire essayer de transmuter l'objet nouveau en une essence de plus au sein de l'Intelligible qu'elle a substitué au monde, en cautérisant en lui, par quelque tour de l'imaginaire, peu ou prou de sa finitude ? Dans les deux cas un événement aura eu lieu, qui aura été de victoire ou de défaite dans le combat poétique pour la présence contre le rêve ; ou, plus vraisemblablement, qui sera les deux à la fois, de par cette ambiguïté qui caractérise tout être en situation de langage. (Bonnefoy 100)

On a ici une réflexion profonde sur l'effet du langage métaphorique sur les objets et les notions. Ce même langage, quoique capable de créer une image irréaliste et détachée des faits de l'existence et de la finitude, peut aussi créer une troisième entité qui se substitue à l'objet rêvé. Par exemple, l'espace naturel dans notre contexte devient une entité réelle qui oscille entre réalité et rêve et s'érige ainsi, en un événement dans l'écriture.

Erdrich accomplit, par ce fait, l'événement de la nature en créant une unité entre l'esprit et l'objet naturel. Nous constatons que les personnages, quoique n'évoluant plus dans le même contexte naturel que leurs ancêtres, prêtent une attention particulière à toutes les parties de la nature, quelque infime soit-elle, pour en créer un objet-événement et renvoyer implicitement le lecteur vers cet espace d'autrefois qui a façonné et refondu la perception amérindienne du monde.

## I. 1. E. Conclusion

Comme le montre la poétique de « la raison naturelle », le langage dispose du privilège de l'emporter sur les définitions en créant une expérience narrative qui a pour cadre un espace en mouvement. C'est ainsi que se construit la dimension spatiale dans une œuvre littéraire ; elle est ensuite articulée à une vue d'ensemble objective par le processus de la lecture.

Nous pouvons conclure que l'espace dans le texte de Louise Erdrich est le produit d'une double absence ; en effet, d'une part, son apparence est imaginée et reconstruite, et d'autre part, son essence culturelle réelle demeure une absence à cerner à travers un mode de pensée et un langage métaphorique complexe.

Cette absence devient un aspect fondateur de la vision esthétique amérindienne, comme nous pouvons le constater à travers les écrits de Gerald Vizenor: “(the) Indian (is) a simulation and a loan word of dominance (...) the simulation of the *Indian* is the absence of the Native, and that absence is a presence of the other.”<sup>69</sup> Vizenor annonce qu'une présence typique du vrai Amérindien n'existe plus et n'est plus qu'une réinvention, l'imitation d'un modèle construit par cet autre, colonisateur ou lecteur.

De ce fait, l'espace naturel, célébré et poétisé dans l'œuvre d'Erdrich, est à son tour une invention, donc, une absence recréée par le langage : “Mother earth is a simulation, not a tribal reservation ; mother is the absence of the real, the earth.”<sup>70</sup> Ainsi, la recréation de l'espace naturel se révèle comme un besoin vital qui entraîne inévitablement une douleur évocatrice de l'absence de la terre qui est en même temps présente en creux.

Malgré le développement de l'espace moderne et industrialisé aux dépens de l'espace naturel, la *wilderness* comme espace, demeure la principale aspiration du peuple amérindien non seulement sur le plan littéraire mais aussi sur le plan politique où des efforts de rachat des terres amérindiennes aux propriétaires anglos-américains se multiplient. Par exemple, en décembre 2006, une tribu Séminole de Manhattan a racheté un café « Hard Rock » et affirme que c'est un acte de récupération d'une partie de la terre qui appartenait auparavant à leurs ancêtres. Le vice-président de la tribu affirme : “Our ancestors sold Manhattan for trinkets. Today, with the acquisition of the Hard Rock Café, we're going to buy Manhattan back one hamburger at a time.”<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Gerald Vizenor, *Fugitive Poses: Native American Scenes of Absence and Presence* (Lincoln: U of Nebraska P, 1998) 35-37.

<sup>70</sup> Gerald Vizenor, *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance* (Lincoln: U of Nebraska P, 1999) 121.

<sup>71</sup> Adrian Sainz, “Seminole buy Hard Rock Cafe: Deal a milestone for Indian,” *Seattle post Intelligencer*, Friday, December 8, 2006. disponible en ligne sur URL://:[http://seattlepi.nwsourc.com/business/295181\\_hardrock08.html](http://seattlepi.nwsourc.com/business/295181_hardrock08.html). (Consulté le 26 Septembre 2008).

La poétique de la nature dans l'œuvre de Louise Erdrich constitue un exemple de la fusion de l'écriture et de l'espace naturel. Cette fusion est mise en valeur à travers un langage métaphorique subtil qui met en scène la nature comme un événement, bouleverse le personnage et transforme le récit par sa présence lancinante. C'est en mettant en œuvre le concept vizenorien de « raison naturelle » que l'on réussit à mieux cerner la poétique par laquelle Erdrich parvient à articuler l'union du langage et de la Nature. Si le langage constitue un moyen de revendiquer l'espace et de le reconstruire, la vie frontalière est aussi un autre moyen d'être dans l'espace.

## I. 2. Of borders and edges: introduction à l'errance

### I. 2. A. Introduction

Espace insaisissable, pris entre les frontières et les routes, entre le refus de l'espace confiné et la quête du mouvement, l'œuvre de Louise Erdrich se refuse à la catégorisation spatiale. En effet, les bords et les frontières sont des obstacles qui brouillent les pistes plutôt que des repères géographiques. La frontière n'est pas seulement un espace d'aliénation mais c'est aussi un espace de liberté où le sujet développe sa quête identitaire. La frontière est une thématique préminente par la singularité que l'historien Frederick Jackson Turner lui attribue dans le développement et la conception de l'histoire américaine. F. J. Turner corrobore sa pensée lors d'une conférence en 1893 qu'il a intitulée « The Significance of the Frontier in American History. »<sup>72</sup> La théorie de F. J. Turner stipule que l'espace libre dont abondait le territoire américain constitue un élément principal dans la construction de la nation et de l'identité américaine : “The existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward, explain American development.”<sup>73</sup> L'identité américaine s'est construite dans son mouvement et son expansion à travers cet espace sauvage : “to the frontier the American intellect owes its striking characteristics.” (Turner, 37). Au-delà de la conquête de l'ouest, la diversification culturelle et ethnique de la nation américaine a apporté de nouvelles dimensions à la notion de frontière. La frontière n'est plus liée exclusivement à l'ouest mais inclut également la frontière entre les cultures et les différents espaces qui caractérisent le territoire américain.

---

<sup>72</sup> Nathalie Massip, “The Role of the West in the Construction of American Identity: from Frontier to Crossroads”, *Caliban: French Journal of English Studies* 31 (2012) 239-248, 239.

<sup>73</sup> Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History* (Bremen: Outlook Verlag, 2011) 1.

La frontière se refuse à la définition car c'est le lieu de l'interprétation et de la remise en question : "A central part of border studies is the recognition that borders are places of reading and interpreting, subject to revision : how we read borders, and who is included and excluded by them are ongoing questions. (...) treating the border as space of utopian alterity."<sup>74</sup> Nous avons ici une perception critique qui désigne la frontière comme un terrain d'interprétation et comme une forme spatiale et géographique. Davidson considère l'espace de la frontière comme représentatif d'un autre espace implicite, celui que le personnage rêve d'atteindre, une utopie. Monika Reif-Hülser ajoute que la frontière n'est pas une donnée ontologique mais qu'elle ne peut être conçue qu'à travers l'expérience de la transgression.<sup>75</sup> De ce fait, si la frontière est une expérience, désormais, elle est subjective et ne peut être perçue qu'à travers plusieurs points de vue. Il y a certes, au début de chaque récit, une quête de l'espace qui a lieu entre les frontières des lieux, des réserves ou des villes, mais elle invite, toutefois, à l'ambiguïté : la frontière est soit un lieu de quête, soit l'objet-même de cette quête. Le début de chaque roman met en scène le cheminement du personnage vers un lieu ultime inconnu. Il n'est pourtant qu'à jeter un regard à la suite du récit pour s'apercevoir que l'histoire se termine par une fuite vers un ailleurs insaisissable et à venir.

Cependant, s'agissant du thème de la frontière dans la littérature américaine, il est important de distinguer deux points de vue : anglo-américain et amérindien. Cinzia Schiavini propose la distinction suivante :

Liminality is an element that the Native culture tries to incorporate, in order to unarm it, to contrast the subversive force of transiency. At least, as long as no interference comes from the outside.

On the other hand, liminality is also an ambivalent element in the American culture. As opposed to centrality, it becomes the American counter-trait to the European world and culture. It works from both inside and outside, and in so doing it is a potentially subversive force which contrasts strict setting, fixed powers, rigid spaces (...).<sup>76</sup>

Schiavini établit une approche comparative de la frontière. Elle décrit la frontière comme une nouvelle donnée sociale que l'on essaie d'intégrer dans le mode de pensée amérindien moderne. C'est un espace d'exclusion, suspendu et flou, où une ligne sépare les forces intérieures et extérieures. Quant à la frontière américaine, c'est le lieu d'abolition de la culture et des valeurs rigides européennes.

---

<sup>74</sup> Arnold E. Davidson (*el al*), *Border Crossings: Thomas King's Cultural Inversions* (London: U of Toronto P, 2002) 151.

<sup>75</sup> Monika Reif-Hülser, "cross-cuts in Lieu of a Résumé," *Borderlands: negotiating boundaries in post-colonial writing*, edited by Monika Reif-Hülser (Amsterdam: Rodopi, 1999) 273-90, 277.

<sup>76</sup> Cinzia Schiavini, "Is it down on my map?" Space symbols and American ideology in Melville's *Typee*," *How Far is America from here?* *Selected Proceedings of the first world congress of the international American Studies Association*, 22- 24 May 2003. Edited by Theo D'haen (Amsterdam : Rodopi, 2005) 559-72, 569.

Il y a certainement dans le sens de la frontière des deux cultures un même objectif : la fuite d'un centre dominant. Cette fuite et ce cheminement vers un espace neutre et inconnu sont appelés par Philippe Jaworski la fuite du « système » vers « la quête »; il explique que « le système » correspond à la singularité, l'immobilité, la subordination, le monde centré ; en revanche, la quête rime avec pluriel, sens, mouvement, parodie, espace réticulaire.<sup>77</sup> Donc, de ce fait, nous abordons la frontière comme un lieu de remise en question, d'instabilité, de quête, mais aussi un espace de résistance à l'espace confiné établi par les colons anglo-saxons, tout en l'inscrivant dans une approche amérindienne.

La fuite du personnage amérindien de l'espace confiné de la réserve ou de la ville le mène vers cet espace de la frontière où il trouve, paradoxalement, un lieu d'échappatoire et de confinement. L'expérience des frontières représente la première étape à laquelle le personnage est confronté après sa fuite des espaces confinés. Au premier abord, la frontière est à la fois confinement et lieu d'évasion. Le personnage amérindien ne peut vivre dans un espace fermé. Si l'accent est mis sur le caractère « sauvage » du personnage, c'est pour élucider une caractéristique culturelle de la conception spatiale qui exclut l'enfermement. Cette fuite du confinement assigne l'individu à une vie en marge. Ainsi, « la frontière semble non seulement correspondre à la vie, mais bel et bien en être la définition même. »<sup>78</sup> Ceci correspond à la vie du personnage amérindien qui a perdu son espace initial pour se trouver inévitablement dans les interstices de ce dernier.

## I. 2. A. a. la frontière comme notion étrangère

Tout d'abord, la notion de frontière n'existe pas sur la terre des Amérindiens, car celle-ci est considérée comme une entité vivante libre et ne peut être divisée ni possédée. Les frontières que les colons anglais ont établies représentaient un phénomène incompris qui a déformé la notion amérindienne de l'espace. Impuissants, les personnages erdriens contemplent les couleurs et les lignes qui divisent leur territoire :

We watched as 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 homesteads 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 rotted 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. (*Tr*, 173)

---

<sup>77</sup> Philippe Jaworski, *Melville : le Désert et l'Empire* (Paris : Presses de l'école normale supérieure, 1986) 25.

<sup>78</sup> Jean-François Côté, «Le roman de la traverse des frontières chez les Chicanos et les Afro-Américains : quel cosmopolitisme au-delà du multiculturalisme ? » *Le Nouveau Récit des Frontières dans les Amériques*. Sous la direction de Jean-François Côté et Emmanuelle Tremblay (Québec : PU de Laval, 2005) 15-44, 20.

Rassemblés autour de la table, devant cette carte géographique étrangement colorée, les personnages découvrent une nouvelle réalité qui divise leurs terres en de drôles de couleurs et en des proportions qui ne dépassent pas la taille de leurs mains. La tribu découvre avec étonnement un territoire qui leur est désormais assigné : « Il faut imposer au pays une topographie fantôme, y projeter la grille de Baedeker, pour faire rempart contre le sauvage du dehors et exorciser le sauvage du dedans. », commente Pierre-Yves Pétillon. (Pétillon, *Grande Route* 60) C'est ainsi qu'une nouvelle vie de confinement commence: "Before the boundaries were set, before the sickness scattered the clans like gambling sticks, an old man never had to live alone and cook for himself..." (*Tr*, 32). La frontière devient la référence géographique par excellence, celle qui définit l'espace : "My mother lives just on the very edge of the reservation..." (*LM*, 12). "Their mother's sister, Fritzie, lived on the eastern edge of town." (*BQ*, 1) De ce fait, les personnages se situent dans l'espace en fonction de ces limites dans lesquelles on les a enfermés. Dès lors, le repère spatial devient la limite, l'interstice plutôt que le centre.

## I. 2. A. b. La frontière : un mode de vie

D'un bout à l'autre de la saga, la frontière est considérée comme un champ dynamique qui engendre l'incertitude et le dépaysement du personnage et du texte lui-même, et cela est dû à la présence de la figure du *trickster* qui hante l'écriture. Les écrivains amérindiens mettent l'accent sur une écriture indépendante grâce à des méthodes « tricksteriennes » dont la frontière représente une thématique majeure. La théorie de la frontière dépasse son aspect politique pour devenir une pratique culturelle et littéraire préméditée. Louis Owens identifie la frontière comme la zone du *trickster* par excellence et établit une opposition entre 'frontière' et 'territoire' :

Frontier, I would suggest, is the zone of the trickster, a shimmering, always changing zone / of multifaceted contact which every utterance is challenged and interrogated, all referents put into question. (...). 'Frontier' stands, I would further argue, in neat opposition to the concept of 'territory' as territory is imagined and given form by the colonial enterprise in America. Whereas frontier is always unstable, multidirectional, hybridized, characterized by heteroglossia, and indeterminate, territory is clearly mapped, fully imagined as a place of containment, invented to control and subdue the dangerous potentialities of imagined Indians.<sup>79</sup>

D'après Owens, la frontière est le lieu d'action du *trickster*. C'est un espace instable et multiple qui s'oppose à la stabilité et au confinement du territoire central. Owens ajoute que ce

---

<sup>79</sup>Louis Owens, *Mixedblood Messages: literature, film, family, place* (Norman: U of Oklahoma P, 1998) 26.

territoire en question est conçu et façonné par l'imaginaire colonial, selon une logique d'appropriation et d'occupation. Par conséquent, cet espace imaginé est le lieu où l'Indien devient une invention. Ce n'est que dans l'espace de la frontière que le personnage amérindien se libère d'une identité imaginée et qui n'est guère la sienne.

## I. 2. B. Fuir l'espace, l'espace en fuite

Tout au long de son œuvre, Louise Erdrich met l'accent sur un aspect de la culture amérindienne qui est le refus de l'enfermement. Cet aspect est véhiculé à travers la figure du *trickster* ; Par exemple, Gerry Nanapush qui incarne le *trickster*, refuse le confinement ; il est toujours en fuite de la prison et du territoire central vers la frontière. À la fin de *Love Medicine* et de *The Bingo Palace*, Gerry s'enfuit vers le Canada. Les dernières pages des deux romans mettent en scène sa fuite vers la frontière canadienne : "Gerry was one. In and out of prison, yet inspiring the Indian people, that was his life. Like myself he could not hold his wilderness in." (*LM*, 288) Henry affirme : "I'm like my brother Gerry. No jail built that can hold me either." (*LM*, 172) Finalement, dans *Tales of Burning Love*, nous sommes informés par un bulletin d'information à la radio qu'un avion transportant des détenus dont Gerry Nanapush s'est écrasé, faisant deux morts, mais ni le lecteur ni les autres personnages ne savent si Gerry fait partie des victimes.

Dans *The Beet Queen*, le confinement est un obstacle, une entrave à la survie de Sita, qui, malgré sa maladie, ne peut supporter les murs de sa chambre d'hôpital : "Once she sat there she couldn't move. The walls paralyzed her with their terrible color." (*BQ*, 207)

Par ailleurs, le confinement n'est pas seulement l'épreuve du personnage mais aussi celle de l'écriture. On remarque que le confinement est représenté sur un plan textuel. En effet, les romans sont composés de textes séparés malgré la continuité thématique qui les lie. Chaque chapitre ou histoire se distingue par une date différente, un début et une fin. Cet enfermement du texte culmine dans un chapitre dont la particularité réside dans l'absence de repère chronologique. Dans le chapitre « The Birdorama » du roman *The Beet Queen*, après sa fuite avec le pilote le jour du festival, Adelaïde, la mère de Karl et Mary Adare, se retrouve enfermée dans une chambre. La scène est exprimée directement à travers la forme du texte. Elle est relatée séparément sous la forme d'un morceau d'histoire sans lien avec le reste du récit et sans date. Le fragment alterne entre la colère inexplicée d'Adelaïde et l'agitation d'oiseaux emprisonnés dans une cage. Adelaïde est en train de casser tout ce qui lui tombe sous la main et les oiseaux se heurtent contre la cage métallique :

For days, Adelaide's silence and the brooding look she turned on the rain-wet leaves outside the tiny window of their bedroom warned Omar that she was building up a fit of anger. Her rage had nothing to do with him. It damned up regularly as water and there was no use in his trying to stop it. When she let loose, Omar stayed out of her way and let her pound on tables and chairs, let her kick and curse and bang screens and break whatever brought her peace. (...). The first few waking birds were starting to complain, to throw themselves back and forth across the inside of the wire dome. They hung for a wingbeat and then fall, flapping two or three times depending on their span, to the other side. Every morning they had to test the limits of their quarters and find the shape of it all over before they could calm down to sing and feed. (*BP*, 230)

Le passage cité montre deux états d'âme, dont l'un reflète l'autre et en représente une duplication métaphorique. Adelaïde cogne les tables et les chaises et sa colère prend l'espace pour cible. En effet, elle a fui ses enfants et la précarité qui les guettait pour rejoindre un inconnu mais se trouve par la suite confinée dans sa maison. Sa fuite représente une fausse libération. En parallèle, les oiseaux, prisonniers de leur cage, se heurtent contre le grillage métallique. Dans « Birdorama » la crise de l'espace et la souffrance du confinement culminent. Le chapitre représente des êtres en crise qui se débattent contre les contraintes spatiales.

La frontière est aussi un mode de vie représenté comme un substitut à la terre perdue. C'est un lieu inconnu qui pousse le sujet du centre à la périphérie où il est toujours en quête de lui-même. Elle l'isole du territoire central mais le met également en interaction avec lui et devient, par la suite, un lieu de transgression par le biais du mouvement continu et dynamique qui existe sur la frontière.

La frontière est à la fois une zone de séparation, d'échange, d'interaction et de transgression. Il y a chez les personnages erdrichiens une conscience de la frontière dès le premier roman de la saga, *Tracks*. D'ailleurs, *Tracks* raconte l'histoire de la déterritorialisation amérindienne vers les réserves et l'établissement des frontières comme un phénomène étrange qui vient défigurer la perception de l'espace et le mode de vie de la communauté. Le titre même de *Tracks*, correspond aux errances de Fleur Pillager, le personnage principal, entre ces frontières, en quête de sa terre volée.

L'établissement d'une nouvelle définition de l'espace a eu pour conséquences la fragmentation de l'identité tribale et l'effritement de la vie communautaire amérindienne. *Tracks*, en effet, inscrit l'œuvre de Louise Erdrich dans une quête de l'espace comme un point de départ et un propulseur initial de l'œuvre entière puisque dans chaque roman l'image de *Tracks* se réitère comme un rappel que tout n'est que quête des traces de ce qui fut autrefois. Souvent, cette quête prend la forme d'une fuite.

La fuite vers le Canada et les Etats-Unis se répète dans les deux romans, *The Bingo Palace* et *Love Medicine*. C'est le point culminant de l'histoire où Gerry échappe à la police. Or, à chaque fois, le roman se termine sans développer le récit au-delà de cette frontière. Louise

Erdrich ne transmet aucune connotation symbolique concernant la frontière que ses personnages tentent d'atteindre. L'auteur cite la frontière comme un lieu en suspens sans apporter aucun détail supplémentaire sur sa portée géopolitique. Certes, ce lieu représente un espoir de fuir l'ordre et de refuser le système établi mais sa présence n'indique ni la fin d'un parcours ni l'aboutissement de cette quête spatiale. Il est plutôt la preuve de l'absence d'espace.

### I. 2. C. L'Être en suspens

Si Fleur Pillager représente l'espoir qu'un jour l'espace amérindien ancestral puisse voir la lumière et être restitué, June Morrissey, quant à elle, représente la chute puisqu'elle perd son identité et perd son combat de survie ; elle succombe à une tempête de neige à la frontière entre la réserve et la ville. Son esprit ne cessera, par la suite, de hanter les routes et de croiser les siens. Son fils la ramène à la fin de *Love Medicine* vers la frontière du Canada, vers ce *home* où elle demeure en suspens :

Near dawn, I came to the bridge over the boundary river. I was getting pretty close to home now, so I stopped the car in the middle of the bridge, got out to stretch, and for some reason I remembered how the old ones used to offer tobacco to the water. (...). It's dark, thick, twisting river. The bed is deep and narrow. I thought of June. The water played in whorls beneath me or flexed over sunken cars. How weakly I remembered her. If it made any sense at all, she was part of the great loneliness being carried up the driving current. (...). / A good road led on. So there was nothing to do but cross the water and bring her home<sup>80</sup>. (*LM*, 366-7)

Dans cet extrait qui se situe à la fin de *Love Medicine*, Lipsha ramène sa mère chez elle, vers la frontière. Or, le lecteur sait qu'au-delà de la frontière se trouve le territoire canadien. Donc, le retour vers la frontière révèle une connotation symbolique plutôt que géographique et indique un dynamisme perpétuel que les limites spatiales ne peuvent cantonner. Toutefois, l'extrait révèle un portrait métaphorique troublant et complexe de cette rivière à laquelle Lipsha identifie sa mère. D'abord, en s'arrêtant sur ce pont, Lipsha pense aux offrandes de tabac destinées à l'esprit de la rivière comme ce fut la tradition ancestrale. Il y a, ici, la révélation de June comme un esprit qui hante la rivière car la description donnée à cette rivière rappelle la personnalité de June. On peut déduire que la rivière symbolise June avec sa nature ténébreuse, profonde, complexe, sinueuse et tourmentée. C'est en somme, un passage métaphorique qui représente le lien entre l'Amérindien et l'espace, un lien instable et complexe. La rivière se situe à proximité de ce « chez soi » et de ce *home* qui fait l'objet de l'apaisement spatial rêvé. En

---

<sup>80</sup> Nous soulignons.

s'apprêtant à ramener June chez elle, l'auteur implique la résolution de la crise de l'errance que vivent ses personnages, morts ou vivants.

Désormais, la frontière, en tant que lieu du début et de la fin du récit, traduit le paradoxe typiquement tricksterien de « la suspension dynamique » qui se déploie dans un lieu inconnu et aspatial ; en effet, le mouvement du personnage en quête d'un point d'arrivée ultime a lieu dans ce même espace marginal. Cette idée met l'accent sur le détachement spatio-temporel du personnage amérindien qui demeure en mouvement tout en étant exclu du cadre spatio-temporel conventionnel dominant. Ce lieu incertain et en devenir annonce immanquablement l'errance, qui est un thème prépondérant dans l'œuvre erdrichienne. Le début de *The Beet Queen* annonce le parcours erratique des personnages de la manière suivante :

Long before they planted beets in Argus and built the highways, there was a railroad. Along the track, which crossed the Dakota-Minnesota border and stretched on to Minneapolis, everything that made the town arrived. All that diminished the town departed by that route, too. On a cold spring morning in 1932 the train brought both an addition and a subtraction. They came by freight. (*BQ*, 1)

L'auteur introduit ainsi les deux personnages de ce roman. Cependant, la trame temporelle est révélée par l'intermédiaire du croisement des personnages avec Fleur (*BQ*, 49, 54) et sœur Leopolda (*BQ*, 33). Le tout début se passe dans un train qui circule d'une ville à une autre. Il dépose deux enfants décrits comme « une addition et une soustraction ». Ces termes s'appliquent surtout au personnage de Karl Adare car il n'occupe pas l'espace d'une manière stable mais demeure à la frontière des villes, menant une existence erratique. Karl est arrivé à Argus par le fret, transporté par le courant de la vie et demeure ainsi tout au long du roman emporté par son errance. D'ailleurs, lorsque Wallace Pfeffer lui demande d'où il vient, Karl lui répond :

'Here...different places,' I told him. /  
'Which places?'  
I paused, feeling the old discomfort over questions about my past, yet wanting to reveal just enough to keep him interested.  
'Saint Jerome's,' I said. 'It's a Catholic home for bastards.'  
He clearly hadn't expected this. 'I'm sorry,' he said. 'That's too bad.' (*BQ*, 102-3)

Ici, le passé devient un stigmate que Karl dissimule en se créant un autre passé, celui d'un déraciné dépourvu de toute identité. Or, l'expérience de la vie frontalière et erratique peut aussi être vécue comme une résistance à la catégorisation, ce qui est une caractéristique inhérente au *trickster*. Par exemple, dans *The Bingo Palace*, Lipsha affirme : "I'm kind of between places." (*BP*, 39) Ensuite, dans *The Painted Drum*, Faye Travers avoue que l'on ne peut l'assigner à un espace identitaire précis : " (...) he can't quite place exactly who I am." (*PD*, 30) Ici, l'espace est lié à l'identité puisque dans la culture amérindienne l'identité est déterminée par le cadre spatial d'où elle est issue. De ce fait, l'identité est inséparable de l'espace comme nous l'avons

déjà montré dans le sous-chapitre « Mère-Nature : de l'évanouissement à l'événement ». Tout comme la vie frontalière que les personnages mènent, l'identité est aussi une entité incertaine et dynamique.

La frontière est donc un lieu propice au renouvellement de l'identité puisqu'il se situe dans une zone de l'entre-deux où rien n'est défini à l'avance. Elle isole l'individu du territoire central mais aussi le met en interaction avec lui et devient par la suite, un lieu de transgression par le biais du mouvement continu et dynamique qui lui est inhérent.

Donc, la frontière est le lieu propice à la revendication identitaire. Selon Owens c'est à partir de là que l'Indien cesse d'être un émissaire culturel pour abolir son identité inventée et imaginée afin de retrouver la sienne. La frontière est, de ce fait, un espace qui se refuse à la définition car c'est le lieu de la remise en question de soi ; selon les termes de Owens : "A central part of border studies is the recognition that borders are places of reading and interpreting, subject to revision : how we read borders, and who is included and excluded by them are ongoing questions. (...) treating the border as space of utopian alterity."<sup>81</sup> La frontière est le lieu d'une retrouvaille utopique avec une identité authentique.

En somme, la frontière nous conduit au thème de l'errance. La vie frontalière des personnages se déploie sous la forme d'une errance infinie qui a lieu sur les routes qui lient la réserve, la ville et un ailleurs rêvé.

---

<sup>81</sup>Arnold E. Davidson (*el al*), *Border Crossings: Thomas King's Cultural Inversions* (London: U of Toronto P, 2002) 151.

### *I. 3. L'errance : crise ou résolution ?*

#### *I. 3. A. Introduction*

“I shall go as far as there is land.”<sup>82</sup>  
(Coyote)

L'errance et la route sont deux thèmes qui vont de pair ; ce sont l'expression de la quête et de la crise de l'espace par excellence. Bien qu'ils soient traités différemment par la critique littéraire, leur association dans les œuvres littéraires est fréquente et l'influence de l'élément thématique de la route est non sans conséquences sur le déploiement de l'errance. Leurs aspects, leurs ressemblances et leurs enchevêtrements, aboutissent à un processus complexe. Il s'agira d'étudier ces deux thèmes selon une perspective d'interdépendance et de représenter l'errance comme acte, et la route comme le lieu qui l'organise et l'aiguillonne.

La critique aborde le thème de l'errance sous plusieurs angles littéraires et philosophiques et nous allons nous aider de ces perspectives afin de cerner cette thématique prépondérante chez Louise Erdrich. En effet, l'errance varie, se multiplie, se transforme sous l'œil du critique et selon le contexte historique actuel. Dans le contexte de la littérature amérindienne contemporaine, notre souhait est de dessiner les contours de l'héritage culturel afin de cerner son impact sur la notion d'errance qui ne peut être un acte uniforme ; elle se rapporte à un désir de fuite et de liberté mais elle est aussi soumise au contexte culturel et historique.

Le thème de l'errance demeure une célébration typiquement américaine à l'image de la figure du pionnier et de son espoir d'un nouveau commencement, d'une nouvelle aventure et de nouvelles contrées.<sup>83</sup> En somme, l'errance est définie par le contexte historique et culturel. Dans la culture américaine, l'errance est un acte individuel qui s'oppose nettement à l'errance amérindienne dont la portée est d'ordre collectif. L'Américain cherche dans sa fuite à créer une dynamique qui le libère du vieux monde et de ses dogmes ; Il cherche un espace vacant, libre

---

<sup>82</sup> Franchot Ballinger, “On scholars and wandering: Coyote and Eagle story,” *Living Sideways Tricksters in American Indian Oral Traditions* (Oklahoma: Oklahoma UP, 2006) 19-37, 32.

<sup>83</sup> Ronald Primeau, *Romance of the Road: The Literature of the American Highway* (Bowling Green OH: Bowling Green U popular P, 1996) 4.

des traces du passé, alors que l'Amérindien cherche dans son errance l'espace ancestral ; ce n'est pas une fuite du passé mais vers le passé ; une fuite d'un avenir colonial vers un passé révolu et une identité authentique.

Selon une perspective philosophique, l'errance est un espace de réflexion qui résiste à toute définition. En effet, c'est une vision du monde, un mode de pensée plutôt qu'un état précis et limité dans le temps et l'espace. Dans son article « Ontologie de l'errance, » Dominique Château explique que quand on parle d'errance, il s'agit bien de l'errance de l'être, donc, de son mouvement et de son devenir. L'impossibilité de définir l'errance est due à l'impossibilité de définir cet être qui est en « difficulté d'être. »<sup>84</sup> Alexandre Laumonier lie l'errance à l'absence de but :

(...) sans véritable but. (...), l'errant, en quête d'un lieu acceptable, se situe dans un espace très particulier : 'l'espace intermédiaire.'

Cet espace intermédiaire serait alors le milieu, au sens d'un espace situé entre deux mondes, un espace délimitant, ligne ou *limes*, marge ou frontière, seuil, *no man's land*. (...). Le lieu de l'errance serait ce non-lieu qui est limite, où se ressentent au plus fort les différences.<sup>85</sup>

Cette « difficulté d'être » se déploie dans l'espace intermédiaire de l'errance, dans la marge qui n'est autre que le non-lieu de la suspension. La suspension, comme acte prémédité et volontaire, devient ambiguë et oscille entre la crise et la résolution. Cette errance ambiguë décrit parfaitement le parcours erratique chez Louise Erdrich. Elle traduit à la fois une condition imposée et un choix délibéré. Après la disparition de l'espace naturel, on a toujours considéré l'errance de l'Amérindien comme le signe de son extinction et de sa souffrance. Son éviction de sa terre ancestrale cause un mal-être dans l'espace : « c'est à l'aune du corps que l'errance tient encore à l'être alors même que la 'difficulté d'être' invite à son suspens. Ce corps errant est souffrant ; il souffre de fuir et fuit de souffrir. » (Château, « Ontologie » 60) Mais ce phénomène selon une perspective amérindienne est une crise détournée en un moyen de résistance et une issue de survie. De ce fait, l'errance dans les romans de Louise Erdrich est un mouvement entre la crise et le devenir. Elle évolue du non-lieu de la suspension au lieu de la résistance et du mouvement. L'errance porte en elle une quête utopique et un mouvement perpétuel qui engendre la liberté et refonde le devenir.

---

<sup>84</sup> Dominique Château, « Ontologie de l'Errance (dans une perspective critique), » *Les Figures de l'Errance*, sous la direction de Dominique Berthet (Paris, L'Harmattan, 2007) 49-64, 49-50.

<sup>85</sup> Alexandre Laumonier, « L'errance, ou la pensée du milieu, » *Le Magazine Littéraire* 353 (1997) : 20-25, 22.

### I. 3. B. L'errance : le non-lieu de la suspension

Marquée par le retour incessant des personnages à leur lieu d'origine, l'œuvre de Louise Erdrich confronte le lecteur à la question épineuse du retour inachevé dont on peut dire qu'il caractérise la cartographie de l'espace. L'errance y est le signe d'une quête et l'expression d'un état de crise. Par conséquent, la crise de l'espace entraîne une crise intérieure de l'être qui se traduit par le mouvement de l'errance géographique. C'est l'expression de « la sympathie entre le géographique et l'intériorité, une affinité ambiguë avec l'ailleurs qui n'est pas le 'là'. » (Laumonier, « L'errance » 60), un lieu qui se trouve dans un ailleurs inaccessible au présent.

La suspension dans l'espace révèle une crise du personnage qui ne trouve plus ses repères spatiaux ; par conséquent, il se trouve incapable de se créer un nouveau repère géographique qui soit en concordance avec son identité ou ses attentes. Dans *Love Medicine*, le grand-père par exemple, ne sent pas le mouvement de la voiture dans l'espace : “ (...), Grandpa sat quietly in the car. He hadn't noticed that it had stopped. 'Why don't you tell him it stopped,' Grandma called to Lynette.” (*LM*, 16) Le grand-père a gardé en lui un temps sans espace. En outre, la perte de l'espace a entraîné chez lui une confusion chronologique quant aux faits historiques qui ont marqué sa vie :

Dates, numbers, figures stuck with Grandpa since he stayed, and not the tiring collection of his spawn, proliferating beyond those numbers into nowhere. / (...) Grandpa's mind had left us, gone wary and wild. When I walked with him I could feel how strange it was. His thoughts swam between us, hidden under rocks, disappearing in weeds, and I was fishing for them, dangling my own words like baits and lures. (...). Grandpa shook his head, remembering dates with no events to go with them, names without faces, things that happened out of place and time. (...). Perhaps his loss of memory was a protection from the past, / absolving him of whatever had happened. He had lived hard in his time. But he smiled into the air and lived calmly now, without guilt or desolation. (*LM*, 18- 20)

Il s'avère que c'est un soulagement que de perdre la mémoire et ses repères spatiaux. Le chronotope de l'ancienne génération, qui a contenu les derniers jours prospères de la vie amérindienne, est considéré comme un passé inconnu, situé dans le nulle part de la mémoire, inaccessible pour les autres qui, comme Albertine, cherchent à le déchiffrer dans l'espoir d'y trouver un repère. Donc, la quête spatio-temporelle chez Erdrich se traduit par le biais de la suspension et se révèle à travers l'absence de dates dans certains chapitres comme dans *The Bingo Palace*, *The Painted Drum* et *Four Souls* où la situation chronologique est devinée par déduction logique à partir du lien entre les romans et le parcours des personnages.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que Louise Erdrich met en œuvre une errance dont l'objectif varie d'une génération à une autre. En effet, les personnages jeunes errent dans l'espace avec l'espoir de retrouver un territoire familial pour les accueillir. Ils parcourent aussi l'espace qui les mène vers la réserve où se situe la maison familiale :

All along the highway that early summer the land was beautiful. The sky stretched bare. Tattered silver windbreaks bounded flat, plowed fields that the government had paid to lie fallow. Everything else was dull tan, the dry ditches, the dying crops, the buildings of farms and towns. (...). The wind was hot and smelled of tar and the moving dust. At the end of the big farms and the blowing fields was the reservation. I always knew it was coming a long way off. Even in the distance you sense hills from their opposites, pits, dried sloughs, ditches of cattails, potholes. And then the water. (...). The highway narrowed off and tangled, then turned to gravel with ruts, holes, and blue alfalfa bunching in the ditches. Small hills reared up. Dogs leaped from nowhere and ran themselves out fiercely. The dust hung thick. My mother lives just on the very edge of the reservation. (...). The policy allotment was a joke. As I was driving toward the land, looking around, I saw as usual how much of the reservation was sold to whites and lost forever. Just three miles, and I was driving down the rutted dirt road, home. (*LM*, 11-2)

C'est avec une grande minutie que la description de la route et de son paysage environnant se dessine et l'emporte sur l'espace fixe de la maison familiale où la famille a grandi "in one big square room." (*LM*, 12) Il y a une familiarité que le personnage partage avec cet espace plein de contradictions et qui puise ses racines loin dans le temps lorsque la terre était une seule entité sans clôtures et sans limites gardées par les chiens qui aboient. Bien au-delà de ces lignes qui se succèdent et ces paysages tantôt verts, tantôt poussiéreux et déserts, il y a une quête indicible de l'unité, lorsque la terre était vaste et libre. Il ne reste qu'une route boueuse sillonnée par les roues des voitures. Cette image de l'espace nous renvoie à l'ouvrage de Deleuze et Guattari, *Milles Plateaux*, où ils présentent la notion de l'espace lisse et de l'espace strié :

Le lisse et le strié se distinguent en premier lieu par le rapport inverse du point et de la ligne (la ligne entre deux points dans le cas du strié, le point entre deux lignes dans le lisse). En second lieu par la nature de la ligne (lisse directionnelle, intervalles ouverts ; striée-dimensionnelle, intervalles fermés). Il y a enfin une troisième différence concernant la surface ou l'espace. Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la répartit suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées ; dans le lisse on se distribue sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours (*logos et nomos*).<sup>86</sup>

Deleuze et Guattari conçoivent une opposition entre l'espace lisse et l'espace strié ; l'espace strié étant un espace confiné et divisé en portions déterminées, et l'espace lisse étant un espace sans clôtures ni coupures. C'est ainsi que se présente l'espace chez Louise Erdrich, une opposition permanente entre espaces fermés et espaces ouverts. Cette opposition est, par ailleurs, critiquée par le géographe Hervé Regnauld qui commente : « Or, pour les géographes, il n'existe pas d'espaces lisses, tout espace ayant déjà été strié par l'anthropisation actuelle du

climat. La notion même d'espace lisse relève donc de l'archaïsme. »<sup>87</sup> L'œil du géographe ne saurait apercevoir l'espace comme une construction de l'esprit dominée par des souvenirs et par un point de vue culturel. L'espace lisse dans la saga *Love Medicine* évoque un espace originel lorsque la terre était libre de toute trace colonisatrice. Ces routes et ces lignes qui séparent l'espace strié des champs semblent être le seul espace resté encore libre, un *no man's land* suspendu. L'espoir de retrouver les étendues vertes s'amenuise au fil du paragraphe. Cet espoir si frêle transforme l'espace en un bloc en plastique où les personnages sont suspendus comme des insectes. Cette comparaison percutante se réitère dans *The Bingo Palace* et *The Painted Drum*. Dans *The Painted Drum*, le dernier chapitre raconte l'histoire d'une jeune maman, Ira, qui cherche à gagner sa vie en se prostituant. Pendant qu'elle attend un client dans un bar, Ira, dans sa détresse s'imagine comme un insecte suspendu dans un bloc de résine :

Maybe she was just confused because of the beers and the uncertainty about returning home. Her wants conflicted. She wanted this man to bring her home, but that was twenty miles, so she needed for him to have a car and take her there. (...). At the same time, she wanted to stay here, suspended. Like one of those bugs trapped in plastic for a souvenir, (...). (PD, 203)

On retrouve cette comparaison dans *The Bingo Palace* où Lipsha, de retour chez les siens, libéré des murs de la ville, fait intrusion dans un territoire où il ne trouve pas sa place en tant que membre de la tribu :

This was his life, a fact we could have told him from the first phone call. There he was, sitting at the fake wood-grain table, listening to cars go by in the street below. He was covered with a sugary chip-proof mist of chemicals, preserved, suspended, trapped like a bug in a plastic weight. He was caught in a foreign skin, drowned in drugs and sugar and money, baked hard in a concrete pie. (BP, 9)

Cette image de l'insecte dans une préparation en résine révèle une suspension paradoxale où le personnage se sent figé dans l'espace. Cette comparaison traduit son malaise. Il cherche une route sans pour autant se sentir comme un élément intégrant du milieu où il se trouve. Ces extraits représentent la crise de l'espace et s'opposent à une autre image de la suspension exprimée par Karl Adare dans *The Beet Queen*. Depuis que sa mère l'a quitté et qu'il a perdu de vue sa sœur, Karl ne cesse d'errer en voiture, une errance qu'il mène avec un désir de s'arracher à un espace étranger qu'il n'a pas choisi : "I was part of the senseless landscape. A pulse, a strip, of light. I give nothing, take nothing, mean nothing, hold nothing." (BQ, 318) L'errance ici, est intimement liée à l'image que le personnage conçoit de lui-même.

I found it pleasant to have the peace of the afternoon around me, to be at the center of unchanging fields of snow and brown branches. The landscape stayed so much the same, in fact, that at one point I seemed suspended, my wheels spinning in thin air. I hung motionless in speed above the earth like a fixed car. (BQ, 320)

---

<sup>87</sup> Hervé Regnauld, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes, » *Chimères* 1. 76 (2012) : 195-204, 200.

Encore une fois, l'image paradoxale et confuse du mouvement du personnage dans un espace suspendu se réitère. Cette errance voulue devient elle-même l'objet de la quête. Karl a l'intention de s'aliéner volontairement dans l'espace à travers son errance et choisit la route comme le lieu propice pour réaliser son désir d'aspatialité. Mikhaïl Bakhtine considère la route comme un espace d'aliénation où le personnage n'a pas de prise sur le déploiement de sa vie :

But this life is, so to speak, spread out along the edge of the road itself, and along the sideroads. The main protagonist and the major turning points of his life are to be / found outside *everyday life*. He merely observes this life, meddles in it now and then as an alien force; he occasionally even dons a common and everyday mask, but in essence he does not participate in this life and is not determined by it.<sup>88</sup>

En somme, Karl est un nomade et son errance traduit une auto-soustraction à cet espace imposé et tyrannique qu'il n'a pas choisi. Ce type d'errance que Karl représente se concorde avec l'image que Dominique Château analyse dans la citation suivante :

En concédant au nomade l'infini d'un espace sans bornes, sans ordre, sans centre, un espace où l'on fuit toujours, dans une sorte de périphérie généralisée, en soustrayant le nomade à l'histoire, à l'institution, à la domination coloniale, etc, c'est comme si on le figeait dans le fantasme même de son errance, en un non-lieu où il serait relégué 'hors du réel'. (Château, « Ontologie » 59)

On note que le thème de l'errance évolue à travers ses multiples facettes et met en valeur l'absence de l'espace et le mouvement en guise d'attente. Gerry Nanapush est un personnage dont l'évolution éclaire davantage la dimension de l'errance. C'est un personnage insaisissable et toujours en fuite de la police. Gerry est toujours impliqué dans des bagarres. Dans *Love Medicine* et *The Bingo Palace*, son parcours se situe entre la prison et la route, entre le confinement comme punition et le mouvement comme rejet du système : "They could not cage me anymore." (*LM*, 69) Gerry croit avoir perdu son *home* pour toujours et élit l'errance comme son substitut : "I won't ever really have what you'd call a home." (*LM*, 362) Lulu, sa mère, est interrogée par les policiers à propos de la fuite de son fils qu'elle est soupçonnée d'avoir arrangée ; elle répond :

'Where else would he go? She says when she wakes up, and hours later, it turns out that she has just returned from taking him up north across the border in her automobile. Where? That takes quite a while more to figure out. She tries to help but the world is going vague, losing its shape and everything is getting mashed around inside her stumbling brain, although she frowns helpfully and often hums to herself, annoyingly, in order to aid her memory.

'Where ? Where ?' (*BP*, 264)

Ici, l'espace est lié à la mémoire. En tentant de se rappeler l'endroit où son fils pouvait aller, Lulu fait allusion à un lieu mythique. Cet endroit pourrait être celui de l'origine qui se

---

<sup>88</sup> Mikhail M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: U of Texas P, 1994) 120-1.

situé au nord, au-delà des frontières canadiennes comme le suggère la fin de *The Bingo Palace* et *Love Medicine*, où Gerry fuit vers le nord : “get us over the border.” (BP, 252) D’une part, on pourrait en déduire l’hypothèse du détroit du Bering par lequel on suppose que les Amérindiens sont venus de l’Asie et se sont trouvés isolés en Amérique lors de la fonte des glaces qui a fait disparaître ce passage. D’autre part, ce lieu peut ne pas être celui de l’origine mais un lieu qui existe à l’extérieur du territoire américain, au-delà des frontières et du confinement territorial, un lieu imaginé et irréel.

En somme, se trouvant au cœur de la pensée amérindienne, le mouvement de l’errance demeure continu. On en déduit que le mouvement établit une continuité temporelle. Il est l’expression de l’aliénation et de l’isolement spatio-temporel. Donc, nous proposons par la suite d’élucider l’importance de l’errance et de comprendre comment le mouvement peut définir la notion d’espace dans l’œuvre de Louise Erdrich.

### I. 3. C. La quête du mouvement

“The earth is motion”<sup>89</sup>, déclare Noni, le personnage principal de l’ouvrage poétique de l’écrivaine amérindienne Joy Harjo qui définit ainsi l’espace. La continuité du mouvement indique indéniablement que l’espace est un processus en mouvement. L’importance de la notion de mouvement trouve ses racines dans l’héritage mythique amérindien dont un conte ojibwe raconte l’aventure de Coyote<sup>90</sup> sur terre. Coyote est un personnage mythique qui arpente sans cesse des contrées inconnues où il croise des créatures maléfiques qu’il tue et il déclare à la fin du récit : “I shall go as far as there is land.”<sup>91</sup> Il ne s’arrête jamais de marcher, de voyager, d’explorer et de défendre la terre contre toute forme de destruction. Le conte est une aventure mythique construite sur le concept du mouvement.

L’œuvre de Louise Erdrich illustre parfaitement cette domination du mouvement sur la notion de l’espace fixe. Lipsha dans *The Bingo Palace* affirme : “All that mattered was the drive.” (BP, 9) Après son retour dans sa réserve, Lipsha demeure sans domicile et sillonne les routes sans avoir de but à atteindre. Son errance devient l’objet-même de sa quête puisque grâce au jeu du casino, Lipsha se procure un camion qui lui servira de refuge, de moyen de se libérer de l’espace et des autres : “In that van, I ride high, and maybe that's the thing.” (BP, 75) Donc, l’errance devient le substitut d’un espace qui n’existe plus. La voiture devient le nouveau chez-

---

<sup>89</sup> Joy Harjo, *What Moon Drove me to this?* (NY : Reed Books, 1979) 68.

<sup>90</sup> Un autre nom du *trickster*.

<sup>91</sup> Franchot Ballinger, *Living Sideways: Tricksters in American Indian Oral Traditions* (Oklahoma: Oklahoma UP, 2006) 32.

soi, elle est personnifiée et considérée comme un espace événementiel où le mouvement l'emporte sur le paysage :

There it was, parked, large as life. Really as *if* it was alive. I thought of the word *repose*, because the car wasn't simply stopped, parked, or whatever. The car reposed, calm and gleaming, a FOR SALE sign in its left front window. (...). We had just enough money for gas back home. / We went places in that car, me and Henry. We took off driving all one whole summer. (...). Some people hang on to details when they travel, but we didn't let them bother us and just lived our everyday lives here to there. (*LM*, 183)

La voiture est omniprésente tout au long de l'œuvre de Louise Erdrich. Sa présence renvoie inlassablement à l'image de l'errance et de l'immobilité constante dans l'espace. Elle éclaire la notion d'espace qui n'est que mouvement, un processus, une construction à venir. L'espace se meut au fur et à mesure que les personnages s'y déplacent, créant ainsi un territoire insaisissable et indéfinissable ; par conséquent, ces lieux confinés sont exclus ; et l'errance se transforme en une marge de résistance et de rébellion contre le centre préétabli et imposé de la réserve.

Karl Adare, le personnage de *The Beet Queen* incarne parfaitement cette résistance et refuse de se fixer dans un lieu précis : "Karl liked motels with strange or inviting names, so he pulled in when he saw the blinking sign, even though the town was Argus." (*BQ*, 255) Karl n'a aucun projet sauf celui d'errer sur les chemins d'Argus. Il est animé par la seule envie d'errer et de voyager continuellement. Il incarne l'errance comme une construction en mouvement plutôt qu'un lieu géographique limité et fixe.

### *I. 3. D. Le degré zéro : le lieu du commencement*

En somme, d'après cette conception de l'errance, on en déduit que le mouvement est résistance, une forme de refus des définitions et de la rigidité de la perception du monde. Errer ne traduit guère une incapacité à trouver sa place mais constitue un projet d'en construire une. C'est bien dans cet espace que le monde se redéfinit tout en demeurant en mouvement ; cette vision du monde constitue, en effet, un mode d'être. Giovanni Joppolo, dans son article « Le coyote, la sainte, le frère de la côte, » définit l'errance comme le lieu du commencement, le degré zéro :

Se perdre en niant tout pour se reconstruire comme totalité errante, en mouvement, en recherche tendue. L'étape fondatrice peut consister à effacer ce nom attribué par d'autres, par un contexte, une histoire non acceptée parce que non vécue et synonyme d'arbitraire. Il s'agit d'aborder ce degré zéro d'histoire où peut commencer la lente construction d'une figure, (...), / ouverte à la réception, aux frottements bénéfiques, aux hybridations, aux régénérations. Être en mouvement, en quête, en incessant fabrication de soi.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Giovanni Joppolo, « Le coyote, la sainte, le frère de la côte, » *Les Figures de l'Errance*. Sous la direction de Dominique Berthet (Paris : L'Harmattan, 2007) 83-94, 83- 4.

Il est évident que le peuple amérindien a perdu l'espace où il puise son identité et sa culture et qu'il essaie de le reconstruire dans le lieu de l'errance qui semble être un lieu neutre où l'histoire commence pour se refondre autrement, comme en témoigne Lipsha dans *The Bingo Palace* :

When you're driving the sweet empty roads between home and Fargo, endless and empty possibilities surround you. That's the view I like, all nothing particular. Sky, field, and the signs of human attempts to alter same so small and unimportant and forgettable as you whiz by. I like blending into the distance. Passing shelter belts and fields that divide the world into squares, I always think of the chaos underneath. The signs and boundaries and markers on the surface are laid out strict, so recent that they make me remember how little time has passed since everything was high grass, taller than we stand, thicker, with no end. Beast covered it. Birds by the million. (BP, 234)

Ce passage évoque un état des lieux de l'espace avant et après l'arrivée de l'occupant anglais. Il fait état d'un espace en palimpseste qui se dessine dans l'imaginaire amérindien. Ici, l'errance traduit une quête profonde de l'espace de l'origine. C'est aussi une quête de soi à partir de cette quête spatiale, à l'instar de l'errance de Lipsha Morrissey dans *The Bingo Palace*, qui s'oppose à celle de Karl Adare dans *The Beet Queen*. L'errance de Lipsha n'est ni vaine ni involontaire, comme celle de Karl, mais elle traduit une quête de soi et un projet. L'errance, d'après l'extrait ci-dessus, est un lieu de possibilités et de probabilités qui transforment la route en un lieu d'aventures et de changements. L'espace est divisé par des champs et des routes mais il rappelle à Lipsha le paysage originel : une nature sauvage à perte de vue. L'espace change en permanence ; l'errance dans ce sens devient un lieu de changement par excellence :

Avancer vers des rencontres accidentelles, des coïncidences, des lignes de fuite et des zigzags. C'est inventer la topique d'espaces innombrables, improbables qui, sous la forme de marques, de signes ou d'indices, circonscrivent des figures de repérages culturels, sociaux et esthétiques. (...).

Or, *penser les lieux de l'errance*, c'est commencer un chemin à rebours parce que c'est mettre la mémoire en mouvement et laisser échapper une pensée qui se retourne amplement sur son propre destin, ses plis et ses replis, ses parages et ses passages.<sup>93</sup>

L'errance se présente ici comme le lieu de l'imprévu et du hasard qui laissent entrevoir la possibilité d'un nouveau commencement et d'une nouvelle vie. Elle est aussi intimement liée au passé ; elle se développe tout en restant à l'ombre de ce qui fut autrefois. C'est pour cette raison que certains personnages remettent en question leur lieu de retour pendant leur parcours erratique. En somme, l'errance dans l'œuvre de Louise Erdrich n'est pas seulement une errance du corps mais aussi de l'héritage culturel en quête de son territoire d'autrefois.

---

<sup>93</sup> Sophie Ravion-D'Ingianni, « Penser l'errance... », *Les Figures de l'Errance*. Sous la direction de Dominique Berthet (Paris : L'Harmattan, 2007) 165-182, 167.

### I. 3. E. Fleur Pillager : la quête de « Tracks »

Fleur Pillager, un personnage féminin omniprésent dans toute l'œuvre, entame son aventure à la fin de *Tracks* par la quête de sa terre volée pour ne jamais en venir à bout. Son chemin ignore les frontières établies par l'envahisseur, elle se le fraye à son gré :

Fleur took the small roads, heavy underbrush, trackless, unmapped, unknown and always bearing east. She took roads that the deer took, trails that hadn't a name yet and stopped abruptly or petered out in useless ditch. She took the roads she had to make herself, chopping alder and flattened reeds. She crossed fields and skirted lakes ...” (FS, 1)

Et voilà Fleur qui bâtit de nouveaux sentiers qui n'ont pas été tracés auparavant. Ici, l'idée de la quête du nouveau émerge, une quête qui ne s'achève pas ; et jusqu'au dernier roman de la saga, Fleur ne retrouve pas sa terre. Elle perd sa place parmi sa communauté qui voit en elle une femme étrange, immortelle et dotée de pouvoirs surnaturels et qui vit dans la frontière entre le monde de la réserve et son monde perdu. Fleur devient une absence et son espace demeure invisible. Elle devient cependant une figure emblématique pour les générations qui suivent et un symbole de résistance. Elle interprète leurs rêves et leur transmet la sagesse de leurs ancêtres. Elle porte en elle la trace d'un espace-temps perdu et représente un espoir et un fil continu qui s'étend du premier roman au dernier, afin de mettre l'accent sur cet héritage perdu ou qui semble être quelque part dans l'espace de la frontière.

Tout d'abord, dans *Tracks*, Fleur abandonne sa fille Lulu et sa famille pour partir à la recherche de John Mauser qui a volé sa terre grâce à un faux contrat de vente ; elle entame son voyage sans savoir où le trouver. La fin de *Tracks* et le début de *Four Souls* mettent en scène Fleur arpentant des routes, tirant son chariot chargé de bagages. Ensuite, *Four Souls* raconte sa rencontre avec John Mauser. Sa tentative de le tuer se transforme en une scène où Mauser tombe éperdument amoureux de Fleur et où il lui promet de tout lui donner, si elle l'épouse en contrepartie. Or, la faillite s'abat sur Mauser qui perd toutes ses propriétés et disparaît. Fleur décide alors de poursuivre la quête de sa terre. Vers la fin du roman, sa recherche prend la forme d'une errance infinie dont l'aboutissement demeure soumis aux probabilités :

They constructed a mental pattern of her travels, here, there, she could be anywhere. That was the thing. Anywhere, nowhere. That white car and that woman in the white suit. Driving the reservation roads slowly, hardly raising any dust, and never stopping. No one ever saw where she parked to sleep, if she slept, or knew where she went to gas up, or if her car, which began to be seen as a ghost-car, even required such a thing as ordinary fuel or maybe ran on owl's breath, dark air. They didn't like it, there was tension. Things changed from interesting to uneasy. Disturbance lay over us. (...).

Fleur wasn't done yet. No apologies. More reckoning was in order and of course she needed her land. Signed over, safe, and in her name. And until that happened, everybody

had to contend with a restless spirit in a car that never collected dust crisscrossing the whole reservation day and night as if patrolling. (...). When would her car actually stop and park..., When would she stop there and when would she leave her shell of white metal and walk into the one room and sit at the table in the corner where an endless, low-stakes / poker game went on day and night, never ended and never finished, never changed except players... (FS, 189, 90)

C'est un passage clé qui résume parfaitement la dimension de l'errance de Fleur. Au début, l'auteur invite le lecteur à prendre du recul par rapport au parcours du personnage et à le concevoir comme un motif qu'on déchiffre de loin. Son errance est une attente car le jeu de poker constitue le seul moyen de récupérer sa terre : "she could be anywhere" puisque Fleur se trouve dans chaque roman, contrairement aux autres personnages. Karl, lors de sa rencontre avec Elle, décide de l'accompagner : "I didn't know where we were going, didn't care." (BQ, 51)

Dans cet extrait, l'errance est un projet, un processus, une attente. Fleur est la figure de l'errance par excellence ; elle est toujours isolée de sa communauté, entamant sa quête à l'infini. Ensuite, on la retrouve dans *The Bingo Palace* avec Nanapush: "(...) were they up to something else? Marking out certain boundaries? Old lines, old places, old grounds of the long dead Pillagers? (...). And still, that white car. And still, that pale boy in the yard." (BP, 142) Fleur demeure attachée à sa quête car la terre est la seule chose qui survit d'une vie à une autre, comme elle l'affirme dans *The Bingo Palace* : "Land is the only thing that lasts life to life. Money burns like tinder, flows off like water, and as for the government's promises, the wind is steadier." (BP, 148)

Il est indéniable que dans l'ensemble des romans de Louise Erdrich, l'errance est vécue comme une épreuve inévitable ; elle permet de prendre conscience des contours d'un espace en construction et de fuir le confinement des réserves et des villes. Il y a certainement une crise de l'espace amérindien ; l'errance est donc vécue comme une solution et une forme de liberté, mais elle est aussi vécue comme une action politique menée dans l'espoir de reconstruire cet espace perdu. Elle exclut toute forme préétablie et forcée de l'espace que la domination anglo-saxonne a imposée à la population amérindienne. L'errance devient un outil de pouvoir :

La poétique et l'imaginaire de l'errance deviennent politiques dans leur capacité à résister à la détermination de la marche, à la finalité de la randonnée ou au divertissement de la flânerie. La possibilité et la marge d'erreur de l'errance, son *papillonnage*, la soustrait à toute conduite pré-agencée, organisée ou finalisée. En ce sens, le plaisir de l'errance représente bien quelque chose de l'ordre du refus, du scandaleux, du subversif qui ne peut être comparé à un simple entracte, loisir ou intermède. (...). L'errance est bien utopique puisque son mouvement aléatoire et arbitraire rejoint celui d'un lieu qui n'existe pas dans le réel, qui existe à côté ou à titre idéal, espace de nulle part où l'on se perd, où l'on ne se reconnaît pas.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Agnès Lontrade, « Plaisir atopique et utopique : les errances du sentiment esthétique, » *Les Figures de l'Errance*. Sous la direction de Dominique Berthet (Paris : L'Harmattan, 2007) 133-148, 144-5.

Dans le contexte d'une nation colonisée comme la nation amérindienne, l'errance devient une action politique, dans le sens où elle est refus de l'espace conquis. C'est pour cette raison que les personnages, dans leur errance sans buts ni objectifs apparents, rencontrent Fleur, comme pour se rappeler l'espace originel qu'elle représente et d'où elle vient. Son errance a lieu dans un espace indéfini, en dehors de la réserve, dans un lieu indiscernable, ce qui traduit l'aliénation des valeurs culturelles constitutives de l'identité qu'elle désire préserver :

Significantly Fleur does not walk further into the bush, what there is remaining of it, but toward the world outside the reservation. Nanapush watches her 'until the road bent, travelling south to widen, flatten, and eventually in its course meet with government school, depots, stores, the plotted squares of farms.' (*Tr*, 224)

Le départ de Fleur constitue une nécessité vitale pour l'intérêt collectif de sa communauté. En cela, le lecteur la découvre comme un personnage visionnaire qui cherche à sauver l'âme d'une culture en danger, afin d'être le pilier d'un nouveau cycle à venir. Helena Grice commente :

Thus the character who hitherto has maintained a connection to the land that is more intimate and ardent than any other Chippewa's leaves the reservation. Henceforth she will wander uprooted from the land but secure in her identity, a figure/ who continues to adhere to the old ways and maintain, as far as possible, an independent livelihood. Nanapush (...) understands the necessity of her departure (...).<sup>95</sup>

La singularité du parcours de Fleur demeure dans l'absence de routes établies et des marques. C'est un chemin sans repères, sans barrières, sans indications. Elle le distingue instinctivement. Contrairement aux autres personnages errants, Fleur ne prend pas une route mais traverse de petits chemins sinueux. Son itinéraire implique deux concepts clés abordés par Philippe Jaworski, « l'empire » et « le désert », dans son ouvrage intitulé *Melville : le Désert et l'Empire*. En effet, Fleur est toujours à l'extérieur de « l'empire » : « l'espace conquis et fait territoire, pourvu de frontières, quadrillé, protégé. Bornes, murs qui assurent la permanence d'autres limites, justifient l'ordre intérieur, gardent l'immuable. (...). (Où) la réalité du Visage disparaît : règnent les représentations, elles-mêmes ordonnées, classées. » (Jaworski 310) Fleur se trouve désormais en dehors de cet espace-système de domination et de subordination, où la réalité de l'identité amérindienne est confisquée et sa représentation dominée. Elle fuit alors vers ce « désert » qui se trouve au-delà de l'enceinte de l'empire :

Pas de routes, mais le principe d'un interminable chemin. Pas de limites, mais un seuil toujours déplacé, reporté, fuyant. Pas d'ordre tyrannique, mais un repérage qui est toujours à reprendre, un centre à resituer sans relâche. Pas d'images ni d'échelles de l'humain, mais un concept continu, processionnel : l'Homme se déroule partout, semblablement différent. (Jaworski 311)

---

<sup>95</sup>Helena Grice, *Beginning Ethnic American Literatures* (Manchester: Manchester UP, 2001) 48-9.

Elle est ainsi l'emblème de la culture amérindienne ancestrale à l'abri du système spatial établi par la colonisation. Elle porte en elle la langue des anciens ainsi que leur savoir médicinal. Son errance est celle d'une culture déplacée, aliénée, qui cherche son espace : "Fleur, the major character of the tetralogy, is completely absent from the series's best known volume, *Love Medicine*. She is at best a poignant absence in the world of *Love Medicine*, a displaced wanderer that we only know by implication, an emblem of a lost culture."<sup>96</sup> Elle représente une culture en errance; ainsi, si l'auteur a immortalisé Fleur, c'est dans le but d'en faire un emblème qui survit tout au long des romans comme un pilier auquel les autres personnages viennent s'ancrer dans leurs parcours erratiques car c'est dans son parcours indistinct et son chemin désert que la survie et la reconstruction de l'identité amérindienne peuvent s'accomplir loin de l'espace hiérarchisé et des représentations fabriquées.

En effet, l'errance continue car elle incarne un projet. Fleur est hantée par le retour à sa terre et sa quête ne cesse de hanter les rêves des autres personnages, comme dans *The Bingo Palace* où Fleur apparaît entre le rêve et la réalité pour transmettre sa quête à Lyman :

Perhaps he had dreamed and perhaps she had really come to him. Maybe during his sleep she had sat by him and spoken those words into his ear. *Put your winnings and earnings in a land-acquiring account. Take the quick new money. Use it to purchase the fast old ground.* He almost laughed at the certainty and possibility. (*BP*, 149)

Fleur est une énergie qui se transmet d'un roman à un autre, d'une génération à une autre, œuvrant à ouvrir le champ des possibilités et annoncer que rien n'est encore joué. D'ailleurs, le poker qu'elle manie à merveille est associé à Fleur. C'est une métaphore qui sera abordée amplement dans le troisième chapitre mais qui annonce dès à présent que l'errance fait régner la loi des probabilités en maître absolu.

Bien que l'errance soit un état en suspens et en crise, elle est une réponse et une forme de résistance à toute notion étrangère de l'espace. Elle est ordre plutôt que chaos, livrée à jamais à une continuité, une suite à venir, une possibilité. L'errance est le refus des définitions, des limites, des frontières, du confinement et de toute notion spatiale occidentale imposée à une culture qui demeure attachée à la survie malgré les épisodes tragiques de l'histoire qui ont causé sa chute. Donc, on l'a vu, l'errance ne peut être définie, car elle est mouvement dans le non-lieu de la quête.

Mais la dimension de l'errance varie selon son contexte. L'errance américaine de l'individu, comme nous l'avons vu dans l'introduction, s'oppose nettement à l'errance amérindienne dont la portée est d'ordre collectif. Ce n'est pas une errance sans aboutissement.

---

<sup>96</sup>Tom Berninghausen, "This Ain't Real Estate: land and culture in Louise Erdrich's Chippewa Tetralogy," *Women, America, and Movement*, edited by Susan L. Roberson (Columbia: U of Missouri P, 1998) 204.

C'est un parcours chargé de sens et visant une destinée ultime. L'errance, dans l'œuvre de Louise Erdrich, finit par se positionner sur le chemin du retour. Elle est aussi constamment liée au thème du *homecoming*. Par sa forme grammaticale progressive, le *homecoming* est un processus, lieu d'un mouvement incessant de retour plutôt qu'un parcours menant à un lieu fixe. Le *homecoming* est avant tout errance, quête et remise en question ; il se construit au fur et à mesure de ce parcours.

La notion de *home* est un thème constant qui évoque l'histoire d'un peuple déplacé : “removed from an old people’s homes.” (BP, 265). Dans cette perspective, l'errance devient porteuse du projet ultime du retour. Le cas du personnage de Fleur Pillager éclaire davantage la notion d'errance comme projet ou comme attente d'un aboutissement. Donc, l'errance est en elle-même une figure mobile à multiples facettes, qui varie du lieu suspendu de la crise au lieu de la quête, du lieu du mouvement à celui de la résistance, du lieu de l'attente à celui du projet du retour.

## I. 4. La question du Homecoming

### I. 4. A. Introduction

Home's the place we head for in our sleep.  
Boxcars stumbling north in dreams  
Don't wait for us. We catch them on the run.  
The rails, old lacerations that we love,  
Shoot parallel across the face and break  
Just under Tuttle Mountains. Riding scars  
You can't get lost. Home is the place they cross.<sup>97</sup>  
(Louise Erdrich)

Loin d'être l'aboutissement ultime d'une quête spatiale, le *homecoming* est avant tout un processus dynamique : "an ongoing process,"<sup>98</sup> qui, dans l'œuvre de Louise Erdrich n'aboutit jamais. En effet, l'itinéraire spatial chaotique des personnages, caractérisé par l'errance et l'instabilité, est contrebalancé par un mouvement récurrent de retour qui puise son dynamisme dans la temporalité cyclique.<sup>99</sup> Les deux mouvements de l'errance et du retour dépendent l'un de l'autre, car c'est à travers la condition de l'errance et de l'exil que le *homecoming* devient un événement. Telle est la perception du géographe Yi-Fu Tuan, qui a créé une définition binaire de *home* : "an environmental value requires its antithesis for definition.... 'Home' is a meaningless word apart from 'journey' and 'foreign country'; (...). Without my journey into exile in a foreign place, I would not know with such deep certainty where my home is and why I must live there."<sup>100</sup> Ici, paradoxalement, le « chez soi » s'oppose au un non-lieu de l'errance.

Le *homecoming* est un thème prédominant dans la littérature amérindienne ; il se rapporte à une définition qui dépasse le simple retour vers un lieu géographique d'origine. Afin d'éclairer ce concept, nous nous appuyons sur la définition étymologique que propose Lisa Knopp :

The Germanic words for home may have been derived from two Indo-European words: *Kei*, which means 'lying' or 'settling down,' 'a bed or couch,' as well as 'something beloved'; and *Ksêmas*, which means 'safe dwelling.' These linguistic ancestors also yield the Greek *Koiman*, 'to put to sleep,' which is the root of *Koimeterion*. a 'sleeping place' or 'cemetery?' In time, the word for 'home' in several European languages (...) also came to mean a 'village, town or collection of dwellings.' Home is both a community and a safe beloved place to lay down your living or dead body for the night or for eternity. (Knopp 15)

---

<sup>97</sup> Louise Erdrich, "Indian Boarding School: The Runaways," *Original Fire: Selected and New Poems* (NY: Harper Collins, 2003) 19.

<sup>98</sup> Nicole Schröder, "Joy Harjos Poetic Landscapes", *Spaces and places in motion: spatial concepts in contemporary American literature* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006) 49-110, 84.

<sup>99</sup> Ce point sera amplement abordé au troisième chapitre du présent travail.

<sup>100</sup> Yi-Fu Tuan cité par Lisa Knopp, *The Nature of Home: A Lexicon and essays* (Lincoln: U of Nebraska P; Chesham: Combined Academic, 2004) 13.

Selon cette analyse étymologique, le concept de *home* repose sur trois aspects : social, familial et géographique ; c'est un retour vers la famille et la communauté et un retour vers le lieu de naissance. Il convient tout d'abord de préciser que le terme *homecoming* marque une pensée amérindienne ancestrale et bien distincte et différente de la perception occidentale du terme que Knopp propose, car le *homecoming* est une composante identitaire essentielle.

Le retour vers l'espace ancestral n'implique pas une simple nostalgie pour un lieu familial et symbolique mais plutôt pour un lieu sacré jusqu'à ses détails les plus infimes. La déterritorialisation du peuple amérindien fut dramatique car la culture de l'individu est ancrée dans cet espace perdu. Ainsi, la perte de l'espace rime avec destruction culturelle et identitaire. C'est pour cette raison que la résurrection de cet espace perdu prend plusieurs formes qui lui deviennent des substituts. L'acte du retour vers cet espace devient alors une urgence.

William Bevis, dans son article "Native American Novels : Homing In", explique la tradition du *homecoming* selon une optique comparatiste entre la culture anglo-américaine et amérindienne. Bevis constate que dans la littérature anglo-américaine les personnages ont tendance à quitter leurs familles et leurs maisons vers l'aventure dans des contrées inconnues, alors que dans la littérature amérindienne, l'aventure des personnages consiste en un mouvement de retour vers leurs tribus et leurs familles : "whites leave, Indians come home." :

(...) most Native American novels are not "eccentric," centrifugal, diverging, expanding, but "incentric," centripetal, converging, contracting. (...). 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 story, it is a primary mode of knowledge and a primary good.<sup>101</sup>

Bevis distingue deux mouvements créés par le « homing » : centrifuge et centripète. Le mouvement centripète correspond à l'itinéraire amérindien et évoque un mouvement circulaire d'un retour vers le point de départ qui représente le centre de l'espace amérindien. Ce mouvement s'oppose à l'itinéraire centrifuge du personnage du roman eurocentriste de formation ou *bildungsroman*, un genre romanesque qui retrace l'itinéraire du développement d'un héros qui quitte son foyer fixe afin de se construire et de s'initier à la vie. Nous reviendrons par la suite sur ce genre littéraire afin d'explorer la notion du devenir selon une perspective temporelle cyclique.

En effet, le *homecoming* amérindien est un retour vers la tribu. Bevis explique : "(...) 'homing' to tribe is complexe : Tribalism is not just an individual's past, his 'milieu' or 'background.' Tribe is not just lineage or kinship; home is not just a place." (Bevis 575) Ainsi, les définitions de Bevis et Knopp convergent pour définir le terme de *home* comme un lieu

---

<sup>101</sup> William Bevis, "Native American Novels: Homing In," in *Recovering the Word*. Sous la direction de Arnold Krupat et Brian Swann (Berkeley: U of California P, 1996) 572, 570-620.

géographique et un corps social à travers lesquels un héritage culturel ancestral et une identité collective se transmettent et se perpétuent.

De ce fait, dans la pensée amérindienne, la construction de l'identité s'accomplit essentiellement au sein d'un cadre géographique et communautaire. Louise Erdrich, dans son article "Where I ought to be: a Writer's Sense of Place", présente sa perception de *home* en mettant l'accent sur le tribalisme comme composante essentielle de la vie amérindienne : "In a tribal view of the world, where one has been inhabited for generations, the landscape becomes enlivened by a sense of group and family history. (...) People and place are inseparable."<sup>102</sup>

Bevis rejoint Erdrich dans sa définition du *homecoming* comme lieu de construction de l'identité en interaction avec l'espace et la société : " 'identity', for a Native American, is not a matter of finding 'one's self,' but of finding a 'self' that is transpersonal and includes a society, a past, and a place." (Bevis 575) Cette perception du *homecoming* ancre l'écriture erdrichienne d'emblée dans une optique spatio-identitaire car l'identité renvoie essentiellement à l'espace communautaire qui, tout au long de l'œuvre, est l'objet d'une quête interminable. Lorena Stookey confirme : "Erdrich occasionally reconfigures her definition of home, (...), where characters find where they belong when they recognize the love they share with another, (...), the idea of home is linked to a realization of identity."<sup>103</sup>

En prenant en considération ces conceptions du *homecoming* comme ayant une dimension sociale et une autre géographique, nous déduisons que l'espace du retour se construit progressivement et n'est pas un lieu donné préexistant car, comme nous l'avons déjà vu, l'errance et la perte des repères spatiaux prédominent dans les romans de Louise Erdrich et résultent de la perte des terres ancestrales, défigurées, transformées et envahies. Toutefois, c'est la notion de famille qui détrône l'espace pour devenir le lieu ultime du *homecoming* ; en effet, la famille demeure l'objet indicible de la quête du personnage qui se dessine à travers les histoires héritées d'une génération à une autre.

De ce fait, l'espace s'altère, fait intrusion dans le récit et le bouleverse en donnant lieu à deux notions : *homecoming* et *homelessness*,<sup>104</sup> qui opèrent dans le texte selon une dialectique, un mouvement incessant de départ et de retour. Kenneth Lincoln décrit le retour comme une bonne nouvelle, un heureux événement :

If homelessness in some painful way sums up our common modern condition, then going home is, for Indians, even more acute, more essential. (...). The good news is

---

<sup>102</sup> Louise Erdrich, "Where I ought to Be: A Writer's Sense of Place," *Louise Erdrich's Love Medicine: A Casebook*. Edited by Hertha D. Sweet Wong (NY: Oxford UP, 200) 43-50, 43.

<sup>103</sup> Lorena Laura Stookey, *Louise Erdrich: a Critical Companion* (Westport Conn: Greenwood Press, 1999) 26.

<sup>104</sup> *Homelessness* n'a pas un mot équivalent en français. Il renvoie à l'état de l'errance et de la démunition d'un domicile. Nous utilisons ici le mot anglais pour sa simplicité car l'équivalent français est constitué de plusieurs termes.

homecoming: home is knowing who you are where your people have roots, an ancestral sense of time and place, specific to relatives, animals, plants, earth, sky, the dead...<sup>105</sup>

Ici, Lincoln met l'accent sur l'événement du retour seulement ; de ce fait la condition de l'après-retour demeure inconnue, non-dite ou ignorée. En effet, l'après-retour constitue une problématique chez Louise Erdrich qui met en question un retour inachevé et irrésolu, tout comme son œuvre, qui demeure toujours à venir, telle une asymptote dont les traits demeurent infinis.

Nous avons vu ainsi une définition du *homecoming* qui, progressivement, s'est présentée comme un processus dynamique plutôt qu'une donnée fixe et déterminée. Dans l'œuvre de Louise Erdrich, le thème du *homecoming* est présenté selon plusieurs angles qui lui donnent les caractéristiques de la fluidité, de l'incertitude et de l'inachèvement. Plusieurs questions se posent et dont les réponses se dessinent vaguement et divisent cet espace recherché : Comment trouver le chemin du retour et où se situe le lieu de l'origine ?

#### I. 4. B. "Troubled homecoming"

Au début de *Love Medicine*, il y a le retour inachevé puis la mort : le retour de June et sa mort dans le froid. Au début du roman, il y a la douleur de la pauvreté, la perte de l'identité, puis le silence d'une fin tragique. La première scène du roman commence par un retour problématique et troublant. June s'apprête à prendre le bus pour rentrer à la réserve, puis elle décide de faire un détour dans un bar où elle rencontre un homme avec qui elle a une aventure sexuelle. Ensuite, continuant son chemin vers la réserve à pied, après avoir manqué le bus, June périt dans une tempête de neige. Cependant, l'auteur ne rend jamais cette mort explicite, la décrivant en des termes ambigus qui laissent supposer la question suivante : quelle est la dimension de la mort de June par rapport à son retour final au terme du roman ? : "The snow fell deeper that Easter than it had in forty years, but June walked over it like water and came home. (...).... June was gone, not only dead but suddenly buried, vanished off the land like that sudden snow." (*LM*, 7)

Le caractère ambivalent de cette phrase suscite une interrogation. Robert Silberman suggère l'interprétation suivante : "Clearly, home in *Love Medicine* is an embattled concept, as June Kashpaw's motives in attempting her return."<sup>106</sup> À la fin du roman, l'auteur décrit une

---

<sup>105</sup> Kenneth Lincoln, *Indi'n Humor: Bicultural Play in Native America* (NY: Oxford UP, 1993) 201.

<sup>106</sup> Robert Silberman, "Opening the text: *Love Medicine* and the return of the Native American woman," in *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literature*, edited by Gerald Vizenor (London: U of Oklahoma P, 1993) 101-120, 108.

autre scène où June « rentre » chez elle : “A good road led on. So there was nothing to do but cross the water, and bring her home.” (*LM*, 367) Ainsi, le mot *home* marque le début et la fin de *Love Medicine* et laisse entendre qu'entre le début et la fin du roman une problématique du *homecoming* se pose comme une question récurrente qui s'étend aux autres romans.

Pour atteindre le chemin du *homecoming*, June marche sur la neige comme sur l'eau. Cette métaphore évoque une image biblique et met en œuvre un code chrétien qui vient troubler le portrait identitaire amérindien de June. Ainsi, les premiers éléments biculturels se dessinent à travers l'œuvre pour remettre en question le *homecoming* des personnages qui oscillent entre deux lieux d'appartenance : un espace anglo-américain qui les colonise et les attire par nécessité, et un autre espace amérindien où ils reconstruisent un passé perdu et indispensable.

Outre cette oscillation identitaire et spatiale, les personnages de la nouvelle génération tergiversent entre deux espaces de retour, celui de la ville et celui de la réserve. King, le fils de June, dans *Love Medicine*, manifeste son malaise quand il rentre à la réserve du Dakota du Nord. Pris par une colère soudaine contre sa femme Lynette, d'origine anglo-américaine, King tente de l'étouffer. Sauvée par la famille de King, Lynette retorque : “ ‘Let's go off before they all get back,’ she said. ‘It's them. You always get so crazy when you're home. We'll get the baby. We'll go off. We'll go back to the cities, go home.’ ” (*LM*, 42) Lynette ne manque pas de désigner les retrouvailles familiales comme étant à la source du malaise de son mari, qui se sent déchiré entre deux espaces et deux *homes*.

Le retour vers la famille remet en question l'espace de la ville comme un lieu d'appartenance. La notion de *home* pour King est ébranlée, le mettant ainsi dans un état de confusion et de colère, car il n'appartient ni à la ville ni à la réserve. En guise de métaphore pour exprimer cette condition d'aliénation, le motif du gâteau que Zelda a préparé pour fêter les retrouvailles de la famille symbolise le retour et la réunion familiale. Alors, King, dans sa colère contre sa femme, brise le gâteau, un geste qui dénote la fragilité et l'inaboutissement de son retour. À ce propos, Rolf Lundén explique : “Central to the story is the baking of pies and how, in his frustration, King smashes them ; the pies come to stand for a sense of community and for human relations and how easily they break.”<sup>107</sup>

Ce portrait ambivalent, désaxé et impossible du *homecoming* est central dans le roman amérindien contemporain. Il fait aussi écho à *Green Grass, Running Water*<sup>108</sup> de Thomas King où le personnage principal, Eli, ne possède pas une seule et unique définition de son lieu d'appartenance. De retour au sein de sa tribu amérindienne au milieu de la cérémonie du *Sun*

---

<sup>107</sup> Rolf Lundén, *The United Stories of America: Contemporary Perspective* (Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1999) 80.

<sup>108</sup> Thomas King, *Green Grass, Running Water* (Boston: Houghton Mufflin, 1993).

*Dance*, et en quittant la ville où il vit, Eli laisse transparaître un dilemme lorsque sa fiancée Karen lui pose une question concernant son retour :

'Are you afraid, Eli?'

'Of what?'

'Of going home'

Eli shook his head and watched the lights of the city pool up on the wet sidewalks and slide across the road. 'I am home,' he said. (286)

Eli désigne implicitement par son regard la ville comme son lieu d'appartenance alors qu'il se trouve parmi sa tribu. Entre la tribu et la ville, la tension devient un trait essentiel de l'impossible définition du *home*. La notion ébranlée du *homecoming* est présente et culmine au fil des romans pour s'effacer et disparaître, ne laissant ainsi que des personnages sur leur route et sans lieu précis. Le retour chez soi devient une absence, une quête permanente dont l'objet se dessine inlassablement et demeure entre réalité et imaginaire.

#### I. 4.C. "A Homecoming without a Home"<sup>109</sup>

La figure du retour n'est pas liée essentiellement à la présence d'un lieu de retour. Il existe dans les romans de Louise Erdrich un *homecoming* sans *home*, un retour vers un lieu absent que l'auteur met en évidence à travers ce mécanisme de mouvement vers un point ultime absent. C'est un mouvement dynamique qui sillonne les romans en créant des motifs circulaires. Tout d'abord, ce qui est mis en exergue est l'état de *homelessness* des personnages que Georg Lukacs décrit comme un état transcendant. Selon Lukacs, *homelessness* est un thème philosophique qui se rapporte à l'au-delà de l'espace.<sup>110</sup> Cet au-delà pourrait être un passé révolu qui existe seulement dans la mémoire flétrie des vieux sages de la tribu, où le souci de l'espace n'existait pas. Le rêve du retour vers un lieu d'origine a causé la défiguration de l'espace amérindien qui n'est plus qu'un ensemble de vestiges éparpillés et qui a produit par la suite, un espace imaginaire dont la reconstruction est toujours à venir :

Homecoming proves to be an American obsession five hundred years in the making. Everywhere American Indians used to be, we are; where we didn't want to be ("waste" lands), there Indians are today. For home is not where it used to be, or it is radically changed where it was. Most of us, including the deranged ones in the public laundromats, feel some measure of homeless kinship. (Lincoln *Indi'n Humor*, 189)

Lincoln décrit l'évolution de l'espace amérindien comme un cheminement de la présence vers l'absence. L'Amérindien est contraint d'embrasser la notion de *homelessness* comme une nouvelle définition de sa condition. D'ailleurs, Louise Erdrich accuse le progrès anglo-

---

<sup>109</sup> Andrea O'Reilly Herrera, *The Pearl of the Antilles* (Tempe, AZ: Bilingual/ Review P, 2001) 343.

<sup>110</sup> Georg Lukacs, *The Theory of the Novel*. Trans. Anna Bostock (Cambridge: MIT Press, 1971) 41.

américain d'avoir fait disparaître le paysage naturel qui fait partie de leur héritage culturel et dont la perte les plonge dans un état permanent d'aliénation. L'altération de l'espace d'origine par l'empreinte du colonisateur est la source principale du malaise spatial :

Perhaps this alienation is the result of one difficult fact about Western culture, its mutability. Unlike (...) Native American groups who inhabited a place until it became deeply and particularly known in each detail, Western culture is based on progressive movement. Nothing, not even the land, can be counted on to stay the same. And for (those) writers (...), it is therefore as if, in the very act of naming and describing what they love, they lose it. (Erdrich "Where I ought to Be", 44)

Erdrich souligne ici l'importance des différences culturelles anglo-saxonnes et amérindiennes qui agissent sur l'espace. Contrairement à la culture amérindienne, ancrée dans l'espace, la culture anglo-saxonne est celle de la mobilité et du changement. Or, bien que parfois la terre d'origine soit encore présente, le retour vers elle ne ferait qu'accentuer le sentiment d'aliénation de l'Amérindien car elle devient méconnaissable.

Le thème du *Homecoming* se développe autour de son absence. Par exemple, dans *Love Medicine*, Albertine décide de retourner dans la réserve pour retrouver sa famille. Elle décrit le chemin du retour en dénotant l'absence du lieu de retour auquel se substitue la famille :

As I was driving toward the land, looking around, I saw as usual how much of the reservation was sold to whites and lost forever. Just three miles, and I was driving down the rutted dirt road, home.

The main house, where all of my aunts and uncles grew up, is one big square room with a cooking shack tacked onto it. (*LM*, 12)

Albertine indique explicitement que le lieu d'appartenance de sa famille a disparu et que son chemin de retour traverse une terre déserte qui n'a plus aucune valeur à ses yeux. Ensuite, à la page suivante, la famille tente d'établir un inventaire furtif de la mort de June. La tante Aurelia conclut que June n'avait aucune raison de rentrer à la réserve :

'They found her bags when they busted in her room. She walked out there because', Aurelia foundered, then her voice strengthened, 'what did she have to come home to after all? Nothing!'

'Nothing?' said Mama piercingly. 'Nothing to come home to?' She gave me a short glance full of meaning. I had, after all, come home, even if husbandless, childless, driving a fall apart car. I looked away from her. She puffed her cheeks out in concentration, patting and crimping the edges of the pies. (*LM*, 13)

Les paroles d'Aurelia insinuent que June n'avait pas de lieu appelé *home*, car elle avait l'image d'une femme marginale aux yeux de ses proches. June a perdu sa famille, a abandonné son fils qui ne la connaît pas et s'est séparée de son mari. Donc, la perte du *home* est intimement liée à la perte de la famille. Albertine, sans mari ni enfants, se sent concernée par le message

implicite de sa tante. Fonder une famille et assurer la continuité de la lignée familiale deviennent une composante du « chez-soi », du *home*.

Dans *Tracks*, Nanapush affirme la fin du rêve du retour en tant que notion spatiale : “Now I also knew the uncertainties of facing the world without land to call home.” (*Tr*, 187) L’annonce de cette fin dans *Tracks* a un effet considérable sur la construction de cette notion à travers les romans suivants, car *Tracks* est, en réalité, le premier roman de la saga mais il fut publié bien après *Love Medicine*. D’après Nancy Peterson : “Writing such a novel did not come easily to Erdrich: she put the original ... manuscript for *Tracks* aside for ten years, and only after she had worked backward in time from *Love Medicine* to *The Beet Queen* did she take it up again...”<sup>111</sup>

*Tracks* annonce la disparition des terres dont la quête hante toute l’œuvre. Donc la suite de ces romans impose le *homecoming* comme une problématique évoquée afin de révéler un cheminement spatial vers le nulle part, vers un *no man's land*. L’absence de *home* culmine dans *Love Medicine* quand les personnages entament le chemin du retour vers leur mort. La mort devient, de ce fait, un lieu d’apaisement et de consolation pour les âmes errantes.

---

<sup>111</sup> Nancy J. Peterson, “History, Postmodernism, and Louise Erdrich’s *Tracks*.” *Publication of the Modern Language Association* (October 1994) : 982-994, 982.

## I. 4. D. Posthumous Homecoming

La saga de *Love Medicine* commence avec la mort de June et demeure, jusqu'au dernier roman, liée à l'incident de cette mort qui devient problématique et centrale. Plusieurs indices dans le roman insinuent que la mort de June est un suicide prémédité plutôt qu'une mort accidentelle. En effet, au cours de la réunion familiale, la tante Zelda suggère que June était ivre et incapable de se rendre compte du danger de la tempête de neige qui s'annonçait. Or, Albertine contredit sa mère : “even drunk she'd have known a storm was coming.” (*LM*, 9) Plus tard, dans un autre chapitre, on apprend que June a demandé au cours d'un jeu à être pendue pour avoir volé un cheval :

'I'll show you where to put the rope,' I yelled. I was going to knot it and use it again on them, when I heard a dry little sound, a tearless weeping sound, from June, and I turned. She was standing upright, tall and bone-thin and hopeless, with the rosary wrapped around her hand as it is wrapped around the hands of the dead.

'you ruined it.' Her eyes blinked at me, dry, as she choked it out.

'I stole their horse. So I was supposed to be hanged.' (*LM*, 90)

June révèle sa frustration et sa colère extrêmes quand elle ne parvient pas à se faire pendre. Ainsi, au cours du roman, le projet suicidaire de June se manifeste implicitement. Marie Kashpaw, à la suite de cette scène, explique que sa nièce souffre d'une tristesse profonde : “There was a sadness I couldn't touch there. It was a hurt place, it was deep, it was with her all the time like a broke rib that stabbed when she breathed.” (*LM*, 91) Cette tristesse qui accompagne June dissimule le malaise spatial et social qui a suscité cette tendance suicidaire et qui a mené June vers sa mort ultime. Georgi-Findlay voit cette mort comme un *homecoming* : “...her walk toward death takes on the quality of a homecoming.”<sup>112</sup>

L'achèvement de l'itinéraire de June vers son *home* aboutit à la fin du roman, quand son fils l'amène symboliquement chez elle. June, au moment de sa mort, se transforme en un esprit qui hante la voiture achetée avec l'argent de son assurance par son fils. La voiture, *Firebird*, représente June, et tout mouvement de cette voiture indique le mouvement spatial de June qui se termine en traversant les frontières vers le Canada.

En réalité, le retour ultime de June est un retour vers sa famille et la reconnaissance de son fils à son égard. Ainsi, le retour impossible de June au début du roman est dû à l'absence d'une famille et d'une communauté. À la fin du roman, ce retour devient possible grâce aux retrouvailles entre son fils et son mari. Ceci implique que le *homecoming* possède un caractère humain et non seulement spatial.

---

<sup>112</sup> Georgi-Findlay, “Concepts of History in Contemporary Native American Fiction,” in *Minority Literatures in North America: Contemporary Perspectives*, edited by Wolfgang Karrer and Hartmut Lutz (Frankfurt: Peterlang, 1990) 159-174, 164.

D'ailleurs, l'auteur, concernant sa vie privée, n'hésite pas à affirmer que la notion de *home* n'est pas forcément liée à l'espace géographique mais peut être aussi à une dimension humaine. Dans un entretien où l'on demandait à Louise Erdrich où était son *home*, sa réponse fut la suivante :

I don't know what to say, really. We've been taking this route back and forth between Hanover and North / Dakota, and now Montana, and I've got strong attachments out there... my folks, brothers and sisters, the *landscapae*, but it's really this place, this place and Michael.' And then, after a brief pause, she spoke more firmly, 'Michael is home.'<sup>113</sup>

Il est évident que la notion de *home* chez l'auteur oscille entre une définition géographique et une autre, familiale. Dans son entretien avec Mickey Pearlman EN 1989, Erdrich affirme : "June headed out into that open space, she was going across it, but she was heading home. She was heading into that wonderful and difficult mixture of family and place that mysteriously works on a person, that is home."<sup>114</sup> Dans ses romans, la crise causée par l'absence du lieu géographique et du repère familial, ne laisse plus aucune autre issue de retour à ses personnages que de partir vers leur propre fin. C'est la mort qui constitue le retour. Par exemple, dans *Love Medicine*, Rushes Bear, l'épouse de Nanapush, souffre de son aliénation au sein de sa famille, de la solitude et de l'absence d'un lieu d'appartenance. Cette aliénation la guide vers un voyage qui semble l'amener à son *home*, qui n'est autre que sa propre mort :

Rushes Bear had travelled by train to Montana, got off to visit her children, who lived with Crees. Soon after, lonesome, she got back onto the train in the opposite direction. For one year she had gone to her original home, back to the great islands and pine trees and rocks around Superior, the place she was born. No one knew who she visited there, or what she did, but I think she had meant to die and couldn't quite get the job done. (*LM*, 98)

Rushes Bear mène une vie d'errance et de solitude. Son envie de retourner à son lieu d'origine prend l'allure d'un suicide, qu'elle ne réussit pas d'ailleurs, ce qui est expliqué par le commentaire de Marie Kashpaw, un membre de la famille :

Her voice came from a far place, very small, and she said to me, 'I have nowhere else to go.'  
So she tamed down and stayed. She had looked over the bleak edge of her life, saw that I was her last hold, and caught at me. (...). She seemed to have noticed the shape of my loneliness. Maybe she found it was the same as hers. (*LM*, 99)

La mort semble être un autre lieu de retour qui se substitue à l'espace et à la famille. Or, la mort, dans la pensée amérindienne, ne s'explique pas par l'absence de quelqu'un, mais plutôt par sa présence. Car, après la mort, le sujet devient libre des contraintes spatiales et temporelles et devient capable d'entrer en contact avec les vivants. Par exemple, June, malgré sa mort, demeure présente dans la vie de ses deux enfants, Lipsha et King.

---

<sup>113</sup> Louise Erdrich and Michael Dorris, *Conversations with Louise Erdrich and Michael Dorris*, edited by Allan Chavkin and Nancy Feyl Chavkin (Jackson: UP of Mississippi, 1994) 55-56.

<sup>114</sup> *Id.*, 153. 151-156.

#### I. 4. E. *Homecoming as a relief*

Bien que le lieu d'appartenance demeure une illusion, et que les familles soient éparpillées, et que le seul retour possible existe dans la mort, le *homecoming* est un acte significatif car il représente le mouvement, la quête de soi et l'espoir. Une confirmation que vient établir Robert Silberman, qui montre ce côté optimiste du *homecoming* : "...*Love Medicine* seems to fall on the optimistic, ultimately upbeat side of the great divide governing the Native American novels of homecoming." (Silberman 109)

De par sa nature circulaire, cet acte est une source de force pour les personnages. Par exemple, Fleur Pillager et Lipsha Morrissey effectuent un retour vers une terre qui, quoique méconnaissable, demeure le lieu où leurs ancêtres ont vécu. Le retour vers la famille est aussi un autre acte d'envergure. La circularité de ce mouvement vers le lieu d'origine et de la famille produit un effet de renaissance et de renouvellement comme le souligne Lawrence Eugene Sullivan :

The return to the land of the ancestors structures much Native American literature around a circularity that is not vacuous but enriching. (...). The 'return home,' though reluctant and ambivalent in much of Native American literature, is not seen as a defeat to failure. Rather, like ritual it establishes right relations and restores balance. Relationship with the life-giving / earth launches the ancestors on their life-generating adventures in the first place and makes storytelling possible, for the land gives rise to characters in scenes that are set in tension and in struggle. Therefore, the return to home and land lends life an appropriate symmetry and balance as well as a sense of completeness. One does not return to the past but to the permanent, the inexhaustible origins of creativity and well-being. It is not a return to what has been but to what always is.<sup>115</sup>

Sullivan fonde une vision du *homecoming*, non pas comme un aboutissement vers un lieu ultime, mais comme un processus essentiel à la formation de l'individu et à la reconstruction de soi comme une entité fondée sur la célébration rituelle d'un passé qui est toujours présent. Donc, le rituel tient une place importante dans l'acte du retour car c'est la célébration d'un passé à travers lequel il se perpétue et constitue une source d'équilibre et de symétrie dans la vie des personnages malgré leur errance et leur solitude. L'accent est mis sur le mouvement et non sur l'aboutissement du mouvement. C'est le mouvement qui préserve la continuité de tout système et crée de nouveaux départs.

De ce fait, le rituel et le retour sont liés l'un à l'autre et marquent le début de *The Bingo Palace*. Lipsha, après sa longue absence, retourne dans la réserve où il a grandi pour retrouver

---

<sup>115</sup> Lawrence Eugene Sullivan, *Native Religions and Cultures of North America: Anthropology of the Sacred* (NY: Continuum, 2000) 29-30.

les siens et recommencer sa vie. Son retour a lieu pendant la célèbre cérémonie du pow-wow, une cérémonie où les membres d'une tribu se rassemblent pour danser. Le pow-wow est « un mouvement de revitalisation » de la culture amérindienne :

(C'est) un rassemblement pan-tribal où l'on trouve de la danse, des interactions sociales, des guérisons rituelles, etc. Les aînés y transmettent les coutumes aux jeunes. Le circuit emprunté par le *pow-wow* constitue un réseau de communication faisant la promotion de l'intégration sociale et culturelle de plusieurs groupes au moyen de la célébration des valeurs profondes de l'autochtone. Il faut noter que le *pow-wow* joue un rôle de premier plan dans la formation d'une identité pan-amérindienne.<sup>116</sup>

Ce rassemblement rituel contribue à la construction d'une identité collective et la transmission de l'héritage ancestral. Lipsha, en prenant place dans cette danse, réintègre sa communauté et y récupère son rôle :

Walking into the lights of the high school gym that evening, I stop as if to ask directions to a place I've always known. The drums pound, lighting my blood. My heart jumps. I am all at once confused and shy-faced and back where I belong without a place to fit, a person to turn to, a friend to greet. (...). The hero of my tale, the mad light, the hope, is the second woman I see dancing at the winter powwow. Our own Miss Little Shell. (*BP*, 11-12)

Ce rituel indique que le retour de Lipsha annonce sa quête de soi et de son espace d'origine. Il retrouve la femme de sa vie Shawnee Ray Toose, Miss Little Shell, une jeune femme avec qui il aspire à une vie de famille stable et paisible. Cependant, le retour vers la tribu ne constitue que le début de la quête de soi plutôt que son aboutissement. En effet, l'errance des personnages ne cesse guère après leur retour parmi les leurs.

Par exemple, le retour de Fleur Pillager, Lipsha Morrissey et Albertine Johnson au sein de leur tribu suscite une nouvelle quête spatiale. Plus qu'un lieu de nostalgie et de mémoire, l'espace du retour est un devenir, qui se construit au fil des pages et demeure à venir ; loin d'être un simple refuge, c'est le lieu où les personnages entament une seconde quête plus profonde de l'espace, à travers laquelle ils reconstruisent une identité collective et dynamique.

#### I. 4. F. Home as a process : “the unfinished space”

Désigner le lieu du retour comme un endroit géographique déterminé, préexistant et fixe, serait une image illusoire et erronée que l'on pourrait construire autour de ce concept. Car l'écriture amérindienne contemporaine est éperonnée par les stratégies du *trickster* dont le

---

<sup>116</sup> Caroline Andrew, *Dislocation et permanence : l'invention du Canada au quotidien*. Sous la direction de Caroline Andrew et en collaboration avec Denis Bachand. (Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1999) 150-1.

dynamisme est l'aspect le plus marquant. De ce fait, le thème du *homecoming* est un processus et une quête utopique qui s'opposent au statisme occidental.

Le texte de Louise Erdrich est émaillé d'indices implicites et explicites qui révèlent le fonctionnement dynamique de ce concept. En effet, les personnages semblent être obnubilés par le retour vers le lieu de l'appartenance, un thème qui se construit dès les premières lignes du premier roman de la saga, *Tracks*, qui annoncent le début de l'exil, la déterritorialisation et la perte de l'espace ancestral.

Ainsi, l'image du lieu fixe est abolie, commence alors la quête d'une terre en mouvement dont les contours ne cessent de se dessiner sans aboutir à une forme bien définie. Ensuite, *Love Medicine* débute par un mouvement de retour inachevé et continu dans le temps et l'espace : "...June Kashpaw was walking..., killing time before the noon bus arrived that would take her home." (*LM*, 1) Par la suite, les verbes sont au passé, ce qui indique que la scène de retour de June demeure en suspens. Cette même scène du retour se répète dans les autres romans tel un motif obsessionnel et récurrent. Dans *The Bingo Palace*, au début du premier chapitre, le narrateur omniscient rappelle cette scène : "Keep a hand on the frail rope. There's a storm coming up, a blizzard. June Morrissey still walks through that sudden Easter snow." (*BP*, 5) Dans *Tales of Burning Love*, la scène est encore rappelée mais avec davantage de détails. En effet, le premier chapitre est une réécriture de celui de *Love Medicine* où les derniers moments de June sont relatés : "She was looking to the east, her hair loaded with melting stars. No one had touched her yet." (*TBL*, 11) Le retour de June, tout au long de l'œuvre persiste dans l'inachèvement, l'inaboutissement et l'attente : "Her face was complex in its expectations." (*TBL*, 11)

Un autre exemple du retour inachevé se présente dans *The Beet Queen*. L'histoire commence avec deux enfants, un frère et sa sœur, Karl et Mary Adare, à la quête de leur mère qui les a abandonnés. En route, les deux enfants se perdent de vue, puis se retrouvent des années plus tard quand Karl décide d'aller à la rencontre de sa sœur ; mais leur rencontre n'aboutit pas à une union familiale et Karl reste attaché à son errance. Il effectue deux retours vers Argus, où il se retrouve avec sa sœur et sa nièce. Lors de l'un de ses retours, Karl vit une aventure avec Celestine, une amie de sa sœur, dont naît Dot.

Karl, mis au courant de la naissance de sa fille, revient à Argus à la fin du roman. Son retour n'est pas définitif car Karl ne veut pas quitter sa vie erratique. Par ailleurs, le jour de son retour coïncide avec la fête de la culture de la betterave à Argus, où Dot est élue « la reine de la betterave » d'où le titre du roman *The Beet Queen*. Dot entreprend une fugue, puis revient. À l'issue de son retour, elle se retrouve avec son père Karl en route vers le même lieu. Le récit de Karl, en route dans sa voiture, se présente ainsi : "I started driving north and didn't stop but to

gas up, because of the date on the newspaper clipping, because of Dot.” (BQ, 318) Puis, Dot entame sa marche vers la maison : “Home. I started walking, wobbling a little, righting myself.” (BQ, 337) On remarque dans ces deux citations que l’action est à la forme progressive : “I started driving” et “I started walking”. Or, leur rencontre n’a pas lieu à la fin du roman ; elle demeure à venir. Les retrouvailles du père et de sa fille sont suspendues. Dot demande alors à sa mère :

'He's back, isn't he,' I say to her. 'He's waiting at the house.' But he's not. As we pass Uncle Wallace's closed, cool place my mother points with her chin and says, 'that's his car.' It's an old, lean model, with sprung shocks. It's bruised with unpainted weld marks, coated with thick dry dust. The car is backed into its parking place, ready for a smooth exit. (BQ, 338)

Ainsi, le *homecoming* des deux personnages est représenté par leur rencontre qui n’a pas eu lieu. Le retour de Karl est problématique car son absence de la maison et la position de sa voiture, prête à quitter son stationnement, décrivent un retour subtil et paradoxal.

En effet, l’association thématique de la route et du *homecoming* est un élément perturbateur qui empêche l’aboutissement du retour et impose le dynamisme comme une composante essentielle dans la construction de l’espace. La figure de la route s’oppose à l’acte du *homecoming* : le premier implique le mouvement et la mobilité géographique, et le deuxième renvoie à la stabilité dans l’espace. Or, le terme anglais *homecoming* n’a pas de substantif en français car il a une forme nominale progressive, un phénomène grammatical inexistant en français. C’est pour cette raison que la forme anglaise du terme est la mieux adaptée à l’aspect du dynamisme. Elle va de pair avec le thème de l’inachèvement et du Devenir.<sup>117</sup> En somme, le lieu du retour, tant désiré et recherché, devient une conception rêvée et imaginée : “homecoming involves not returning to a homeland but re-imagining one.”<sup>118</sup>

Par ailleurs, on retrouve cette définition du *homecoming* comme un mécanisme dynamique toujours à venir à travers la définition que Carol Bigwood attribue à la notion de *home* : “ (It is) a nomadic place, an unfinished place of variable historical and geographical boundaries, but a belonging-place nonetheless.” (Knopp, 4)

Donc, *home* est une expérience subjective et dynamique plutôt qu’une donnée géographique. Elle est à construire et demeure à venir. La littérature est de ce fait une expérience de l’espace où aboutit le processus du *homecoming*. Ainsi, une ébauche du *homecoming* erdrichien apparaît comme un lieu qui n’existe pas en dehors du texte, de l’œuvre où les

---

<sup>117</sup> Un thème qui sera abordé dans le troisième chapitre.

<sup>118</sup> Diana Yatt, “Contested Belongings: The Politics and Poetics of Making a Home in Britain,” in *China Fictions / English Language: Literary essays in Diaspora, Memory, Story*, edited by A. Robert Lee (Amsterdam: Rodopi, 2008) 299-326, 308.

personnages de toutes les générations se retrouvent pour revisiter une mémoire spatiale collective, constituée des mêmes souvenirs légués d'un roman à un autre.

En effet, dans la temporalité cyclique amérindienne, le dynamisme et la transformation sont légion. Tout se renouvelle, recommence et se transforme. L'immobilité et le statisme sont une incohérence par rapport à la logique tricksterienne. Or, le caractère tricksterien de l'espace amérindien n'aboutit pas à un mouvement anarchique et désordonné mais contribue plutôt à la construction d'un motif géométrique harmonieux telle une fractale.

#### I. 4. G. Conclusion

La particularité du *homecoming* erdrichien réside dans sa récurrence et sa nature interminable. Par exemple, *Love Medicine* commence avec le retour suspendu de June qui s'accomplit à la fin du roman ainsi que dans les autres romans comme *The Bingo Palace* et *Tales of Burning Love*. Puis, Lipsha Morrissey quitte les siens à la fin de *Love Medicine* pour y retourner au début de *The Bingo Palace* et les quitter encore une fois à la fin du même roman. Ensuite, Fleur quitte sa famille à la fin de *Tracks*, pour y revenir à la fin de *Four Souls*, et la quitte une deuxième fois à la fin de *The Bingo Palace*. Dans *The Painted Drum*, Faye Travers revisite l'endroit où a vécu Nanapush en faisant référence au récit de *Tracks* et *Four Souls*. Enfin, dans *The Beet Queen*, l'histoire commence par deux enfants qui quittent leur maison familiale pour se perdre de vue et se retrouver à la fin du roman, puis se quitter une autre fois.

Comme nous l'avons vu, le retour n'est pas l'aboutissement d'un voyage vers un lieu fixe, mais le désir d'être libre, d'abolir les frontières et de faire disparaître les espaces confinés, comme pour faire revivre les espaces ouverts d'une terre d'autrefois où le peuple amérindien vivait comme une partie de l'espace et non comme son maître absolu.

Le mouvement du retour, qui est une composante inspirée et dérivée de la temporalité cyclique, ne doit pas se limiter à l'achèvement et à la finitude, mais doit se renouveler et se soumettre au mouvement spiral qui tend vers la progression linéaire tout en adoptant une logique cyclique. Ainsi, le retour dans l'œuvre erdrichienne est un mouvement qui demeure incomplet car il est en progression dans l'espace et le temps.

Une réelle réflexion se noue autour du retour incessant et témoigne d'un passage du confinement du mouvement cyclique à la liberté du mouvement linéaire dans l'espace ; en effet, le mouvement constitue un fondement identitaire inaliénable dans la philosophie amérindienne. L'œuvre erdrichienne se refuse ainsi aux contraintes de l'espace. Cette liberté du mouvement se concrétise sur un plan plus subtil, celui de l'écriture romanesque. En effet, l'œuvre entière

de Louise Erdrich se construit autour d'une interaction dynamique car chaque roman reflète l'inaboutissement du retour. Le thème du *homecoming* est l'objet d'une intrigue, comme l'affirme l'auteur dans *The Beet Queen* : "Hold on, the tangle, the plot, the music of homecoming thickens." (BP, 20-1) Il y a ici une fusion de l'espace et de l'œuvre. « L'écrivain américain s'évade, échappe à l'enfermement dans une fiction close. » (Pétillon, *La Grand Route* 13) Pétillon considère que l'écriture pour l'écrivain américain représente une échappatoire et souligne la nature paradoxale de l'exercice qui transporte l'écrivain du confinement spatial au confinement du texte. Or, Louise Erdrich se refuse à l'écriture close. Elle abolit l'enfermement et personnifie sa quête de l'espace par une écriture sans fin, sans limites ni frontières. Et si la limite de la conquête américaine est l'ouest, pour l'Amérindien il n'y a pas de limite car il va où la terre se trouve ; la terre est unité : le coyote le confirme : "I shall go as far as there is land."<sup>119</sup>

Le retour est la fonction cardinale commune à tous les romans de la saga à partir de laquelle l'itinéraire circulaire interminable des personnages s'ébauche. Ce motif récurrent ressemble à une fractale géométrique dynamique et constamment inachevée qui se dessine à travers l'espace de l'œuvre. En effet, le mouvement des personnages est circulaire dans chaque récit. En somme, la question du *homecoming* revient selon des modes divers à travers l'œuvre erdrichienne. Elle se dessine à travers des contours différents, tantôt contradictoires, ambivalents, agités, tantôt posthumes, impossibles ou incertains ; mais cet itinéraire finit par désigner l'œuvre comme l'espace ultime du retour. L'œuvre est l'espace de la mémoire par excellence où les générations se retrouvent et se rassemblent autour d'une identité, dont la richesse et le dynamisme ne peuvent être compensés ni traduits par la logique occidentale.

La place qu'Erdrich accorde au lieu du retour de ses personnages dépasse le simple repère spatial et géographique pour devenir un lieu commun qui réunit l'auteur et le lecteur : "An author needs his or her characters to have something in common with the reader. If not the land, which changes, if not a shared sense of place, what is then that currently provides a cultural identity?" (Erdrich, "Where I ought to Be" 46) On ne saurait dire plus clairement que l'œuvre transcende et défie les limites de l'espace pour devenir le lieu de retour par excellence que l'auteur, les personnages et les lecteurs partagent.

Ainsi, l'espace réel du retour est une absence mais se construit dans l'œuvre au fur et à mesure sans aboutir à une fin et sans se présenter sous la forme d'un itinéraire limité dans le temps et l'espace. L'œuvre constitue en cela une célébration de l'espace par le déploiement constant du retour. C'est un retour par les mots, comme le souligne Mark Shackleton en

---

<sup>119</sup> Franchot Ballinger, "On scholars and wandering: Coyote and Eagle story," *Living Sideways Tricksters in American Indian Oral Traditions* (Oklahoma: Oklahoma UP, 2006) 19-37, 32.

évoquant deux aspects de l'écriture du retour : "Firstly, the historical removal of Aboriginal peoples from their land has been lost through writing. This does not only mean writing about lost tribal land. Secondly, coming home through stories helps counteract a sense of fragmentation and isolation."<sup>120</sup>

Ainsi, l'histoire chez Louise Erdrich est un retour symbolique inachevé dont l'aboutissement ne semble pas aussi important que le processus du retour lui-même. C'est le mouvement et sa continuité qui représentent le pivot et la finalité de l'œuvre erdrichienne. C'est en cela que Louise Erdrich se distingue de ses pairs car son œuvre n'est pas achevée. Chaque roman est la suite d'un autre qui le précède ; la continuité du récit constitue en lui-même un processus de *homecoming*. Les narrateurs/conteurs sont en quête d'un espace dont seul le lecteur pourra déchiffrer le cheminement et le déploiement. Contrairement à ce que Philippe Jaworski affirme : « le voyage du narrateur en-quête est la forme imagée de la dérive désertique de l'écriture vers un impossible terme. » (Jaworski, *Melville* 65) Chez Louise Erdrich, il s'agit d'un possible terme où l'œuvre pourra aboutir et où l'espace pourra se reconstruire grâce à des outils théoriques, philosophiques et culturels qui permettront de refonder la notion amérindienne de l'espace. Le principal outil théorique qui permettra de déchiffrer cet ailleurs indicible de l'œuvre de Louise Erdrich est l'analyse de la temporalité, puisque le mouvement dans l'espace, dont nous avons dessiné les contours dans la première partie de notre travail, implique essentiellement une temporalité qui s'avère double et complexe et qui sera l'objet de notre analyse dans la partie suivante de la présente étude.

---

<sup>120</sup> Mark Shackleton, "The return of the Native American: the theme of Homecoming in contemporary Native North American fiction," *The Atlantic Review* 3. 2 (2002) : 155-46, 158.

## I. CONCLUSION

L'œuvre de Louise Erdrich représente une écriture organisée autour du thème de la quête de l'espace. Ainsi, le cadre spatial se construit au fur et à mesure que les personnages s'aventurent dans des espaces imprévisibles. Rien n'est prédéfini, tout est à reconstruire à travers l'acte de la lecture. L'espace est une absence que les personnages réinventent dans les interstices où ils errent constamment pour se libérer du confinement de la réserve et de la ville.

Tout d'abord, leur quête d'un espace à l'image de l'espace ancestral, d'une nature abondante et chargée de forces spirituelles, semble impossible. Ce lieu prend l'allure d'un motif indistinct et en cours de construction qui culmine à travers la théorie de la « raison naturelle » ; l'espace y est reconstruit à travers le langage. Ensuite, l'errance et la route deviennent, par leur dynamisme, les substituts de cet espace absent.

Le mouvement est une notion qui affecte profondément l'œuvre d'Erdrich, lui conférant l'aspect d'une structure dont le déploiement semble en cours de construction et de devenir. Selon le mouvement des personnages, le lecteur aboutit à une vision dynamique et instable de l'espace. La quête de l'espace semble vaine mais demeure implicitement associée au thème du *homecoming* qui l'organise, lui assigne une portée et une finalité.

Tout comme l'espace, le temps dans l'œuvre de Louise Erdrich est un puzzle à reconstruire. Contrairement à l'espace dont les contours se dessinent comme une image géométrique mouvante, le temps est éclaté en une multitude de bifurcations. Complexe et labyrinthique, le temps est une structure inventée par l'homme, tantôt objective, à l'image du mouvement de la terre autour du soleil, tantôt subjective, à l'image de la mémoire de l'homme qui produit un passé, un présent et un futur. Il y a donc deux logiques temporelles : une logique fictionnelle, régie par la mémoire du narrateur/conteur, et une logique scientifique, mise en scène en filigrane par l'auteur. Il sera question, dans la deuxième partie, du temps subjectif de la mémoire du conteur qui structure les multiples récits de l'œuvre.

CHAPITRE II

**LES MÉANDRES TEMPORELS DE LA MÉMOIRE**

## II. INTRODUCTION

Dans son essai « Frontières du récit », Gérard Genette admet que « l'évolution de la littérature et de la conscience littéraire depuis un demi-siècle aura eu, entre autres heureuses conséquences, celle d'attirer notre attention, tout au contraire, sur l'aspect singulier, artificiel et problématique de l'acte narratif. »<sup>121</sup> Le récit erdrichien est une série de contes soumis par une multitude de conteurs et de consciences, d'où la complexité de la structure temporelle qui les régit : tantôt une structure spontanée qui représente le fonctionnement des souvenirs, tantôt une imitation préméditée d'une structure temporelle techniquement maîtrisée par des procédés littéraires complexes. Nous tenterons dans ce chapitre d'élucider ces techniques qui érigent en partie la structure temporelle du conte erdrichien. Nous procéderons selon trois niveaux d'analyse. Le premier met en avant la définition primordiale de l'acte de conter. Le deuxième mettra en question le récit de la mémoire comme une structure chaotique et spontanée qui devient un jeu littéraire intrigant. Le troisième gravite autour de *The Painted Drum* en particulier où la mémoire est démunie de tout artifice littéraire et se présente sous la forme débarassée de son incohérence connue sous le nom de trauma. Nous explorerons donc le phénomène du traumatique qui est un état psychique chaotique et douloureux et un mode d'écriture énigmatique et sinueux, que la littérature emprunte à la psychanalyse comme un thème littéraire et artistique.

Ce chapitre présentera une approche préliminaire de la problématique. Il posera la question de l'épreuve spatio-temporelle erdrichienne dans la saga de *Love Medicine* comme une structure chaotique qui traduit le projet d'un ordre et d'une unité latents.

---

<sup>121</sup> Gérard Genette, « Frontières du récit ? » *Figures II* (Paris : Seuil, 1969) 49-69, 49.

## 1. Les effets temporels du conte

### II: 1. A. Introduction

Tout d'abord, il conviendrait de souligner la problématique de la forme générique des romans de Louise Erdrich. Plusieurs genres se croisent : le roman, la nouvelle et le conte oral/écrit. Cela montre bien l'entremêlement des styles et reflète un genre multiforme et postmoderne constitué par les origines de l'auteur ainsi que les influences littéraires contemporaines qui l'ont marquée. Les romans de Louise Erdrich se composent de récits courts relatés par plusieurs narrateurs et se complètent dans une forme romanesque longue. Les définir en tant que « conte », « récit » ou « histoire » en fonction de la traduction « story » viendra brouiller davantage ces termes et nous emmènera sur un terrain idéologique qui ignore la postmodernité de l'œuvre de Louise Erdrich et de l'influence des origines culturelles de l'écrivain qui se mêlent à son éducation littéraire. Donc, nous avons ici, une forme de conte oral, transcrite sous une forme écrite et prolongée par d'autres contes d'autres narrateurs et reliés entre eux sous une forme romanesque. Les éléments traditionnels du conte que nous retrouvons chez Erdrich sont l'élément du mythe. Selon un article qui fournit l'histoire des différentes définitions du conte on retrouve plusieurs niveaux de contes : le conte merveilleux, le conte fantastique, le conte/ légende, le conte/ nouvelle, le conte/roman, le conte/autres récits brefs. Cet article regroupe les différentes définitions livrées par plusieurs penseurs et écrivains et critiques. Les contes de Louise Erdrich forment un tout romanesque. Selon cet article intitulé « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions, » écrit par Jeanne Demers et Lise Gauvin, nous retrouvons quelques éléments qui peuvent caractériser le récit erdrichien. Il y a l'inscription du conte comme un système littéraire oral dans les genres de la littérature écrite.<sup>122</sup> Chez Louise Erdrich, le conte, se présente sous la forme d'une nouvelle, mais il se transforme aussi en un roman. Donc, la postmodernité du genre littéraire chez Erdrich annihile la définition même du genre vers un genre indéfini.

La place accordée à la tradition orale dans la culture amérindienne est primordiale dans la mesure où elle participe à la fondation d'une littérature, au maintien d'un héritage traditionnel et à la transmission d'une histoire. Avec le développement d'une littérature écrite, l'oralité est devenue un aspect fondateur de l'identité littéraire amérindienne. La technique du *storytelling*,

---

<sup>122</sup> Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions, » *Études Françaises* 12. 1-2 (1976) : 157- 177.

autrement dit du conte, dispose d'effets temporels complexes. Le terme *storytelling* a une forme grammaticale progressive qui décrit un processus en mouvement, une construction en cours impliquant une temporalité dynamique. La vision temporelle qui se construit à travers la structure narrative du conte évoque la question du temps comme construction complexe et multiforme. À travers une vue d'ensemble de l'œuvre d'Erdrich se dessine un schéma entremêlé du temps où l'on peut discerner et déchiffrer des effets temporels créés par l'acte de conter.

### *II.1. B. Une définition du verbe 'raconter'*

Une définition grammaticale du verbe « raconter » évoque les premiers effets temporels de la tradition orale. En effet, « raconter » est un verbe transitif suivi de deux compléments d'objets directs : raconter une histoire, et objet indirect second : raconter à quelqu'un. De ce fait, deux sujets, deux consciences et deux perspectives sont impliqués. L'une de ces deux consciences produit le récit et la seconde le reçoit ; ce mécanisme de production et de réception implique la subjectivité du conteur et celle de l'auditeur. Raconter est un acte qui consiste à rendre l'insensé, l'éclaté, l'invisible sensé, cohérent et visible. L'écrivaine Linda Hogan l'affirme : "When I began to write, I wrote partly to put this life in order..."<sup>123</sup> Le récit est un espace à double facette. D'un côté, il établit un ordre chronologique et d'un autre, il arbore un portrait narratif intelligible. Par ailleurs, la temporalité se distingue de la chronologie car elle demeure une technique littéraire libre, subjective, malléable et flexible. Selon Paul Ricœur, le récit structure le sens de l'histoire. Le philosophe explique ce mécanisme dans le deuxième tome de son ouvrage *Temps et Récit* :

---

<sup>123</sup> Linda Hogan, "The Two Lives," in *I Tell You Now: Autobiographical Essays by Native American Writers*. Edited by Brian Swann & Arnold Krupat (Lincoln : Uof Nebraska P, 1987) 231-50, 241.

(...) arracher par le récit le temps raconté à l'indifférence. Par l'épargne et la compression, le narrateur introduit ce qui est étranger au sens (*sinnfremd*) dans la sphère du sens ; lors même que le récit vise à « rendre » l'insensé (*sinnlos*), il met celui-ci en rapport avec la sphère de l'explicitation du sens (*sinndeutung*).

Si donc on éliminait cette référence à la vie, on ne comprendrait pas que la tension entre les deux temps (temps mis à raconter et temps raconté) relève d'une morphologie qui tout à la fois ressemble au travail de formation-transformation (*Bildung-Umbildung*) à l'œuvre dans les organismes vivants et s'en distingue par l'élévation de la vie insignifiante à l'œuvre significative par la grâce de l'art.<sup>124</sup>

Selon Ricoeur, le temps de l'expérience racontée se réinsère dans la sphère du sens dès qu'il est soumis à la structuration narrative. Ricoeur emploie le terme : formation-transformation pour désigner la transformation du temps raconté en une œuvre d'art. Martin McQuillan l'affirme : “ (...) the art of storytelling places the narrative in time. The art of storytelling is not so much a way of reflecting on time as a way of taking it for granted.”<sup>125</sup> Dans sa capacité innée à donner une structure temporelle au récit, le *storytelling* s'écarte de toute pratique spéculative pour devenir le moteur d'un travail artistique et permettre à l'expérience temporelle de devenir déchiffrable.

Ensuite, le second élément de l'acte du *storytelling* est le récepteur, ou l'auditeur/lecteur. Tout conteur met en œuvre son récit en fonction de la présence de cet *Autre*. Par exemple, dans *Tracks*, dès les premières lignes, le conteur attire l'attention de son auditeur : “Granddaughter, you are the child of the invisible...” (*Tr*, 1) De ce fait, le conte est un processus intersubjectif qui s'accomplit à deux : le conteur et l'auditeur. La présence de l'*Autre* comme percepteur du sens contribue au déchiffrement de la trame temporelle du récit. Le philosophe Emmanuel Levinas affirme dans son ouvrage *Le Temps et l'Autre* :

La relation avec l'avenir, la présence de l'avenir dans le présent semble encore s'accomplir dans le face-à-face avec autrui. La situation de face-à-face serait l'accomplissement même du temps ; l'empiètement du présent sur l'avenir n'est pas le fait d'un sujet seul, mais la relation intersubjective. La condition du temps est dans le rapport entre humains ou dans l'histoire.<sup>126</sup>

Donc, la tradition orale, en impliquant l'*Autre* dans la narration, devient un lieu propice à la réalisation d'une vision du temps. La présence de l'avenir dans la vie humaine est mise en œuvre à travers le face-à-face avec les autres que le conte concrétise.

---

<sup>124</sup> Paul Ricoeur, *Temps et Récit, Tome II : La configuration dans le récit de fiction* (Paris : Seuil, 1991) 149-150.

<sup>125</sup> Martin Mc Quillan, *The Narrative Reader* (London: Routledge, 2000) 259-260.

<sup>126</sup> Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'Autre* (Paris : Quadrige, 1989) 68-9.

## II. 1. C. L'arrière-fond temporel du conte

D'après Paul Ricoeur, la tradition orale « humanise » le temps naturel ; il affirme que l'histoire commence et se termine par le récit et que sa cohérence et son intelligibilité reposent sur ce récit qui lui confère la forme d'une temporalité humaine. Paul Ricoeur emploie le terme « temps naturel » qu'il explique de la manière suivante : “I mean the formulation of two opposing forms of time: public time and private time. (...). To live in human time is to live between the private time of our mortality and the public time of language.”<sup>127</sup> Ainsi, le « temps privé » se présente lorsqu'il y a conscience de la finitude et de la mortalité. La finitude est aussitôt contrebalancée par le récit qui établit le temps « public » et donne un caractère non-fini à l'histoire. De ce fait, en intégrant la sphère significative du récit narratif, le temps devient un sujet d'interprétation, perceptible et cohérent, où, d'après Ricoeur, un ordre apparent fait surface à chaque récitation ou lecture du conte. La récitation ou la lecture du conte crée des effets temporels que Scott Lash, dans son analyse du *Conteur* de Walter Benjamin, introduit de la manière suivante :

The craftsman has lots of time. The craftsman is not creating something like the artist/novelist. He works not creatively but as a natural being imitating other things of nature. He does not create but lets things of nature achieve their own perfection. He does not, like the novelist, write against death. He works in eternal time, so he has plenty of time. He does not the novelist's worries about closure, but instead partakes in 'a patient process' in 'which a series of thin, transparent layers are placed one on top of the others', 'a patient process of nature', a 'product of sustained, sacrificing effort' typical of an age 'when time did not matter'.<sup>128</sup>

En effet, le conteur est un artisan car il confectionne son récit et le transforme, comme l'explique Ricoeur. Selon le commentaire de Scott Lash, plusieurs éléments contribuent à discerner le cadre temporel dans lequel le conte se confectionne. Lash cite l'absence de fin, l'absence de marqueurs temporels, la répétition, la lenteur et l'immédiateté du récit. Nous commençons par cerner la présence de ces différents aspects dans l'œuvre d'Erdrich.

Tout d'abord, l'œuvre d'Erdrich est marquée par l'inachèvement temporel. Tous les romans sont liés entre eux par la trame narrative, géographique et thématique et ne forment pas une entité temporelle finie dans leur ensemble. Par exemple, le premier roman de Louise Erdrich *Love Medicine* marque le début d'une saga qui demeure inachevée. Chaque roman

---

<sup>127</sup> Paul Ricoeur, “Dialogues with Paul Ricoeur,” *Dialogues with contemporary continental thinkers : the phenomenological heritage : Paul Ricoeur, Emmanuel Levinas, Herbert Marcuse, Stanislas Breton, Jacques Derrida* (Manchester : Manchester UP, 1984) 15-35, 20.

<sup>128</sup> Scott Lash, *Another Modernity, a Different Rationality* (Oxford : Blackwell, 1999), 318-319.

constitue une suite mais pas une fin. Ce point problématique sera amplement abordé dans les chapitres suivants car il sera un élément analytique majeur dans l'approche de notre problématique principale.

Ensuite, le deuxième critère est l'absence de marqueurs temporels, qui constitue une marque de l'atemporalité. Cette absence de temporalité distingue certains chapitres en les isolant de ce qui les suit et les précède. Toutefois, le conteur ne précise pas les dates afin de mettre l'accent principalement sur l'expérience et non sur la chronologie. Par exemple, *Love Medicine* contient un chapitre sans date : « The Island » ; la narratrice Lulu Nanapush y mène un voyage vers une île inconnue où vit son cousin Moïse. Dans son récit, la narratrice semble perdre tout repère temporel ; elle affirme : “When I came back to the reservation after my long years gone...” (*LM*, 69) L'intervalle chronologique n'est pas précisé car la narratrice veut seulement insister sur sa longue absence de la réserve et sur l'expérience qu'elle a acquise sur l'île.

Dans le roman *The Bingo Palace*, aucune date n'est précisée ; par conséquent, son emplacement dans la trame temporelle de l'œuvre se trouve soit en 1980, 1994 ou 1995. Fleur, le personnage principal de *Four Souls*, y apparaît comme une dame très âgée et dotée du pouvoir de l'immortalité : “People say that's how she got to live this long. Rumor is, there's no limit to her life. She takes the future of others and makes it her own, sucks it in through a hollow reed, through a straw, a bone.” (*BP*, 128) Dans *The Painted Drum* (le dernier roman de la saga), le narrateur relate sa rencontre avec Fleur : “The baby who was saved that day grew up and lived a long life, and as a young man I went to sit with her sometimes. Her name was Fleur Pillager.” (*PD*, 121) En conférant le don de l'immortalité à son personnage principal, Erdrich garantit l'inachèvement de ses contes. De ce fait, l'âge infini de Fleur empêche le lecteur de situer le roman dans la trame chronologique de l'œuvre.

Ensuite, le critère de la répétition concerne les histoires qui sont répétées dans les autres romans. Malgré l'enchaînement des événements et la progression du récit, certaines scènes se réitèrent plus tard. Par exemple, la scène de la mort de June se situe au début de *Love Medicine* et se répète dans *The Bingo Palace* et *Tales of Burning Love*. Ensuite, la scène du retour de Fleur à sa tribu dans *Four Souls*, se répète dans le chapitre « Mindemoya » dans *The Bingo Palace*. Cette répétition met l'accent sur certains événements afin de rallonger le temps de la narration et relier l'ensemble des structures temporelles de chaque roman.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Ce point sera revisité dans les derniers chapitres afin d'être abordé sous un autre angle plus complexe.

Puis, dans *Love Medicine*, Lyman Lamartine assiste à la scène du suicide de son frère Henry, (*LM*, 193) un vétéran de la guerre du Vietnam. La scène ne quitte plus la mémoire de Lyman. Dans *The Bingo Palace*, il répète le récit du suicide de son frère plusieurs fois. Ainsi, la narration de cette scène du suicide est figée dans le temps: “His own reflection was lodged at the bottom of the river where his brother Henry had jumped in and drowned.” (*BP*, 148) :

Lyman’s secret in life was that he had never, not ever, not in any part of himself, ever given up. His boots also had filled with water on the evening he dove into the gray swell of icy water after his brother. Lyman wasn’t a good swimmer, he didn’t know how to stroke and kick, and he felt in one moment during the struggle exhausted. His body had loosened fearfully, another movement seemed impossible. And then from somewhere, he couldn’t tell where, because it wasn’t in him but outside him, the pull, one inch, the next inch, the tiny article of faith. (*BP*, 149)

La répétition de ces scènes dans plusieurs romans rallonge le temps de leur narration. Le conteur semble raconter la même scène inlassablement malgré le changement du contexte temporel dans lequel il se trouve. La réitération de cette scène en particulier démontre l’effet traumatisant du suicide sur l’esprit de Lyman, qui semble vivre cette scène à l’infini.

L’élément suivant est celui de la lenteur de la narration. Le conteur raconte tous les détails du récit selon un rythme lent qui produit ainsi une dilatation du temps. D’après Walter Benjamin, cette lenteur du récit participe dans la construction d’une temporalité propre au *storytelling* :

(...), the temporality of storytelling (*Erzählung*) can produce a notion of particularity as the temporal ground of the infinite. Storytelling presupposes a rich notion of experience, attainable through a slow-paced life. Thus, the audience can achieve the ultimate state of relaxation, that is boredom, so that the story can be retained in memory (*Gedachtnis*).<sup>130</sup>

Pendant la narration, la disponibilité de l’auditeur est essentielle et elle est favorisée par la lenteur du rythme de la narration. La lenteur dilate le temps jusqu’à son abolition et permet la mémorisation de l’histoire. Elle produit un effet d’immédiateté qui réactualise le récit dans le présent : “The movement of storytelling is from the immediate to the infinite.” (A. E. Benjamin 129) Donc, l’immédiateté produit un effet d’infinitude puisque la scène est figée dans le temps présent de la narration. Louise Erdrich met en œuvre cette caractéristique en employant participes présents en « ing ». Par exemple, dans *Love Medicine*, la première scène décrit le personnage de June marchant dans la neige : “The morning before Easter Sunday, June Kashpaw was walking down the clogged main street of oil boomtown Williston, North Dakota, killing time...” (*LM*, 1). Cet extrait met en scène la lenteur des actions de June dans la neige et

---

<sup>130</sup> Andrew E. Benjamin, *Walter Benjamin and History* (NY: Continuum, 2005) 129.

réactualise la scène dans le présent ; d'ailleurs, cette même scène sera revisitée plusieurs fois dans la suite des autres romans.

Dans *The Bingo Palace*, les marqueurs temporels sont absents et les chapitres racontés par Lipsha sont au présent : “Walking into the lights of the High School Gym that evening, I stop as if to ask a place I’ve always known.” (*BP*, 11) Dans *The Painted Drum*, le récit de Faye Travers est émaillé de participes passés: “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. (*PD*, 3) L’auteur poursuit au passé et alterne ainsi entre présent et passé. Cet alliage de temps traduit l’entremêlement des voix qui appartiennent à différentes époques. Les jeunes conteurs mêlent leurs histoires à celles des générations passées afin de les « réviser » et les « renouveler ». De ce fait, un travail d’inventaire s’accomplit à travers ce dialogue entre les générations :

This inventory work, properly hermeneutic, (...) make(s) actual what is not actual any longer. The story is thus an answer found in the past to a question formulated in the present. But, as it is in the past that the present finds its answer, it inscribes itself within the framework of a continuity, a retrospective continuity, since it is the critical recovery of the past, not the past itself, (...), to create filiation and establish an intergenerational continuity. (A. E. Benjamin 140)

Selon Benjamin, la réactualisation du passé permet de résoudre des questions restées sans réponses. Ici, c'est un processus dialogique qui se met en œuvre, puisque tout texte est porteur de la trace d'un précédent texte<sup>131</sup> qui le questionne et lui apporte des réponses. Ainsi, une continuité s'établit à travers ce dialogue entre passé et présent. En effet, les conteurs créent un pont temporel entre les générations passées et futures. Ce pont temporel sert non seulement à transmettre l'histoire mais aussi à la réviser et à la critiquer pour soumettre une version critique distanciée de l'histoire et non une copie du récit. Donc, transmission et révision sont au centre du rôle du conte. Par exemple, *The Bingo Palace* contient un chapitre dont le narrateur omniscient relate le retour intrigant de Fleur au sein de sa tribu (une scène déjà mentionnée à la fin de *Four Souls*). Après avoir échoué à récupérer sa terre, Fleur revient au sein de sa famille avec son fils. Le chapitre 12 de *The Bingo Palace* met un autre retour de Fleur parmi les siens en montrant que Fleur a perdu sa place pour se trouver dans une situation d'aliénation totale. Par ailleurs, Erdrich accomplit la réactualisation du passé selon une autre manière qui consiste à mettre en œuvre l'entremêlement des voix narratives. Dans *The Painted Drum*, la voie de Bernard Shaawano se confond avec celle de Fleur :

Her name was Fleur Pillager. From this old Pillager lady, I learned the next part of what I'm going to tell you. She told me things in detail, as though they happened directly to her,

---

<sup>131</sup> Michael Holoquist, *Dialogism: Bakhtin and his World* (NY: Routledge, 2002).

and in a way she had experienced them, too, even though she was tiny, and helpless, and wrapped in her mother's shawl.

When a love burns too hot, it scorches everyone it touches. We old women know is a curse to love like that. So my mother was cursed. Anaquot was numb when her lover's uncle dropped her at the turnoff to the house, and she was uncertain. (*PD*, 122)

Fleur, à travers le récit de Bernard Shaawano, retrouve la voix dont elle fut privée tout au long de la saga pour expliquer à la jeune génération l'expérience de sa mère et les mettre en garde contre la passion amoureuse qui peut être destructrice. Ainsi, elle transmet cette expérience en apportant un regard critique sur l'expérience de sa mère et incite son jeune auditeur à éviter les erreurs qui menacent de les détruire. Donc, ces multiples rôles de la tradition orale traduisent un travail temporel complexe, axé autour de la transmission critique de l'histoire.

## *II. 1. D. L'effet historique du conte*

D'un point de vue amérindien, le passé est un mystère que le conteur a la tâche de reconstruire selon son propre point de vue et son interprétation. Jimmie Durham, l'écrivain choctaw, met l'accent sur le caractère personnel et subjectif de l'histoire amérindienne : "For us, history is always personal. (...). History is directly involved with our families and our generations..."<sup>132</sup> L'histoire est une question familiale qui doit se construire au fil des générations. En effet, les intellectuels amérindiens éprouvent une certaine méfiance vis-à-vis des récits historiques transmis par les historiens anglo-saxons. Ils considèrent que cette version de leur histoire n'est pas crédible ni objective et met en valeur le point de vue anglo-saxon et non amérindien. Cette situation est réciproque pour les deux parties :

(...) they do not believe what Native elders have told them...Ironically, but perhaps appropriately, many Natives do not believe archaeological, historical, or ethnographic accounts of traditional life, when made by Euroamericans, unless they are corroborated by the oral testimony of elders.<sup>133</sup>

Ce point de vue affirme que la seule condition de la véracité du récit historique est sa transmission orale par les conteurs, dépositaires de la sagesse collective qui en témoignent. Ainsi, le récit historique euro-américain ne semble pas apporter une vérité éclairante aux

---

<sup>132</sup> Jimmie Durham, "Those Dead Guys for a Hundred Years." *I tell you now: Autobiographical Essays by Native American Writers*. Edited by Brian Swann and Arnold Krupat (Lincoln: U of Nebraska P, 1987) 155-66, 159.

<sup>133</sup> Ernest S. Burch, Jr., cité par Peter Nabokov, "Native Views of History." *The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas*. Vol I : North America: Part I. Edited by Bruce G. Trigger and Wilcomb E. Washburn (NY: Cambridge UP, 1996) 1-59, 2.

Amérindiens. De ce fait, la tradition orale est une manière de reconstruire l'histoire. Toutefois, selon le point de vue eurocentriste, la construction de l'histoire doit être fondée sur une méthode scientifique. Le conteur amérindien et l'historien occidental divergent sur la méthode et la scientificité du récit historique. Or, la méthode n'est pas la seule différence entre les deux. Walter Benjamin explique ce désaccord entre ces deux points de vue : « L'historien est tenu d'expliquer d'une manière ou d'une autre les événements qu'il rapporte ; en aucun cas, il ne peut se contenter de les présenter comme de simples échantillons de ce qui advient dans le monde. »<sup>134</sup> L'historien ne raconte pas seulement mais il se doit d'interpréter, de créer un sens particulier qu'il perçoit selon son propre point de vue. Tandis que le conteur raconte l'histoire tout en offrant à l'auditeur l'opportunité d'interpréter le sens librement. On distingue alors deux visions de l'histoire et deux consciences historiques selon le terme de l'anthropologiste Emiko Ohnuki-Tierney, qui suggère : "...how people think of and experience their history is always conscious."<sup>135</sup> L'histoire demeure un point de désaccord idéologique. Le peuple amérindien accuse les colons non seulement de les spolier de leurs terres mais aussi de leur histoire. Les eurocentristes stipulent que la culture amérindienne est dépourvue d'une conscience historique fiable. L'historien Calvin Martin l'explique ainsi :

The Indian is usually shoehorned into the dominant culture's paradigm of reason and logic, its calculus of viewing the world and manipulating its parts. The traditional historian colonizes the Indian's mind, like a virus commandeering the cell's genetic machinery. The typical procedure is to make Amerindians into what might be termed a 'people of history,' such as we have become in our civilization. Let it be said bluntly and forcefully that Native Americans traditionally subscribed to a philosophy of history, and of time, profoundly different from ours and of our forebears.<sup>136</sup>

Ainsi, se manifeste une logique inégale de l'historicité chez le peuple amérindien. Le point de vue traditionnel occidental a longtemps dominé la scène intellectuelle jusqu'à l'établissement d'une réelle approche scientifique de l'esprit des peuples premiers par Claude Lévi-Strauss et Jean Malaurie. Nous sommes en présence de deux pôles critiques et antagonistes : une approche colonialiste des autres cultures et une approche ethnologique révolutionnaire qui fait de l'esprit occidental un explorateur des autres cultures plutôt que son colonisateur. Afin de désigner la vision amérindienne de l'histoire, le terme « Mythistory »<sup>137</sup> a été établi : "Their history (is) a mythological process, which operates as a conceptual framework for interpreting and shaping

---

<sup>134</sup> Walter Benjamin, *Le Conteur. Œuvres* : Tome III. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris : Gallimard, 2000) 115-151, 132.

<sup>135</sup> Emiko Ohnuki-Tierney (ed), *Culture through Time: Anthropological Approaches* (California: Stanford, 1990) 19.

<sup>136</sup> Calvin Martin (ed), *The American Indian and the Problem of History* (London: Oxford, 1987) 6.

<sup>137</sup> William H. McNeill, *Mythistory and other Essays* (Chicago: U of Chicago P, 1986).

social action and which is not necessarily related to events as recorded by observers.”<sup>138</sup> Fowler ne considère pas l’histoire amérindienne comme un récit qui relate des événements mais qui scrute des phénomènes sociaux démunis de toute dimension historique et qui ne sont pas racontés par des témoins mais relégués d’une génération à une autre. Donc, selon un point de vue occidental traditionnel, l’aspect mythique des histoires amérindiennes est exclu du cercle des connaissances scientifiques.

Claude Lévi-Strauss aborde l’histoire mythique comme un domaine de l’histoire propre aux peuples premiers, à savoir les peuples amérindiens en tant qu’elle

offre donc le paradoxe d’être simultanément disjointe et conjointe par rapport au présent. Disjointe, puisque les premiers ancêtres étaient d’une autre nature que les hommes contemporains : ceux-là furent des créateurs, ceux-ci sont des copistes ; et conjointe puisque, depuis l’apparition des ancêtres, il ne s’est rien passé sinon des événements dont la récurrence efface périodiquement la particularité.<sup>139</sup>

L’approche de Lévi-Strauss instaure un mode de compréhension qui vise à structurer, ou plutôt, à discerner la structure qui scelle l’historicité amérindienne. Il y a donc, dans l’histoire mythique deux acteurs : les créateurs et les copistes. Ces derniers à leur tour, renforcent cette histoire par l’intermédiaire du *storytelling*. C’est pour cette raison que la version des historiens occidentaux demeure réfutée par les penseurs amérindiens qui la jugent comme défigurée et inexacte et considèrent qu’il leur appartient de reconstruire leur propre histoire selon leur propre logique et leur propre vision du monde. Les historiens euro-américains perçoivent cette version de l’histoire comme « primitive » et mystérieuse, un paradis perdu pour toujours. C’est ainsi que Hubert Howe Bancroft s’exprime à propos de cette histoire voilée : “The primitive aboriginal life, not only in America but throughout the world, is wrapped in mystery.”<sup>140</sup> Bronislaw Malinowski affirme : “...the past becomes in retrospect the Paradise lost forever...To trust those memories of old men or current accounts of what used to be would, for purposes of reconstruction, be futile.”<sup>141</sup> Le passé amérindien est donc, exclu du domaine scientifique ; il demeure un récit mythique, légendaire et en complète divergence avec la réalité. Or, le concept de « mythe » n’est pas toujours perçu comme invraisemblable. L’écrivain et historien Ronald Wright introduit le terme « mythe » sous un angle différent :

Myth is an arrangement of the past, whether real or imagined, in patterns that resonate with a culture’s deepest values and aspirations. Myths create and reinforce archetypes so taken for

---

<sup>138</sup> Loretta Fowler, *Arapahoe Politics, 1851-1978 : Symbols in Crises of Authority* (Nebraska: Lincoln, 1982) 236.

<sup>139</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage* (Paris : Plon, 1962) 282.

<sup>140</sup> Hubert Howe Bancroft, *Primitive History, Vol. V, The Native Races of the Pacific States of North America* (NY: D. Appleton and Company, 1876) 135.

<sup>141</sup> Bronislaw Malinowski, *Dynamics of Social Change* (New Haven: Yale UP, 1945) 29.

granted, so seemingly axiomatic, that they go unchallenged. Myths are so fraught with meaning that we live and die by them. They are the maps by which cultures navigate through time.<sup>142</sup>

C'est en puisant dans l'origine des mythes que Wright perçoit la nature « axiomatique » du mythe qui est une manière de raconter une croyance culturelle. C'est l'habit culturel de la substance historique. L'avis de Wright trouve un écho chez l'historien James Wilson :

Through the centuries, it has validated the certainty that some force greater than ourselves (God, History, Evolution) destines Europeans and Euro-Americans, for better or worse, to subdue the wilderness and supplant the 'Indian'. And of course it validates our conviction that our view of the world, our perception of time, history and the origins of people, is destined to supplant theirs. From our Olympian perspective at the pinnacle of creation, there can be no permanent co-existence, no equality, between the 'objective' reality we see and the legends of more 'primitive' people.

If we are to begin to understand the experience of Native Americans, we have to challenge the tyranny which this view has established in our minds. (Wilson 15)

James Wilson rétablit une autre manière de percevoir l'histoire amérindienne et dénonce un égocentrisme et une tyrannie épistémologiques des scientifiques et intellectuels occidentaux. Le concept d'« Histoire » est totalement étranger à la pensée amérindienne. Il n'y a pas de distinction entre *story* et *history* car les deux forment un seul terme et se joignent au cœur de la tradition orale. Wilson affirme : “ ...there is no clear distinction between 'story' and 'history'. Both are part of the oral tradition, the rich profusion of anecdotes and legends by which each tribe and nation explains the creation of the world and its own origins and experience.” (Wilson 4)

Les critères de l'historicité occidentale créent alors un abyme épistémologique qui sépare l'histoire « des peuples premiers » de l'histoire « des peuples civilisés ». Arthur Versluis décrit cet état comme une « chute » : “To a people who lived in eternal cyclicity, the concept of historicity represents a terrible fall from grace, a fall into time, one might say.”<sup>143</sup> C'est une chute du monde spirituel dans le monde matériel et empirique, du temps cyclique et mythique dans le temps linéaire et fini. Claude Lévi-Strauss considère l'histoire comme une toxine introduite dans la population indienne par le colonialisme ;<sup>144</sup> Par ailleurs, D. L. Birchfield décrit l'étrangeté du concept comme suit : “...this alien, European art form called history...”<sup>145</sup> Le refus des penseurs amérindiens de l'historicité occidentale les engage dans un travail de reconstitution de leur histoire. Le propos de Scott Pratt témoigne de ce projet :

---

<sup>142</sup> Ronald Wright cité par James Wilson, *The Earth Shall Weep: A History of Native America* (NY: Grove Press, 1998) 4.

<sup>143</sup> Arthur Versluis, *Sacred Earth: The Spiritual Landscape of Native America* (Rochester: Inner Traditions International, 1992) 26.

<sup>144</sup> Peter Nabokov, *A Forest of Time: American Indian Ways of History* (NY: Cambridge UP, 2002) 14.

<sup>145</sup> D. L. Birchfield, “The Case Against History,” in *The Oklahoma Basic Intelligence Test* (NY: Greenfield, 1998) 105.

I learned how history makes a place and how retelling the past makes new futures possible. This project began in the spirit of my grandparents as an attempt to give credit where it is due, to look at what had been left out of histories of European American thought, and to tell the story again with a different future implied.<sup>146</sup>

Les écrivains amérindiens tentent de rétablir cette perception de l'histoire amérindienne en intégrant le récit historique dans le récit fictif. Tel est le projet de *Tracks*, où la vie des personnages fictifs évolue durant une période marquante de l'histoire amérindienne. *Tracks* relate l'histoire de l'expulsion des Amérindiens et met en scène la vie des personnages à l'ombre de cet événement tragique qui aura de lourdes conséquences sur leur parcours dans les romans suivants.

La fragmentation chronologique et narrative du récit traduit un effort de recollection de l'histoire. On constate que les personnages, tout au long de l'œuvre, mettent en œuvre un processus d'assemblage : "...Geraldine...is always collecting and compiling tribal history." (*PD*, 103) Ces histoires sont fiables, selon le narrateur Nanapush, qui confirme que toute histoire racontée est vraie et prend forme selon un même rituel : "Some have ideas. You know how old chickens scratch and gabble. That's how the tales started, all the gossip, the wondering, all the things people said without knowing and then believed, since they heard it with their own ears, from their own lips, each word." (*Tr*, 9)

Nanapush, dans *Tracks*, reconstruit l'histoire et la transmet à sa fille adoptive Lulu afin de lui transmettre une conscience historique amérindienne : "Granddaughter, you are the child of the invisible, the ones who disappeared?" (*Tr*, 1) Peut-on conclure que l'histoire a disparu avec ceux qui ont disparu dans le passé ? Kathleen Brogan commente le propos de Nanapush : "when the narrator Nanapush addresses the young woman listening to his unfolding account of her familial and tribal past ..., he simultaneously connects an awareness of the ghostly presence of the dead with the discovery of identity and the creation of history."<sup>147</sup> Nanapush informe Lulu du passé tragique qui a eu lieu pendant la période de l'évacuation des terres. Cette information selon Brogan, instaure dès lors, chez l'enfant, une identité étroitement liée à cet événement historique.

Le début de *Tracks* annonce le rôle de l'histoire en tant que représentation et construction narrative. Deux narrateurs sont maîtres du récit dans le roman, cinq chapitres sont racontés par

---

<sup>146</sup> Scott L. Pratt, *Native Pragmatism: Rethinking the Roots of American Philosophy* (Indiana: Indiana UP, 2002) IX.

<sup>147</sup> Kathleen Brogan, "Haunted by History: Louise Erdrich's *Tracks*." *Prospects* 21 (October 1996) : 69-192, 174.

Nanapush, le vieux sage de la tribu, et quatre autres par Pauline, un personnage complexe et ambigu. Les deux narrateurs s'opposent et se contredisent constamment.

Pauline est une amérindienne d'origine mixte. La connaissance de son passé et de ses origines permet de justifier son rôle et sa fiabilité narrative. Elle réclame haut et fort ses origines canadiennes : "I wanted to be like my mother, who showed her half-white. I wanted to be like my grand-father, pure Canadian." (*Tr*, 14) ; elle se met à la poursuite de son rêve de devenir une religieuse afin de se faire adopter par la « mère supérieure » du couvent. Elle a recours au mensonge afin de cacher ses origines amérindiennes et accéder à sa position rêvée. Plus tard dans *Love Medicine*, elle devient sœur Leopolda et son identité est complètement estompée pour laisser place à un personnage méconnu par la communauté amérindienne. Elle joue essentiellement le rôle d'un miroir déformé qui renvoie le reflet de la version de Nanapush. Selon Susan Pérez Castillo, Pauline assume le rôle phallocentrisme du colonisateur dans sa transmission d'une version contraire à celle donnée par Nanapush : " (Pauline is) an empty signifier, the indian woman whose significance is derived from her male colonizers and an alienating religious tradition."<sup>148</sup>

Il y a une affirmation de la part des deux narrateurs de la question de l'histoire en tant que version et représentation construite subjectivement et sous l'influence de facteurs psychologiques, sociaux et culturels. Le lecteur est alors, en présence d'une double version de l'histoire. Pauline ne cessera d'accuser Nanapush de mensonge : "The girl (Lulu) is bold, smiling in her sleep, as if she knows what people wonder, as if she hears the old men talk, turning the story over. It comes up different every time, and has no ending, no beginning. They get the middle wrong too. They only know they don't know anything." (*Tr*, 31) Elle affirme que son récit est authentique et factuel : "(W)hat happened after that is commonly known, part our history." (*Tr*, 91) Ses mots ont l'écho d'une propagande pour gagner la confiance du lecteur/auditeur. Puis, elle avoue ironiquement son mensonge prémédité : "But what people said in fact was far different from what I had them say in fantasy." (*Tr*, 73)

Nanapush l'accuse à son tour : "In describing the things she had not seen her fingers wandered in the air, her voice screeched. We said nothing, only stared as if she were a talking bird. As I have said, she was born a liar, and sure to die one. The practice of deception was so constant with her that it got to be a kind of truth." (*Tr*, 53) Par préméditation, Pauline sème explicitement et implicitement le doute quant à ses versions des faits. Par exemple, Fleur accouche un jour d'un bébé qui décède tout de suite après. Pauline est présente lors de cet

---

<sup>148</sup> Susan Pérez Castillo, "The Construction of Gender and Ethnicity in the Texts of Leslie Silko and Louise Erdrich," *The Yearbook of English Studies* 24 (1994) : 228-236, 236.

accouchement. Le décès est causé par elle selon les témoins qui ont assisté à l'accouchement de Fleur. Pauline ne révèle aucun propos qui pourrait affirmer ou contredire son implication mais raconte seulement : "That morning, shattering ice from the buckets in the kitchen, I scraped my hand raw. But I continued to smash my fist into the water until the water told the story, turned faintly bloody, (...)." (*Tr*, 164) Son geste renvoie à un sentiment de culpabilité inavouée. Pauline n'est pas en paix avec ses origines culturelles qu'elle fuit afin de se recréer une nouvelle identité. Fabienne Quennet met cette confusion culturelle en cause dans le comportement douteux de Pauline : "The fact that Pauline is a Métis, a French word meaning mixed-Canadian ancestry, is in itself an indication of the psychological split of her personality. Pauline is never able to close the gap between the two worlds in a meaningful way."<sup>149</sup>

Par ailleurs, en opposition à la nature orale de la transmission du récit, Nanapush accuse aussi la documentation établie par le colonisateur d'être à l'origine de la falsification du récit historique qui a engendré une multitude de versions et de mensonges. Ainsi, il croit fermement au témoignage direct plutôt que rapport : "(p)erhaps you've heard what I'm going to tell you now, I don't know. If so, you've heard it on the lips of others and never from one who witnessed." (*Tr*, 219) "There were so many tales, so many possibilities, so many lies." (*Tr*, 61) Nanapush invite le lecteur aussi à mettre en question tout récit historique : "My girl, listen well. Nanapush is a name that loses power every time that it is written and stored in a government file." (*Tr*, 32) Nanapush décrit la documentation historique comme une méthode de gouvernance illégitime : "the method of leading others with a pen and piece of paper." (*Tr*, 209) Fabienne C. Quennet explique :

(...), historical knowledge is not grounded in an objective and 'real' past, but is always constructed and passed on to the reader and to following generations via words, texts, documents, narratives, and discourses. We have no way of knowing about the past except through necessarily nonobjective and mediated texts, which are dependent on the power structures of the many discourses they exist in." (Quennet 148)

Le texte historique est, en somme, un avatar du récit fictionnel où plusieurs versions et palimpsestes subsistent. Dans le récit fictionnel, la mémoire est le moyen majeur qui donne une forme narrative aux faits relatés ; elle se trouve dès lors au cœur d'une problématique où elle est à son tour mise en question. "History and memory share events; that is, they share time and space. Every moment is two moments."<sup>150</sup> La mémoire, en tant qu'outil de construction de l'histoire, et l'histoire, en tant que produit narratif issu de la mémoire, créent un double cadre

---

<sup>149</sup> Fabienne C. Quennet, *Where 'Indians' Fear to Tread ? : a Postmodern Reading of Louise Erdrich's North Dakota Quartet* (Münster: Transaction Pubs, 2001) 158.

<sup>150</sup> Anne Michaels, *Fugitive Pieces* (London: Bloomsbury, 2009) 138.

spatio-temporel emboîté. Ces deux moments correspondent à celui de la vérité historique objective et neutre et celui de la perception subjective stockée dans la mémoire et influencée par des facteurs intérieurs qui sont susceptibles de la modifier.

Corrine H. Dale affirme : “The word *track*, reinforced by the novel's title, suggests that knowledge is subjective.”<sup>151</sup> L’auteur explique ensuite, que l’histoire de Fleur est construite tout au long de *Tracks* par des suggestions, des impressions et des interprétations des autres et que rien ne repose sur des faits réels ou avérés ; donc, *Tracks* est une version de l’histoire de Fleur établie d’après les traces (*tracks*) qu’elle a laissées derrière elle dans la mémoire de ceux qui l’ont connue. Nous pouvons ainsi en déduire que l’histoire dans *Tracks* est un ensemble de traces de faits et non les faits eux-mêmes. Par exemple, Fleur a eu plusieurs amants, par conséquent, le père de sa fille Lulu demeure un mystère. Pauline raconte alors au grand-père de Fleur un incident durant lequel Fleur fut la victime d’un viol et insinue que le père de son enfant est l’un des camarades de Fleur avec qui elle avait l’habitude de jouer au poker et qui l’ont agressée lors de l’une de ses soirées. Nanapush rapporte alors la réaction de Fleur : “Uncle, the Puyat lies.” (*Tr*, 52) Le père demeure donc un mystère construit par le témoignage des autres.

Louise Erdrich a mis en œuvre cette confusion narrative et semé les doutes autour des faits relatés dans *Tracks* afin de remettre en question la véracité du récit historique. Elle transmet son questionnement du récit fictif et de sa nature en tant que romancière plutôt qu’historienne : “I think it is me, the writer, who in the end is unreliable and continually searching for the truth of an imagined story, a truth which changes with each consciousness and each point of view.”<sup>152</sup> Elle ajoute par ailleurs : “(T)he story starts to take over...you don't control the story.”<sup>153</sup> Elle engage dans son questionnement le travail du romancier et de l’imagination fictionnelle et tente d’aborder le sujet de l’anatomie du processus imaginaire qui livre le récit.

## II. E. Conclusion

En guise de conclusion, nous ne manquons pas de mentionner une autre approche de l’histoire par certains écrivains amérindiens postmodernes qui consiste à engager l’histoire afin

---

<sup>151</sup>Corrine H. Dale, “Reconstructing the Native American Woman: Louise Erdrich’s “Fleur”” in *Women on the Edge: Ethnicity and Gender in Short Stories by American Women*, edited by Corrine H. Dale and J. H. E. Paine (NY: Garland Pub, 1999) 143-160, 147.

<sup>152</sup> Louise Erdrich, *Conversations with Louise Erdrich and Michael Dorris*, edited by Allan Chavkin and Nancy Feyl Chavkin (Jackson: UP of Mississippi, 1994) 224.

<sup>153</sup> Louise Erdrich, *Survival This Way: Interviews with American Indian Poets*, ed by Joseph Bruchac (Tucson: U of Arizona P, 1987) 104.

de mettre en lumière les victimes de la colonisation. Ce cas se présente sous la plume de Gerald Vizenor qui a réécrit l'histoire de Christophe Colomb en le transformant en un descendant du peuple maya et inverse le rôle de la victime et du colonisateur :

Columbus was Mayan.... The Mayan brought civilization to the savages of the Old World and the rest is natural,' said Stone. 'Columbus escaped from the culture of death and carried our tribal genes back to the New World, back to the great river, he was an adventurer in our blood and he returned to his homeland.'<sup>154</sup>

En somme, la victime devient le colonisateur et vice versa. Par le biais de cette inversion, l'auteur introduit une nouvelle manière d'aborder l'histoire en la parodiant. Vizenor montre, à travers le personnage de Christophe Colomb, que l'histoire est un cycle répétitif et que les Amérindiens, victimes de la colonisation anglo-saxonne, furent autrefois les colonisateurs des peuples premiers d'Amérique. Michael Hardin, dans un article sur le roman en question, commente : "Vizenor establishes a new heterogeneous space by literally burying the historically constructed narratives of victim and exotic and replacing them with a self-conscious and balanced environment that can function in a post-capitalist era."<sup>155</sup> L'inversion de l'histoire permet à la victime d'oublier qu'elle est victime ; elle pourra ainsi, représenter son histoire différemment afin d'assumer les tragédies et les traumatismes du passé et pouvoir construire une nouvelle histoire.

L'acte du *storytelling* renferme un mécanisme temporel particulier qui révèle plusieurs facettes du passé. En effet, comme nous l'avons montré à travers la perception de Paul Ricœur, le temps de l'expérience racontée retrouve une structure temporelle déchiffrable dès qu'il est projeté dans le récit. L'expérience racontée est alors sujette à un processus de réactualisation et de rénovation qui engage le conteur à reconstruire le récit sous un angle différent. Par ailleurs, la question de l'historicité de l'héritage oral demeure une problématique épineuse dont Erdrich montre les failles dans *Tracks* en mettant en scène deux versions différentes d'un même événement.

La problématique de la fiabilité historique du conte est amplifiée par l'implication de plusieurs conteurs à la fois. Cette technique narrative plurielle a pour effet d'établir une continuité temporelle entre les différentes générations par le biais de la mémoire. Georg Guillemin commente sur cette technique de la narration: "It is the ritual impetus of storytelling that turns the discontinuity of human lives (temporality) into continuity (immortality) through the incremental (discontinuous) and spiral (continuous) rhythm of remembrance. Each

---

<sup>154</sup> Gerald Vizenor, *The Heirs of Columbus* (Hanover: Wesleyan UP, 1991) 9.

<sup>155</sup> Michael Hardin, "The Trickster of History: The Heirs of Columbus and the Dehistoricization of Narrative." *MELUS* 23. 4, Winter (1998) : 25-45, 26.

generation passes on an updated version of the stories it inherited.”<sup>156</sup> La mémoire joue alors un rôle prépondérant dans la structuration temporelle du récit. Or, l'emploi de la mémoire chez Louise Erdrich s'avère être un jeu temporel complexe et ambigu, une autre technique de l'écriture mettant en lumière les mécanismes fictionnels qui construisent un cadre temporel particulier.

## II. 2. *Le récit de la mémoire : Construction délibérée ou préméditée ?*

### II. 2. A. *Introduction*

Il est question dans l'œuvre de Louise Erdrich de l'intervention de la mémoire comme un élément temporel structurant. Lorsque le récit se déploie par la voix d'un conteur, c'est la mémoire qui se met en œuvre par l'agencement d'un flux temporel subjectif et intérieur.

Dans *Love Medicine*, la question de la mémoire se présente comme une notion sinieuse et nébuleuse dont nous introduisons ici le portrait métaphorique tel qu'il se présente dans l'imaginaire des narrateurs. L'influence de la mémoire dans le récit de Louise Erdrich est notoire car elle oriente le déploiement de la narration et met le déchiffrement de la logique temporelle à rude épreuve, particulièrement dans le roman *The Painted Drum* auquel nous consacrons le chapitre suivant. Nous tenterons ici, dans le cadre de l'analyse de la structure temporelle, d'examiner la portée théorique et métaphorique de la mémoire erdrichienne et de cerner son rôle en tant qu'entité temporelle.

Dans un récit à multiples narrateurs, la question de la mémoire se présente sous une forme éclatée et multiple, ce qui correspond à la nature même de la mémoire comme la décrit Mark Freeman : une entité « reconstructive » : “(...), the widespread recognition of the reconstructive nature of memory has destabilized the idea of memory itself.”<sup>157</sup> Tout en remettant en question la définition même de la mémoire, Freeman explique que cette dernière est l'incorporation des mémoires des autres dans la mémoire d'un « moi » qui se présente désormais comme un ensemble stratifié et atomisé ; l'œuvre de Louise Erdrich en est l'illustration par excellence.

---

<sup>156</sup> Georg Guillemin, *The Pastoral vision of Cormac McCarthy* (Texas: Texas A&M UP, 2004) 118.

<sup>157</sup> Mark Freeman, “Telling Stories: Memory and Narrative,” in *Memory : Histories, Theories, Debates*. Edited by Susannah Radstone and Bill Schwarz (Fordham, Fordham UP, 2010) 263-275.

Mis à part sa composition multiple, la mémoire se définit, comme l'affirme Pierre Janet,<sup>158</sup> entre conception et réalité, entre théorie et certitude. C'est dans cette complexité théorique et philosophique que s'ébauche le portrait imaginaire et équivoque de la mémoire dans le récit erdrichien.

Le rôle et le fonctionnement de la mémoire interviennent dans la structuration du récit et aussi, comme l'affirme Gloria Origgi, dans la conceptualisation du monde et du temps qui passe.<sup>159</sup> Désormais, la mémoire est d'une importance fondamentale dans une culture qui se transforme mais qui se révèle sélective chez Louise Erdrich. Le conte erdrichien se présente alors comme une construction discursive qui se déploie au fil d'une mémoire en s'inscrivant dans la thématique du mouvement.

Notre approche du thème de la mémoire chez Louise Erdrich se dessine selon une dialectique qui confronte la mémoire à son contraire, l'oubli, qui est une composante et une partie intégrante de son mécanisme. Dans un premier temps, nous dégagerons la métaphore récurrente qui décrit le fonctionnement de la mémoire. Ensuite, nous introduirons la notion d'oubli qui intervient comme une fuite préméditée de la mémoire. Il constitue un thème majeur qui se cultive selon des perspectives narratives diverses et complexes puisqu'il expose une ligne de fuite dans le récit dont les ramifications forment une intrigue narrative complexe et débouche par la suite, sur l'écriture traumatique, qui sera le sous-chapitre suivant.

## *II. 2. B. Au commencement, l'histoire fut.*

Bien que la saga de *Love Medicine* ne soit pas un récit historique, elle accorde une importance primordiale au récit historique, qui constitue la graine génératrice de l'œuvre de Louise Erdrich. En effet, *Tracks*, le premier roman dans la genèse de l'œuvre (et non dans la publication effective), relate le périple de la délocalisation des Amérindiens vers l'ouest. Comme le relate le récit, cette période fut traumatisante à cause de la propagation des maladies contagieuses et mortelles et l'exil forcé. Nanapush Pillager, le narrateur, est un survivant de cette époque inconnue des autres personnages : "My girl, I saw the passing of times you will never know." (*Tr*, 2) Or, Nanapush est le seul survivant qui maintient la mémoire d'un passé tragique qu'il raconte au début de l'œuvre.

---

<sup>158</sup>Pierre Janet, Serge Nicolas, *L'évolution de la mémoire et la notion du temps : leçons au Collège de France* (Paris : L'Harmattan, 2006) 49.

<sup>159</sup>Gloria Origgi, « Mémoire narrative, mémoire épisodique : la mémoire selon W. G. Sebald », *Fabula* LHT 1, 1 février 2006. <http://www.fabul.org/lht/1/Origgi.html>. Consulté le 02/02/2010.

Cependant, la figure du grand-père conteur est contrebalancée par celle de la guerrière silencieuse : Fleur, “The one you will not call mother.” (*Tr*, 2). Fleur Pillager est aussi une survivante mais elle est un personnage sans voix ; elle est une partie intégrante de la mémoire de chaque conteur, le point commun qui les rassemble allégoriquement autour d'une période historique tragique mais qui devient au fil des pages indicible. Fleur est avant tout une femme d'action qui a décidé d'abandonner sa fille pour se lancer dans l'aventure et récupérer la terre de ses ancêtres, détournée et revendue par les « blancs ». Elle ressuscite cette mémoire qui se défait au fil des générations :

She was clearheaded, and after a week she remembered what had befallen her family, how they had taken sick so suddenly, gone under. With her memory, mine came back, only too sharp. I was not prepared to think of the people I had lost, or to speak of them, although we did, carefully, without letting their names loose in the wind that would reach their ears. (*Tr*, 5)

Cet extrait, situé tout au début de *Tracks*, annonce le statut narratif de Fleur dans la suite de l'œuvre : une personnification silencieuse de la mémoire, un fantôme du passé, puisque Fleur devient un personnage intemporel que le lecteur croise à chaque roman et à chaque fragment du conte, comme pour rappeler ce premier épisode historique qui l'a propulsée dans sa vie erratique et son combat impossible. À l'opposé de Fleur se situe la jeune génération pour qui l'histoire devient un devoir de mémoire en concurrence avec une condition moderne de survie. Par exemple, en décrivant Dot, la narratrice du chapitre “Caryl Moon” affirme : “She tried to live in the present and think what to do next, but she was constantly traduced by the rich ardour of salt and the bones of memory. Each day attenuated. Time thinned like taffy in the heat.” (*TBL*, 97). Le temps s'écoule et le maintien de la mémoire collective devient un fardeau invisible. De ce fait, la mémoire dans l'œuvre de Louise Erdrich repose sur une métaphore récurrente qui explore le mécanisme d'une mémoire furtive et évasive.

## II. 2. C. La mise en scène métaphorique de la mémoire

À l'instar de Fleur Pillager, June Morrissey est aussi un autre personnage central dont la vie devient le conte désordonné que les narrateurs de *Love Medicine* partagent et tentent de comprendre. Les romans *Love Medicine* et *Tales of Burning Love* relatent, en un flux fragmenté et épars, le périple tragique de June. Son fils, sa famille, ainsi que son ex-mari Gordie, expliquent les circonstances de sa mort ainsi que la place qu'elle occupait parmi eux ; sa place suscite des sentiments contradictoires mêlant attachement et rejet. Pour illustrer le flux temporel, on assiste à une mise en valeur du mouvement subjectif de la mémoire. Par exemple, Gordie s'abandonne au flux involontaire de sa mémoire : "Marie went about her business and Gordie slumped. He was somewhere else. Motionless, eyes open, he watched as a dark line connected and reconnected over different markers in his life. The pointer stopped over the year he married June." (*LM*, 266) Il en ressort que le conte ne repose pas seulement sur le récit d'événements mais tente de mettre en scène le passé par le biais du mouvement de la mémoire des protagonistes. L'accent n'est pas seulement mis sur le récit mais aussi sur le mécanisme qui le produit. Dans *The Bingo Palace*, pendant la cérémonie traditionnelle du Powwow, Shawnee Ray est interpellée par le souvenir de son père :

(...), her vision suddenly focused on one incident from her childhood, snapshot clear: she saw her father, in her mind's eye, bent by the curved grille of their old gray car. (...). 'ask the butterfly,' he whispered, 'for help, for grace.' (...). Then her father caught her up and threw her high into the air. She could not remember landing in his arms or landing at all. She only remembered the last sun filling her eyes and the world tipping crazily behind her, out of sight. (*BP*, 183-4)

Ce passage est extrait du chapitre intitulé « Shawnee dancing » qui s'étale sur quatre pages seulement. Le narrateur est omniscient et donc, le mouvement de la mémoire est décrit avec davantage de liberté. En effet, le chapitre décrit l'état d'âme de Shawnee avant son spectacle de danse ; ensuite, il est clôturé par le souvenir du père qui surgit soudainement. Or, il est clair que l'évocation de ce souvenir précis possède une portée symbolique où l'image du papillon tatoué sur le bras de son père lui inspire la force de fusionner avec les danseurs et de vivre ce moment comme un instant de retour aux racines de sa culture cérémoniale. Il y a aussi dans la portée symbolique du papillon la question du « design » que la mémoire ébauche au fil des romans. Toutefois, cette question cruciale pour notre problématique sera abordée dans le dernier chapitre du présent travail. En somme, cet extrait montre que la mémoire établit des liens entre les générations. On assiste également à une autre mise en scène de la mémoire, celle de son oscillation lorsqu'elle livre les pages douloureuses de l'histoire à l'oubli :

Time was flashing back and forth like a pinball machine. Lights blinked and balls hopped and rubber bands chirped, until suddenly I realized the last ball had gone down the drain and there was nothing. I felt his force leaving him, flowing out of grandpa never to return. I felt his mind weakening. The bobber going under in the lake. And I felt the touch retreat back in the darkness inside my body, from where it came. (*LM*, 251)

Albertine compare la mémoire de son grand-père à un flipper, en faisant référence à un mécanisme métaphorique de clignotement et de fragmentation. Cette métaphore en introduit une autre similaire qui se réitère plusieurs fois dans les romans de la saga *Love Medicine*. L'auteur compare la mémoire aux scintillements des lucioles, impliquant le fait que la mémoire est insaisissable et qu'elle agit spontanément malgré tout effort de structuration narrative et métaphorique par le narrateur. La métaphore des lucioles se présente dans *The Beet Queen* en mettant l'accent sur une description détaillée du phénomène lumineux des lucioles :

'Everything that ever happened to him in his life,' she said, 'all the things we said and did. Where did it go?'

(...). In the few miles we had left I could not help drawing/ out Celestine's strange idea in my mind. In my line of work I've seen thousands of brains that belonged to sheep, pork, steers. They were all gray lumps like ours. Where did everything go? What was really inside? The flat fields unfold, the shallow ditches ran beside the road. I felt the live thoughts hum inside of me, and I pictured tiny bees, insects made of blue electricity, in a colony so fragile that it would scatter at the slightest touch. I imagined a blow, like a mallet to the sheep, or a stroke, and I saw the whole swarm vibrating out. Who could stop them? Who could catch them in their hands? (*BQ*, 203-4)

Le passage est situé au chapitre 10 et est relaté par Mary Adare, une bouchère de profession. Son ample connaissance de l'anatomie du cerveau lui inspire un questionnement profond du fonctionnement de la mémoire. Son analyse, bien que simpliste, évoque une présentation philosophique de la mémoire en tant que dépositaire peu fiable des souvenirs. Elle en tire l'image métaphorique de petits insectes lumineux, les lucioles, dont le flash lumineux discontinu et irrégulier ressemble à ces souvenirs que la mémoire livre en un flux électrique, vibrant et insaisissable. La même métaphore se réitère dans *The Painted Drum* :

Their main pleasure in their first years was planting, gardening, digging wells, ponds, making patios, and setting up benches where, still, one can sit and watch the fireflies signal. / When she was still six and I just turned nine we caught fireflies in Mason jars. We wanted lanterns, so we filled the jars with at least a dozen bugs each, then lay in the backyard across an old car blanket and played a game of memory, our favourite game that summer. We played with three decks, the cards spread face down all around us. By dusk and by firefly light we matched the cards slowly, one to the next, concentrating fiercely on the placement of each. I think that early training is the reason I remember anything at all. The lights ebbed and burned, but at last the fireflies seemed to tire. (*PD*, 80-1)

L'extrait met en scène l'image de deux filles qui mettent en ordre leurs cartes à la lumière des lucioles. Ici, encore une fois, cette référence sera réitérée dans le dernier chapitre puisqu'elle

aborde la question du motif et de l'ordre. "Outside in the dense black thicket of weeds and scrub that surrounds the mowed portion of the yard, a few hold-out fireflies pulse. Sometimes the wind takes them, scattering their lights." (*PD*, 260) C'est à l'image de ces points lumineux furtifs que les souvenirs épars et brefs émaillent le récit, en introduisant l'impression d'un récit régi par les lois incompréhensibles de la mémoire et donc, doté d'une structure délibérément anarchique. Or, structure et désordre forment un duel oxymorique qui résume notre problématique du rôle de la mémoire dans l'organisation temporelle de la narration chez Louise Erdrich. Mettre l'accent sur une approche métaphorique de la mémoire implique une intention préméditée de la part de l'auteur à parsemer son écriture d'indices afin de déjouer l'intervention primesautière de la mémoire. C'est dans les interstices sombres qui fragmentent le flux des souvenirs que la faille de l'oubli se manifeste.

## II. 2. D. "The game of memory"

Se souvenir malgré soi, puis vouloir oublier, un mécanisme paradoxal de la mémoire qui crée un rythme temporel tordu où des questions se posent quant aux limites temporelles de la narration et le rôle de l'oubli. Isabelle Serça explique le lien entre oubli et mémoire ainsi : « La mémoire absolue rendrait fou (...), souvenir et oubli sont les deux constituants de la mémoire, liés entre eux de façon nécessaire. »<sup>160</sup> Donc l'oubli constitue une composante essentielle de la mémoire. Serait-ce l'élément-clé qui la définit ? Y-a-t-il un devoir et une pratique préméditée de l'oubli ? Et à quelles fins ? Lorsque la mémoire se défait, la narration fait place à l'oubli comme « un effet nécessaire de l'écriture. »<sup>161</sup> Dans *Tracks* Pauline avoue : "..., forgetting my family had hardened my face, and scrubbing down bare boards had given me big, reddened knuckles." (*Tr*, 20) Pauline est une amérindienne qui a abandonné ses racines pour chercher son épanouissement dans une autre culture. L'oubli volontaire de son identité amérindienne se reflète symboliquement sur son aspect physique. L'oubli engendre la déformation et la reconstruction d'une nouvelle réalité.

L'oubli creuse des méandres narratifs en créant des failles temporelles qui mettent en valeur une perspective de l'avenir, un déploiement narratif vers un nouveau cycle des faits et un nouveau début dans la trame temporelle. La mémoire est un fardeau et l'oubli une libération : "We still have sorrows that are passed to us from early generations, those to handle besides our

---

<sup>160</sup> Isabelle Serça, « Mouvement de la mémoire/mouvement de l'écriture : la figure de l'interpolation chez Proust », Proust, *La Mémoire et la Littérature: Séminaire 2006-2007 au collège de France*. Publication dirigée par Antoine Compagnon (Paris : O. Jacob, 2009) 135-156, 138.

<sup>161</sup> Dominique Rabaté, *Vers une Littérature de l'Épuisement*, Vol 1 (Paris : J. Corti, 1991) 87.

own, and cruelties lodged where we cannot forget. We have the need to forget. I don't know if we stopped the fever of forgetting yet. We are always walking on oblivion's edge." (*PD*, 116) Le fardeau de l'exil prélude *Tracks* qui hante le parcours des personnages dans la suite de la saga. Or, l'histoire de la déterritorialisation des Amérindiens demeure un palimpseste dans le parcours mystérieux et erratique de Fleur Pillager. Par ailleurs, il y a un besoin urgent d'oublier ce destin qui les assigne à l'errance et qui a affecté l'identité et la survie du peuple amérindien.

Cette mise en valeur du désir d'oublier met en abîme l'insistance du souvenir qui se lègue d'une génération à une autre. Il en ressort qu'il y a dans l'œuvre de Louise Erdrich un paradoxe lorsque l'auteur ne s'attarde pas sur l'histoire et n'en fait pas un discours incessant. Toutefois, il existe bien un retour ironique vers ce passé qui ne passe pas et que les personnages tentent d'oublier. C'est un phénomène paradoxal que Paul Ricœur explique dans son essai « Esquisse d'un parcours de l'oubli » :

Cet enchevêtrement de la mémoire et de l'oubli dans les profondeurs inconscientes de l'esprit reste particulièrement troublant dans la mesure où il ruine l'idée simpliste qui fait de l'oubli le simple contraire de la mémoire, voire son ennemi identifiable. Or, c'est un brouillage comparable qui nous attend quand, parcourant et remontant la pente des niveaux de conscience, nous débouchons à la surface sur des usages et des abus de l'oubli qui tantôt conspirent avec ceux de la mémoire, tantôt lui sont antagonistes.<sup>162</sup>

Ricœur aborde la question de l'oubli sous plusieurs angles en lui attribuant divers rôles et portées. Nous y retrouvons l'aspect paradoxal présent dans l'œuvre d'Erdrich qui unifie mémoire et oubli dans un unique champ d'action. N'étant plus deux entités distinctes, l'oubli et la mémoire s'alternent pour se compléter. Cet oubli, qui paraît de prime abord spontané, se transforme souvent en un remède à la douleur causée par une histoire tragique. Albertine affirme à propos de son grand-père :

Dates, numbers, figures stuck with Grandpa since he stayed, and not the tiring collection of his spawn, proliferating beyond those numbers into nowhere. / (...) Grandpa's mind had left us, gone wary and wild. When I walked with him I could feel how strange it was. His thoughts swam between us, hidden under rocks, disappearing in weeds, and I was fishing for them, dangling my own words like baits and lures. (...). Grandpa shook his head, remembering dates with no events to go with them, names without faces, things that happened out of place and time. (...). Perhaps his loss of memory was a protection from the past, / absolving him of whatever had happened. He had lived hard in his time. But he smiled into the air and lived calmly now, without guilt or desolation. (*LM*, 18- 20)

Ironiquement, Albertine est en quête de ce passé qu'elle n'a pas vécu. Elle éprouve le devoir de porter le fardeau de la mémoire collective ; son effort pour capturer les souvenirs furtifs et imprécis de son grand-père s'avère infructueux ; elle comprend par la suite que l'oubli

---

<sup>162</sup>Paul Ricœur, « Esquisse d'un parcours de l'oubli, » *Devoir de Mémoire, Droit à l'Oubli*, 13<sup>e</sup> forum Le Monde, Le Mans, 26-28 Octobre 2001. Sous la direction de Thomas Ferenczi (Bruxelles : Complexe, 2002) 21-31, 24.

est une protection car l'avenir pourrait se dissoudre dans un passé trop imposant. Ricœur ira plus loin dans son essai sur le droit de l'oubli et pose la question suivante : « Pourquoi n'y a-t-il pas un devoir de l'oubli comme il y en a un de la mémoire? » (Ricœur, « Esquisse » 22). Cette pratique de l'oubli est en effet l'objet d'une revendication légitime chez Louise Erdrich. Elle la justifie métaphoriquement dans un passage dans *The Beet Queen* où la force de la mémoire est comparée aux trous noirs :

'The night sky is full of baffling holes,' I read. This is a subject that has been on Mary's mind, and she is happy to explain. She tells me about holes in space that suck everything into them. They even suck space into space. I cannot picture that. In my mind I see other things, though, drawn away at high speed into the blackness. (...). / Common things, but with a power we cannot match. It makes me sad to think of them, so humble yet indestructible, (...). I have a strange thought that everything a person ever touched should be buried along with them, because things surviving people does not make sense. As she goes on and on about invisible gravities, I see all of us sucked headlong through space. I see us flying in a great wind of our own rubber mats and hairbrushes until we are swallowed up, with fearful swiftness, and disappear.

Everything is getting confused. Nothing seems to matter. I'm not even angry when Mary reads my thoughts again and says how the Indian burial mounds this town is named for contain the things that each Indian used in their lives. People have found stone grinders, hunting arrows, and jewelry of colored bones.

So I think it's no use. Even buried, our things survive. (*BQ*, 277-8)

Désormais, l'oubli est essentiel afin de ne pas être submergé par le poids du passé. Dans ce passage de *Beet Queen*, l'histoire est souvent incrustée dans les objets et, comme l'écrit Paul Ricœur dans son essai : « le poids du trop de mémoire : un tas d'ordures. Trop de souvenirs empêche de penser. » (Ricœur, « Esquisse » 23) C'est dans ce tas d'objets usés et enterrés depuis des décennies que s'accumule le trop de mémoire. La narratrice critique l'attachement de son amie défunte Sita qui a laissé derrière elle une grande collection de modestes objets, chargés d'un pouvoir que l'auteur décrit comme gravitationnel. La narratrice emprunte l'image des trous noirs pour concrétiser le schéma complexe de la mémoire car ils représentent un espace-temps gravitationnel puissant. La mémoire, comme les trous noirs qui engloutissent les galaxies, renferme un microcosme spatio-temporel indépendant qui consume le cadre spatio-temporel du sujet. Cette vision cannibale de la mémoire illustre bien l'emprise du passé sur le présent. Cependant, l'auteur exprime son point de vue sur l'attachement du personnage aux souvenirs en le qualifiant d'absurde. Elle avoue, vers la fin du passage, que malgré l'oubli volontaire du passé et de tout ce qui rappelle l'histoire, les objets finissent toujours par refaire surface et s'imposer dans l'espace-temps du présent. L'auteur revendique à travers le personnage de Celestine une réinvention de l'avenir plutôt qu'une reconstruction du passé. La mémoire ne doit pas dans ce cas être un obstacle pour se reconstruire mais un propulseur vers l'avenir. C'est une attitude qui

se trouve au cœur de l'œuvre d'Erdrich et qui se développe au cours des romans sous plusieurs formes.

## II. 2. E. Conclusion

Lorsque le conte a le pouvoir de structurer le temps naturel, la cohérence en demeure l'enjeu car, si le conte confère au temps une cohérence significative et narrative, il n'apprivoise guère les sinuosités insaisissables de la mémoire du conteur. Le conte prête une voix aux événements mais il le fait à travers cette mémoire peu complice de l'effort du conteur à installer une structure temporelle cohérente.

La mémoire erdrichienne fait de l'élément de l'oubli une partie intégrante de son mécanisme. Le fonctionnement de la mémoire et de l'oubli est orchestré par une intention préméditée de la part des narrateurs/conteurs à contrebalancer la force obsédante du passé et son poids sur l'avenir.

La problématique de la mémoire dans le récit donne lieu à une intrigue narrative majeure lorsqu'elle met en scène le souvenir traumatique. Cette mise en scène est paradoxale puisqu'elle dévoile le souvenir traumatisant tout en l'obstruant par le biais de l'incohérence temporelle. Ce mécanisme paradoxal sera l'objet du sous-chapitre suivant.

## II. 3. L'écriture traumatique dans *The Painted Drum* : Entre invention et *mimésis*

“You will carry this suture  
Into the future  
The past never passes.  
It simply amasses.”<sup>163</sup> (Brad Leithauser)

«... , sous des formes annexes du conte, la fiction me devenant une voie de connaissance, planche bien fragile, à vrai dire, sur l’océan tumultueux du doute. »<sup>164</sup>(Frederick Tristan)

### II. 3. A. Introduction

Par son expression énigmatique et versatile, l’écriture traumatique procure un champ thématique prolifique à la complexité de l’intrigue narrative où les mots oscillent entre dissimulation et révélation. La fascination littéraire pour l’écriture traumatique s’explique par la quête de nouvelles méthodes d’écriture qui mettent en œuvre la tension et le mystère plutôt que l’expression, comme l’explique Ghyslain Lévy : « L’écriture n’est pas expression. Elle est d’abord mise en tension, dispositif économique de fabrication d’une force, mise en fonction d’une densité, opérateur de transformation, cadre. »<sup>165</sup>

Afin d’explorer l’affinité entre la littérature et le traumatisme, un éclairage sur la définition du terme s’impose. D’une part, le dictionnaire *Oxford English Dictionary* définit le trauma de la manière suivante : “a deeply distressing experience, a physical injury, an emotional shock following a stressful event.”<sup>166</sup> Tandis que d’autre part, Freud présente le trauma de la manière suivante : « Devient traumatisme psychique toute impression dont la liquidation par travail mental associatif ou réaction motrice offre des difficultés au système nerveux. »<sup>167</sup> Donc, la difficulté de la représentation se traduit sous la forme de codes et de messages implicites et symboliques. C’est un tiraillement psychique que Freud constate. Il décrit l’état de sa patiente

---

<sup>163</sup> Brad Leithauser, *Hundreds of Fireflies: Poems* (NY: Knopf, 1981) 54.

<sup>164</sup> Frédérick Tristan, “Traumatisme, écriture et fiction,” *L’Esprit du Temps : Imaginaire et Inconscient* 12. 4 (2004) : 7-12, 11.

<sup>165</sup> Ghyslain Lévy, « Écritures en lambeaux : Charles Juliet, » in *Écriture de Soi et Trauma* (Paris : Anthropos, 1998) 289-202, 195.

<sup>166</sup> *Concise Oxford English Dictionary*. (Oxford: Oxford UP, 2002).

<sup>167</sup> Sigmund Freud, « Pour une théorie de l’attaque hystérique, » in *Résultats, Idées, Problèmes*, tome II (Paris : PUF, 1987) 25-28, 28.

Dora en le comparant à : « un courant qui ne serait pas navigable, à un courant dont le lit serait tantôt obstrué par des rochers, tantôt divisé et encombré par des bancs de sable. »<sup>168</sup> C'est un courant qui ne passe pas ou qui passe difficilement et partiellement.

### II. 3.A. a. Étrangeté et paradoxe de l'écriture traumatique

La littérature et le traumatisme sont intimement liés par leur représentation implicite et métaphorique. La littérature est en quête de la concentration symbolique des signes que l'expression traumatique favorise spontanément afin de ne pas violenter la mémoire en stimulant le souvenir traumatique. Elle constitue un refuge pour le sujet traumatisé, une voie par laquelle il se libère de la pression du traumatisme et évite la folie et l'autodestruction : il s'agit ici de la définition de l'écriture prophylactique.<sup>169</sup> Or cette écriture en question opère dans le vide de la page blanche pour la remplir, sans exposer la force qui la propulse. Ainsi, c'est une écriture qui se déploie dans une douleur muette et dissimulée et qui s'efforce de se projeter sans se dévoiler : « En cas de traumatisme, la 'solution' de l'écriture reviendrait ainsi à trouver 'le remède dans le mal', (...). » (Tellier 89) Ici, comparer l'écriture à un mal qui constitue un remède exprime parfaitement le paradoxe de l'écriture traumatique. Car l'écriture, un mécanisme d'expression, devient un outil d'effacement, émanant d'une volonté d'illisibilité, ne montrant ainsi que « l'arrière de la figure, ou plutôt l'entre-figure, qui est la condition même de toute visibilité. » (Lévy, « Écritures » 195) Ainsi, le paradoxe de l'écriture traumatique expose le fait que l'illisibilité du récit soit une condition de sa visibilité. En somme, l'écriture traumatique est le territoire de l'étrange et de l'inquiétant, d'où elle puise sa capacité à transmettre le reflet d'une douleur indicible :

...comme lieu insituable, ni tout à fait dedans ni complètement dehors, un non-lieu de la douleur, comme le point encore informulé de l'informe de la pensée, de la non-pensée. Ce serait cela, écrire la débâcle du sujet. Chercher à approfondir ce centre vide de la douleur, une douleur pas encore pensée, pas encore sentie ni habitée. Comme le pressentiment d'une douleur qui logerait dans l'arrière des mots, ce qui serait pour la pensée son arrière-pays. (Lévy, « Écritures » 191)

---

<sup>168</sup> Sigmund Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora), » in *Cinq Psychanalyses*, in *Œuvres Complètes VI* (Paris : PUF, 1954).

<sup>169</sup> Arnaud Tellier, *Expérience Traumatique et Ecriture* (Paris : Economica, 1998) 13.

En décrivant cette écriture qui sourd de la douleur, Charles Juliet écrit dans son journal le 22 Juillet 1958 : « Écrire pour s’annihiler, s’installer dans le silence et l’indifférence. Se coucher dans la mort. »<sup>170</sup> Cette écriture silencieuse qui jaillit d’une mémoire agonisante signe la mort du sujet et le suspend dans ce non-lieu du souvenir traumatique.

Tout d’abord, avant d’employer le terme trauma, il est important d’ajuster ce terme en fonction de sa définition à travers l’analyse psychanalytique de Thierry Bokanowski,<sup>171</sup> on distingue trois termes différents : le traumatisme, le traumatique et le trauma. Le traumatisme désigne les effets représentables de l’effet traumatique. Le traumatique, cependant, est un terme qui indique « l’aspect économique » ou non représentable. Quant au trauma, il renvoie aux effets traumatiques qui surviennent avant l’établissement du langage chez la personne traumatisée et qui entraîne « le déni et le clivage » du moi et mène à l’absence totale de représentation ou « zones psychiques mortes » ou « cryptes ». Nous allons donc nous intéresser plus particulièrement au traumatisme car, quoique complexe et chaotique, notre événement traumatique, dans *The Painted Drum*, est présent à travers les remous du langage et surtout à travers la construction temporelle et spatiale du récit.

En effet, l’écriture traumatique est axée autour d’une vérité indicible qu’elle a l’intention de révéler mais de biais, à travers un processus complexe de signification qui fonctionne selon toutes les composantes de l’écriture : spatiale, temporelle, narrative et métaphorique, et s’y loge sans se nommer ; c’est en quoi consiste le paradoxe de cette écriture : “You repeat day in and day out, a story that you can’t shake, can’t forget and can’t tell.”<sup>172</sup> Le paradoxe de l’écriture traumatique livre un récit étrange qui donne lieu à l’esquisse d’une pensée informe qui se déroband à la mémoire et à l’histoire. En produisant un effet d’étrangeté et de mystère et en creusant des failles dans l’écriture, le récit effectue un arrêt temporel et une fuite spatiale. Ce mécanisme s’accomplit par la transformation de l’ordinaire en un objet étrange par l’intermédiaire du langage.

Bien que l’écriture traumatique soit le produit de la douleur et reflète la souffrance indicible du sujet traumatisé, elle constitue en même temps la victoire du sujet sur son traumatisme. L’écriture traumatique a lieu quand « la métaphore l’emporte sur la brutalité, »<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Charles Juliet, *Journal I* (Paris, Hachette, 1991) 42.

<sup>171</sup> Thierry Bokanowski, « Traumatisme, traumatique, trauma, » *Revue Française de Psychanalyse* 66. 3 (2002) : 745-57, 747-8.

<sup>172</sup> Wendy O’Brien, “Telling time: literature, temporality and trauma,” in *Temporality in Life as Seen through Literature*. Edited by Anna-Teresa Tymieniecka (Pays-Bas : Springer, 2007) 209-223, 214.

<sup>173</sup> Murielle Gagnebin, « Les pouvoirs du vide : L’éclipse d’Antonioni, » in *Écriture de Soi et Trauma* (Paris : Anthropos, 1998) 59-73, 61.

car le traumatisme est une rupture du sujet avec la réalité, une suspension temporelle et spatiale que l'écriture vient restaurer en proposant une nouvelle réalité, celle de la métaphore. Afin d'établir cette nouvelle perception de la réalité, deux processus se mettent en place, selon Anne Clancier : la symbolisation et la structuration qui permettent d'élaborer les conflits inconscients, satisfaire les pulsions et défenses et combler des besoins narcissiques.<sup>174</sup> Or, cette structuration, que Clancier aborde dans le cadre de l'écriture post-traumatique, implique des phénomènes psychiques dont l'apparition dans le mécanisme de l'écriture entraîne une absence de structure. L'écriture traumatique est désordonnée et mêle la réalité indicible à la réalité inventée, la réalité psychique intérieure à la réalité du monde extérieur, l'histoire « interdite » de l'inconscient au récit du « Moi » conscient, ce qui entraîne la déstructuration et le désordre.

L'absence de structure et d'ordre dans le récit post-traumatique dévoile la brèche silencieuse qui renvoie à la présence subtile d'un trauma, mais qui se comble progressivement au cours de l'écriture par la fiction. Kathryn Robson explique que l'écriture traumatique fait surgir des événements ensevelis en les modifiant légèrement, permettant de « fictionnaliser » le trauma afin d'y survivre. Robson ajoute que l'absence de ligne directe qui marquerait la trajectoire du trauma vers la mémoire ensuite vers l'autobiographie présente un défi au critique car elle indique une distorsion de la réalité qui devient méconnaissable et donne lieu à une version incohérente. Cette version est la synthèse de deux sortes de mémoires : la mémoire traumatique, qui est « statique » et démunie de parole, et la mémoire narrative, qui se déploie sous la forme du conte. L'intégration de la mémoire traumatique dans la mémoire narrative créait une histoire à l'intérieur d'une autre : "a story behind the story."<sup>175</sup>

### II. 3. A. b. *The Painted Drum* : de l'écho du tambour à l'accident

Le thème de l'écriture traumatique se révèle exclusivement dans *The Painted Drum*, un roman qui raconte l'histoire d'un tambour aux pouvoirs magiques, volé et récupéré un siècle plus tard par une femme amérindienne qui se nomme Faye Travers. Or, derrière l'histoire du tambour se cache l'histoire d'un traumatisme dont souffre la narratrice Faye à cause de la perte brutale de sa sœur Netta, lors d'un accident qui a eu lieu dans le jardin de leur maison parentale. La perte de la sœur se transforme dans le récit en une absence palpable, une faille qui se fait

---

<sup>174</sup> Anne Clancier, « Fonctions de l'écriture post-traumatique, Jean-Paul Sartre, Richard Morgièvre, » in *Écriture de Soi et Trauma* (Paris : Anthropos, 1998) 41-58, 55-6.

<sup>175</sup> Kathryn Robson, *Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post- 1968 French Women's Life-Writing* (NY: Rodopi, 2004) 25.

sentir en brisant le récit en fragments épars qui se succèdent l'un après l'autre sans transition. Cette absence prend corps sous la forme d'une présence intemporelle et ne devient visible qu'à l'écrit en un événement innommable. Ce n'est que vers la fin du roman que la mort de Netta devient nommée et révélée.

*The Painted Drum* est un récit qui se caractérise par l'étrangeté et l'absence de structure temporelle et thématique. Le passé et le présent, utilisés d'une manière chaotique et aléatoire, correspondent à des événements non vérifiés dans le temps, qui semblent se dérouler dans un hors-temps, quelque part entre la mémoire et l'imagination de la narratrice.

D'emblée, la narratrice entame son récit par la description de son environnement spatial et de son entourage familial, social et professionnel et enchaîne par l'histoire d'un mystérieux tambour qu'elle venait de découvrir dans une maison et qu'elle a emporté avec elle sous le coup d'une envie inexplicable. À la suite de ce vol, le récit bifurque en deux histoires étroitement intriquées, l'histoire de la mémoire et l'histoire du vécu, donnant l'effet qu'un récit en dissimule un autre. Au fil de la narration, Faye révèle son déni de la mort de sa sœur qu'elle contourne par une histoire fictive où elle lui donne une seconde vie. Par conséquent, son récit est déstructuré et discontinu, émaillé de failles temporelles et de symboles cryptés. Dominick La Capra, dans son ouvrage *Writing History, Writing Trauma*, cite des caractéristiques inhérentes à la représentation traumatique, comme le deuil impossible, la désorientation et la confusion temporelle.<sup>176</sup>

Bien que l'accident traumatique soit révélé à la fin du roman, sa version réelle demeure indicible. En effet, plusieurs versions se trament autour de lui. Faye a perdu sa sœur pendant l'enfance lors d'un accident où elle a fait une chute mortelle d'un arbre. Or, aucun indice au début du récit n'indique la présence imaginaire de Netta, car Faye, en refusant la mort brusque de sa sœur, décide d'imaginer une seconde vie qu'elle raconte en parallèle à l'histoire du mystérieux tambour. Ainsi, l'histoire imaginaire de Netta et celle du tambour sont enchevêtrées dans un jeu d'associations où l'une renvoie à l'autre. En effet, si l'histoire de Netta dissimule un trauma indicible, l'histoire du tambour est aussi liée à une perte tragique et à une douleur traumatique.

L'écriture traumatique du roman se manifeste principalement à travers la représentation temporelle et spatiale du récit. Outre le cadre spatio-temporel, d'autres techniques sont à l'œuvre telles que « le lissage » et « la déchirure » ou la symbolisation que nous mentionnons brièvement afin d'apporter une analyse théorique à la question du trauma.

---

<sup>176</sup> Dominick La Capra, *Writing History, Writing Trauma* (London: John Hopkins UP, 2001) 46.

## II. 3. B. Les techniques de l'écriture traumatique

Bien que l'écriture traumatique soit une écriture désordonnée et incohérente, les critiques sont parvenus à identifier des mécanismes qui représentent implicitement la figure traumatique, tels que ceux du lissage et de la déchirure. Ces termes cliniques sont employés par Arnaud Tellier dans son approche « clinico-littéraire » du traumatisme. Tellier explique qu'ils représentent des outils qui visent l'homogénéité du texte :

L'homogénéité du texte. Le texte en tire un caractère anodin. On assiste également à une infiltration de l'homogénéité du texte, sorte d'opération intermédiaire, par des éléments narratifs qui, en raison des effets de contraste ou de rupture avec le coté conventionnel du texte, agissent comme autant d'indices de la déchirure à venir. (Tellier 86)

Le lissage et la déchirure sont deux modes d'articulation du trauma. Ces modes se manifestent clairement dans le récit. Au premier abord, le récit commence par la visite de la narratrice au cimetière puis se poursuit avec sa réflexion sur les morts. Ensuite, à la deuxième page, le premier signe d'incohérence apparaît lorsque la narratrice nous informe qu'elle vit sur Revival Road avec sa mère : “This is where we live, my mother and I, (...). (...). My mother, Elsie, and I try to track life down with observation. But it takes a lifetime to see things clearly, and a lifetime beyond, even, perhaps only the religious dead have a true picture of our road.” (PD, 4) La narratrice intègre l'idée de la mort comme un signe traumatique enfoui, en créant des déchirures dans le texte.

En somme, tel un motif en filigrane, la mort traumatisante d'un être cher est un trait commun que partagent tous les personnages du roman. Leur trauma les unit malgré leur appartenance à des époques différentes. Puis, le deuxième signe de déchirure se manifeste à travers la relation que la narratrice entretient avec Kurt Krahe, un artiste sculpteur. Entre Faye et Krahe une histoire d'amour ambiguë se noue. Faye a une vision incompréhensible de Kurt : “..., he has fallen into what he calls the *Zwischenraum*, the space between things. (...), but *Zwischenraum* is real. It is the way I see the world sometimes.” (PD, 6) “The space between things” est une expression-clé que la narratrice emploie pour comparer l'état de Krahe à une brèche, un espace liminal méconnu, qu'elle partage d'ailleurs avec lui, et que le lecteur a pour mission de combler. Cet espace vacant rappelle la citation de Kathryn Robson qui décrit l'écriture traumatique : “a filling in the blanks exercise.” (Robson 20)

## II. 3. C. Quand l'œuvre naît de la douleur

La douleur prend souvent la nature d'un non-dit qui se transforme par le processus de sublimation en une œuvre. En effet, dans *The Painted Drum*, tous les personnages qui souffrent de la perte d'un être cher finissent par s'adapter avec leur souvenir traumatique grâce à l'élaboration d'une œuvre qui prend la forme soit d'une structure architecturale, d'un objet tel que le tambour, ou d'un récit. Nous nous référons tout d'abord, à une définition psychanalytique du terme sublimation.<sup>177</sup> Selon une perspective freudienne, le tambour, l'œuvre éponyme en question, représente la projection du trauma, tandis que selon une perspective amérindienne, il sert à transmettre les messages provenant des morts aux vivants afin de les soulager de leur douleur.

Dans le roman, deux perspectives interprétatives sont prêtées au trauma. La première est d'ordre culturel et sera abordée plus tard ; quant à la perspective psychanalytique, elle concerne la notion de sublimation qui a une fonction substitutive et sert à camoufler la portée agressive et destructrice des pulsions refoulées. « La définition la plus simple de la sublimation consiste à dire qu'il s'agit d'un processus qui permet aux pulsions sexuelles ou agressives de voir leurs buts et leurs objets initiaux (infantiles) modifiés par le moi, processus qui passe par une déssexualisation et une désagressivité des pulsions. »<sup>178</sup> Les pulsions négatives prennent des formes socialement acceptables pour conjurer leur portée destructrice. Nous sommes donc en présence de personnages traumatisés qui développent une certaine haine de soi, une envie de s'effacer et de s'oublier. Les trois personnages traumatisés dans le roman sont des artistes et des créateurs. Faye met en œuvre un conte narratif, Kurt sculpte une structure architecturale et Shaawano confectionne un tambour joliment décoré et doté de pouvoirs surnaturels. Tous les trois partagent une même douleur, celle d'avoir perdu un membre de leur famille dans un accident tragique et traumatisant qui les a bouleversés à jamais.

### ***II. 3. C. a. Construction Number Twenty***

Tout d'abord, le début et la fin du roman sont marqués par la présence d'une structure architecturale entamée par Kurt Krahe, un sculpteur qui entretient une relation amoureuse ambiguë avec Faye. La structure porte le titre de *Construction Number Twenty* et est

---

<sup>177</sup>Nous ne souhaitons en aucun cas conférer à notre analyse une approche exclusivement freudienne qui sera réductrice de notre travail pour la raison suivante : dans le roman, l'accent est mis sur la présence des morts selon une perception culturelle amérindienne ; et l'approche freudienne ne sera que réductrice de cette perspective culturelle.

<sup>178</sup>Christan Jean-claude, *Freud et la Question de l'Angoisse : l'Angoisse comme Affect Fondamental* (Bruxelles : De Boeck, 2002) 175.

commandée par une entreprise. Or, Kurt n'a pas l'intention de finir ce projet qui constitue un objet symbolique qu'il associe à son désespoir d'avoir perdu sa femme : "I was desperate. I was working on *Construction Number Twenty*." (PD, 10) L'œuvre architecturale devient un moyen pour Kurt de s'oublier et de compenser sa douleur d'avoir perdu sa femme. Son refus de terminer ce projet traduit une douleur toujours vive et présente en permanence, tel un processus en cours, comme le souligne Catherine Mari : "The word 'trauma' precisely refers to a wound involving a breaking-in-process."<sup>179</sup> C'est une « brisure en mouvement » qui n'est pas de statique. Comme un flux, elle s'infiltré dans la pensée et fusionne avec les actions du sujet.

À travers Kurt, Faye perçoit son indicible douleur liée à l'accident tragique qui a emporté sa sœur et qu'elle refuse d'accepter. Elle s'identifie à Kurt dont le côté énigmatique l'attire : "..., when I see him and my heart charges up, it is like being near a power source. (...), I think I love him because I want to know this side of him." (PD, 10-1) Après avoir perdu sa femme, Kurt perd sa fille Kendra dans un accident de voiture. Ce double traumatisme confère aux œuvres de Kurt, principalement la structure *Construction Number Twenty*, une portée sublimatoire. Le lecteur ne découvre la vraie portée de cette structure que vers la fin lorsqu'elle est détruite suite à un acte inexplicable de vandalisme qui a lieu dans l'atelier de Kurt. Cet acte procure à Kurt et Faye un sentiment étrange d'enthousiasme :

...the pieces (...) are (...) scrawled with loops of spray paint. The paint is an intense blue that blue my mother loves, and in its twizzling energy it is like an obscure but brilliant form of writing. Some new language is at work. The blue is everywhere. (...). Kurt is walking around with his hands on his head, groaning but here's the peculiar thing. He seems more excited than horrified by the trashed scene. He seems more thrilled than bereft. His face is glowing with intensity and his hands fly off his head in big gestures as he talks of the destruction. *Frohlockendzerstörung*. The word invents to shout. (...) as if there had been no other accident or grief in the world, but only this one retribution from an unseen hand, which seemed to wreck with more joy than malice, the way a child does, wondering at the breakage and startled to laughter by the noise. (PD, 272-3)

Le présent extrait se situe à la fin du roman. Il révèle la portée symbolique de la structure *Construction Number Twenty* qui vient d'être détruite par un inconnu. La narratrice soupçonne la mère de Davan Eyke d'être à l'origine de cet acte. En effet, la souffrance de la mort de son fils a pu être un motif de la colère de la mère qui la pousse à se venger de ce qui les sépare, sa sculpture. La destruction symbolique révèle donc l'éclatement du trauma.

Tout d'abord, l'extrait est marqué par l'abondance de la couleur bleue qui domine la scène du désordre et de la destruction et reflète l'état traumatique de Faye et Kurt. La couleur bleue

---

<sup>179</sup> Catherine Mari, "Tell-tale ellipsis in Colum McCann's *Everything in This Country Must*," *Journal of the Short Story in English*, 40, Spring 2003, en ligne le 29 juillet 2008. URL: <http://jsse.revues.org/index287.html>. Consulté le 17 mars 2009.

renvoie implicitement à une tristesse douloureuse profonde qui éclate à l'issue du récit. Elle est le signe d'une source d'énergie qui nourrit Kurt : "At fifty-six, he hasn't lost his strength, and though he complains about his loss of energy, when I see him and my heart charges up, it is like being near a power source. When he speaks of Kendra coming home for a weekend, his voice is tender, almost dreamy." (PD, 10-1) Dans son ouvrage *Dreams of Fiery Stars*, Catherine Rainwater expose la dimension culturelle amérindienne de la couleur bleue : "a chain of association revealing a native relation to the earth and its inhabitants, focuses on eternity, stillness, and spiritual balance within ceremonial space-time that consists of geographic places with both horizontal and vertical dimensions."<sup>180</sup> Derrière la douleur de la perte, il y a la croyance en un lien éternel et inébranlable entre toutes les créatures de la terre et du ciel ; donc, le défunt n'est jamais absent.

Quand l'œuvre de la douleur est détruite, l'artiste est confus, excité mais il n'est pas révolté ni attristé. Il s'exprime dans une nouvelle forme de langage qui se déploie et se démarque des mots qui deviennent à leur tour incompréhensibles, inintelligibles et inutiles comme le terme que Kurt emploie pour exprimer sa confusion : *Frohlockendzerstörung*. Jusqu'à la fin, le trauma demeure indicible, indescriptible et impossible à transcrire. Il se transforme en une couleur, celle de la douleur. L'œuvre est engendrée par une pulsion de mort qui se transforme en une pulsion créatrice. Sa présence est paradoxale car elle est inspirée d'une douleur traumatique située entre la mémoire et l'oubli. L'artiste se regarde à travers son œuvre comme un sujet brisé, torturé, défiguré et méconnaissable, à l'image de son souvenir traumatique. La destruction de l'œuvre désigne la renaissance du sujet traumatisé.

---

<sup>180</sup> Catherine Rainwater, *Dreams of Fiery Stars: Transformation of Native American Fiction* (Pennsylvania : U of Pennsylvania P, 1999) 108.

### II. 3. C. b. *The Painted Drum*

La deuxième représentation du trauma est le tambour éponyme. En effet, le deuxième narrateur du roman, Bernard Shaawano, relate l'histoire de son grand-père, Old Shaawano, qui perd sa fille, dévorée par les loups sous ses propres yeux. Terrassé par le traumatisme de la scène sanglante, Shaawano se trouve inconsciemment décidé à mener une vie d'errance en abandonnant son fils unique : "During that time, a sick uneasiness of grief afflicted Old Shaawano and sent him wandering. Whenever the need to tell the sad events panicked him, starting with an ache like cold and spreading outward until it squeezed his heart and prickled in his throat, he left the house." (*PD*, 148-9) Shaawano se réfugie de son souvenir dans l'errance ; il s'emporte donc vers l'insituable espace de l'errance. Après avoir laissé sa fille mourir et son fils disparaître, le traumatisme de Shaawano se transforme en une intense haine de soi :

He began to hate himself so much that the only relief he could obtain was to picture himself going back and savagely attacking the man he had been. He killed himself over and over in his mind. But when his bloody fantasies were exhausted, Shaawano was always left with Shaawano. The man who could never take back a single blow. (*PD*, 152-3)

Quand Old Shaawano atteint le seuil de l'auto-destruction et commence à songer à se suicider ; sa fille défunte lui apparaît dans un rêve et lui propose de confectionner un tambour magique. Shaawano se met à l'ouvrage avec toutes ses forces car sa fille l'informe que les morts attendent la confection de ce tambour pour qu'il devienne l'écho de leur chant et leur moyen de communiquer avec les leurs : " 'We are waiting to sing with you,' (...). His girl had visited from the other side of life, but though he wanted desperately to join her, he knew that her visit was meant expressly to give him a reason not to die. She had given him a task that was meant to keep him here upon the earth." (*PD*, 155) L'œuvre devient une raison de vivre et un moyen de survie.

Selon une perspective culturelle, l'histoire du tambour puise sa source dans le monde des morts. Ce tambour sera par la suite une œuvre dont la signification dépassera les frontières spatio-temporelles et marquera les générations suivantes tel un sauveur invisible, un remède au mal de la séparation : "This was the fourth generation, this is the time, and it was said that our drum would be brought to us by a little girl." (*PD*, 168) D'ailleurs, l'auteur, dans une note à la fin du roman, souligne que cette histoire provient de l'héritage historique ojibwe ; cette note confère une importance primordiale à l'approche culturelle et spirituelle de questions existentielles telles que la mort et on peut y voir là un marqueur dans ce qui distingue la

littérature amérindienne de la littérature anglo-américaine et de son approche purement psychanalytique du comportement post-traumatique.

Constitué de matériau précieux et confectionné soigneusement par Old Shaawano, le tambour se transmet d'une génération à une autre, choisissant ses propres héritiers par lui-même grâce au son qu'il produit et qui invite celui qui l'entend à l'emporter. Après avoir été dérobé, le tambour projette le trauma et lui confère de l'ordre :

All we crave is simple order. (...). Grief is chaos. Death or illness throw the world out of whack. The drum's order is the world's order. To proceed with and keep that order is a gesture of desperate hope. Protect us. Save us. Let our minds remain clear of sorrow so that we can simply praise the world. (*PD*, 183)

Le traumatisme est un désordre conjuré par l'ordre de l'œuvre qui en découle. Ici, le tambour se transmet d'une génération à une autre afin de remédier à la douleur de la séparation. Or, dans le récit, les œuvres en question répondent différemment au désordre du trauma ; le tambour symbolise l'ordre, comme l'affirme la narratrice, tandis que le récit est une forme de désordre. Le désordre domine le récit de Faye Travers ; il apparaît principalement à travers la structure spatio-temporelle du roman ; c'est aussi un moyen par lequel l'indicible douleur du traumatisme se manifeste.

## *II. 3. C. c. Le trauma comme conte*

### *3. C. c. 1. La structure temporelle du récit traumatique*

*The Painted Drum* est un roman formé de deux contes relatés par deux narrateurs différents : Faye Travers et Bernard Shaawano. Faye raconte l'histoire du tambour au présent, tandis que Bernard relate l'histoire au passé, sous la forme d'un conte historique. Contrairement au récit de Bernard, le récit de Faye se caractérise par l'absence de structure temporelle, le mouvement aléatoire de la narration entre le passé et le présent et l'absence de transition entre les paragraphes. La narratrice oscille entre deux images, celle de sa sœur et celle du tambour sans établir un quelconque lien entre les deux.

La temporalité du récit est un élément-clé par lequel le trauma devient lisible. Déchiffrer cette structure temporelle se présente comme une épreuve, en sachant que «...l'expérience du temps ne se transforme en une épreuve que dans la mesure où la mort se trouve au cœur même du récit. »<sup>181</sup> Par conséquent, un effet d'éclatement provoque la rupture de la chronologie et fait

---

<sup>181</sup>Arthur Cools, « L'instant de la mort dans Thomas l'Obscur : le temps de renversement et la question de l'origine, » *L'épreuve du Temps chez Maurice Blanchot*. Édité par Alain Milon (Paris : Complicité, 2006) 67-89, 67.

apparaître une structure latente. C'est en tentant de rétablir son rapport avec le temps que le sujet traumatisé livre un récit éparpillé : "Literature lives a time similar to trauma. (...), and is able to capture the 'structure of memory'. (...). Literature is a point of contact, or a meeting place in which the traumatic and the common place can encounter each other without attempting to reduce the one to the other." (O'Brien, "Telling time" 118) O'Brien explique qu'en littérature, il est possible d'effectuer un arrêt dans le temps et l'espace où tout sens de réalité disparaît pour ne laisser surgir que la réalité insaisissable de la mémoire, marquée par la brèche du traumatisme. Donc, le trauma est perçu à travers une déformation qui met en valeur le temps intérieur de la mémoire. Par la suite, le récit de Faye Travers se révèle être un conte de la mémoire traumatisée et morcelée par une incohérence temporelle due à l'incursion du passé dans le présent et à l'absence de transition entre les paragraphes qui marque la double narration de deux histoires différentes, celle du tambour et celle de la douleur de Faye.

Tout d'abord, le roman ne porte aucun marqueur chronologique. Dès le début, le récit fluctue entre passé et présent. Au premier paragraphe, le récit se déploie au présent et la narratrice décrit ses actions dans le présent continu. Ensuite, au deuxième paragraphe, les verbes sont conjugués au présent puis basculent au passé : "Leaving the child cemetery... now I am lost in my thoughts. (...). This is where we live. (...). We were home doing pleasant domestic chores... (...). As the car was unwedged... (...). One such artist lives down at the end of our road ... (...). When Davan Eyke moved in... (...). Krahe tells me..." (PD, 1-10) C'est ainsi que le récit s'enchaîne, émaillé d'interruptions inopinées, substituant les silences par des espaces irréguliers entre les paragraphes ce qui fragmente le texte et lui confère la forme d'un puzzle constitué de plusieurs récits. Dès lors, le vide entre les paragraphes devient saillant dès que le cadre spatio-temporel change. Ces espaces ou silences sont des lieux insituables et atemporels où gît l'événement traumatique :

The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all. And it is this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness, of historical experience: since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time. If repression, in trauma, is replaced by latency, this is significant in so far as its blankness, the space of unconsciousness, is paradoxically what precisely preserves the event in its literality."<sup>182</sup>

Le silence, le vide et l'absence de transition d'un paragraphe à un autre sont les signes qui articulent la présence implicite du trauma surgissant tardivement. Le trauma, selon Cathy

---

<sup>182</sup> Cathy Caruth, Introduction, *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: The John Hopkins UP, 1995) 3-12, 8.

Caruth, n'est pas oublié mais plutôt repoussé dans l'espace et le temps, pour jaillir à un moment inattendu et tardif. Le récit est constamment en transition entre deux états. Le passage d'un état à un autre, ou d'une histoire à une autre se fait parfois discrètement, sans que le lecteur s'en aperçoive. Dans un passage du chapitre qui porte le titre symbolique de « The orchard », Faye Travers décrit cet état de transition :

In dark hours, my mind creaks open and allows a sensation of comfort in the great drum's presence. The house is quiet, the road still, even the wind in the pines a mere shiver. It is one of those hours when the world takes a breath. When for a moment there is peace, not desolation, at the heart of things<sup>183</sup>. (...). (...), and after a while I succeed in drifting into a delicious state of half-sleep. I love to fall through that transition alone, to feel the gentle pricking of my body lifting off, the fluttering of my mind as it releases images, talk, pictures that begin to lose reference until they take on a dream irrationality. (*PD*, 60-1).

Faye, en présence du tambour, trouve une paix où la désolation n'existe pas au « cœur des choses ». Ici, la réalité indicible que la narratrice tente de fuir perd son nom et devient « une chose ». À ce moment-là, elle plonge dans un autre monde où les faits, les images et les paroles perdent leurs références et acquièrent l'aspect irrationnel d'un rêve. Il est évident que dans l'extrait, un langage codé se manifeste pour laisser entrevoir entre les lignes un mystère latent, un secret indicible que la narratrice tente de faire éclore avec l'aide d'indices spatiaux.

### 3. C. c. 2. *L'espace intrus comme leitmotiv du trauma*

La construction spatiale contribue à son tour à l'écriture traumatique. Le premier indice spatial qui révèle la présence implicite d'un événement traumatique est le cimetière par lequel la narratrice entame et clôture son récit. Ensuite, l'image du verger, *the orchard*, est un leitmotiv qui renvoie à l'espace de l'événement traumatique. L'espace de l'accident, tout au long du récit, surgit inlassablement à des moments inattendus pour interrompre la continuité de l'espace du récit. Derrière l'image du verger, où s'est passé l'accident, c'est l'événement traumatique qui prend place tardivement en créant un dédoublement du cadre spatial : l'espace du récit et celui du trauma. La narratrice développe par la suite, sa propre théorie qui explique son lien à ce double espace :

Whenever you leave cleared land, or a path, or a road, when you step from some place carved out, plowed, or traced by a human and pass into the woods, you must leave something of yourself behind. It is that sudden loss, I think, even more than the difficulty of walking through undergrowth that keeps people firmly fixed to paths. (*PD*, 25)

---

<sup>183</sup> Nous soulignons.

Cet extrait peut être interprété selon deux points de vue. D'une part, il y a un lien avec l'espace comme porteur de la mémoire traumatique ; et de l'autre, l'espace représente un lieu porteur de la mémoire historique du peuple amérindien mais qui ne leur appartient plus. Donc, selon la première hypothèse, l'espace fait l'objet d'une fuite tandis que, selon la deuxième, il fait l'objet d'une quête : ici deux sens opposés du cheminement spatial se croisent. En somme, l'espace peut avoir une valeur individuelle pour Faye, ou collective pour le peuple amérindien. Toutefois, l'ambiguïté et la dualité de l'interprétation sont aussitôt dissipées dès que le lien de Faye Travers à l'espace traumatique devient explicite à travers le leitmotiv du verger. Son désir de garder le jardin dans son état négligé implique une peur de voir le souvenir de l'accident se raviver :

There is very little said about how repetitious grief is.

'Why don't you want me to prune the orchard?' Asks Krahe.

A surprise darkness skims up my back. It is a prickle so unfamiliar that at first I do not recognize it as anger. And in fact, my voice emerges sounding different from how I feel.

It is light, maybe girlish, a mature woman's panic.

'I told you I like it the way it is,' I say, 'dead and ruined.'

'It could be beautiful.'

'It is.'

Before he can speak again, I've risen and turned away. (*PD*, 64)

Faye veille à ce que son verger demeure fané, desséché et flétri afin de garder l'événement traumatique enfoui et dissimulé. Remuer la terre et scier les branches mortes des pommiers ne feraient qu'éveiller le souvenir tragique de Netta, qui a chuté mortellement du haut du pommier. Faye refuse que Krahe l'entretienne où le nettoie pour ne pas raviver la douleur de la perte soudaine de Netta. Par la suite, elle remet en question sa réaction à l'égard de son jardin : "I plan to tell him my reasons for leaving the place unkept, blowzy, unproductive. I want to make sure he lets those apples rot." (*PD*, 72) Or, Krahe, indifférent à la demande persistante de Faye, nettoie l'endroit et scie les branches mortes des pommiers afin qu'ils puissent pousser à nouveau. L'image du jardin remis en état et nettoyé ramène Faye brutalement vers l'espace et le temps de l'accident qu'elle a tant essayé de fuir :

She was a very good sister who loved me so much that she sacrificed herself for me without hesitation/ and for no use, no use at all. It happened out there in the orchard.

With their deadwood sawed away, the trees have come alive. Each is loaded with as many open blossoms as the live twigs can hold. (...) I can see her, running in her checkered shorts, with her flag of brown hair flying. She is climbing, quick and nimble. (...) There is no wind and the odor of the white blossoms is so profound that it makes steps into the air. Only old wood can bear such rapture, I think, but maybe you have to die first, like the trees, like her. (*PD*, 73-4)

Le souvenir traumatique se dessine progressivement à travers l'espace du verger qui est devenu un espace interdit. La transgression de ce lieu ressuscite le souvenir traumatique qui y

est planté comme un arbre invisible. Délaisser son jardin ou plonger volontairement dans l'oubli ne constituent pas des solutions pour oublier le souvenir traumatique. La narratrice développe une autre stratégie en tramant une multitude de versions. La fiction constitue alors une autre alternative pour détourner son trauma.

### II. 3. C. c. 3. *La fiction comme écran-protection*

L'écran-protection est un terme employé en psychanalyse et renvoie à un processus qui transmet une version modifiée du souvenir d'enfance afin de se protéger contre sa brutalité :

Dans sa fixité, le souvenir possède le plus souvent la fonction d'un écran : l'image insistante et toujours identique d'une scène ancienne agit comme le bouchon qui obture l'accès aux différentes chaînes impliquant des temporalités multiples. (...). C'est bien à l'aide d'une fiction que s'exprime une vérité, si bien que l'opposition entre le vrai et le faux ne saurait s'avérer pertinente concernant la mémoire. (...). C'est donc au cours d'époques ultérieures que les souvenirs d'enfance sont formés...<sup>184</sup>

Donc, le souvenir d'enfance est une copie produite par la fusion du vrai et du faux, du souvenir pertinent et de la fiction. Le récit ainsi se trame en tordant le fil chronologique ; au fil des époques, un souvenir se déforme et devient un miroir qui transforme le traumatisme le rendant à la fois visible et invisible. Autour de son souvenir traumatique, Faye Travers noue une histoire imaginaire qui sert d'écran-protection contre le choc de la perte de Netta. Le souvenir traumatique n'est pas oublié ni modifié avec le temps mais persiste en fusionnant avec d'autres éléments imaginaires. Ainsi, le souvenir se perpétue sans être directement exposé au sujet. La modification du traumatisme implique sa « narrativisation », pour emprunter le terme à Kathryn Robson qui l'explique ainsi :

(...) some traumatic memories (...) 'are not altered by the passage of time'.  
(...) it is through distorting traumatic memories, consciously or unconsciously, that they can be articulated and become part of the healing process. (...). In some ways, the narrativization of trauma is curative not because it conveys 'what happened' but because it modifies it, because it represents the past in a less disturbing fashion. (Robson 21)

« Narrativiser » ou « fictionnaliser » le souvenir traumatique constitue un processus curatif à travers lequel le sujet apprivoise son traumatisme. Ce processus ne modifie pas le souvenir traumatique mais l'intègre dans un récit atténué du passé :

The drum exerts the most connective hold upon me, and it even starts to influence my dreams. Years ago, my sister stopped coming to me at night. I stopped dreaming of her,

---

<sup>184</sup> Sylvie Le Poulichet, « Bouffée de mémoire, » *Patrimoines en Folie* : séminaire, Paris, Collège international de philosophie, 1987-1988, sous la direction de Henri Pierre Jeudy (Paris : Maison des sciences de l'homme, 1990) 167-75, 172.

and I missed that because it was comforting to imagine that she lived a life parallel to mine and was not dead but merely somewhere else. I even wrote down things she said to me. She spoke in the form of poems. (...). She's learned to play the piano. (...). She has a husband, a dark man walking in the distance. She is a woman, all grown up in spite of death. (PD, 76)

Faye imagine une seconde vie à Netta, qui ne serait pas morte, afin de se protéger contre le traumatisme de l'accident. Or, l'odeur du verger, se répandant pendant la nuit, rappelle la mort de sa sœur et informe le lecteur que depuis le début Faye ne faisait que fuir cet événement tragique :

Full moon, a spring midnight. Over everything like clear glass the light falls evenly, a tarnished silver. I am awakened by something stealing up on me, creeping through the window screens, over the drum. A breath of orchard sweetness sails, curls into my room, and I remember the days when the orchard bloomed this way every spring. My little sister was alive then. Over the years I've warped my life around her memory, I think, even though sometimes now we can't picture her at all except from photographs. I cling to what I do remember of her, little incidents. (PD, 73)

C'est un moment crucial, où la narratrice révèle son secret et brise le silence qu'elle a enfoui dans les failles de son récit. L'histoire de Faye Travers est un écran-protection qui filtre quelques éléments de la vérité pour en reconstruire une autre version. Faye se sert de quelques souvenirs d'enfance qu'elle fusionne avec des faits imaginaires afin de créer une nouvelle vie à Netta où l'accident n'aurait jamais eu lieu. Or, fictionnaliser un souvenir traumatique indique l'échec du sujet à admettre la réalité qu'il essaie justement d'oublier et d'estomper par un récit fictif. La vérité demeure inaccessible tant pour le lecteur que pour le narrateur. L'écriture traumatique est tant une mise en crise de la vérité qu'un processus curatif. Par conséquent, Cathy Caruth affirme que le récit traumatique n'est pas un témoignage :

The traumatic reexperiencing of the event thus *carries with it* what Dori Laub calls the 'collapse of witnessing,' the impossibility of knowing out of the empirical event itself, trauma opens up and challenges us to a new kind of listening, the witnessing, precisely, *of impossibility*. (...). (It) is *how to listen to departure*. (Caruth 10)

Le récit traumatique est l'inscription de l'absence et la suppression de la vérité qui devient impossible à connaître. Par son récit, le sujet annonce son auto-omission de l'événement traumatique. Faye, à un moment donné, décide de se soustraire à son traumatisme en révélant que son récit n'est que pure imagination d'une vie qui n'existe plus. Le tambour symbolise l'acceptation de la séparation mais aussi la croyance en la vie des morts. Donc, il n'est pas un symbole mais plutôt un objet réel qui fait partie de l'héritage historique du peuple ojibwe. Ici, le tambour détient une symbolique collective car depuis sa confection il n'a cessé d'accompagner des individus endeuillés et traumatisés par la mort d'un proche, en les

reliant l'un à l'autre ; en effet, le terme « connect » est un mot récurrent dans le roman. À travers son histoire léguée d'une génération à une autre, le tambour crée autour de lui une communauté qui partage une seule douleur. Erdrich montre ici que l'expérience traumatique n'a pas seulement une explication psychanalytique mais aussi une explication spirituelle, puisque dans la culture amérindienne les morts, en prenant diverses formes, peuvent entrer en contact avec les vivants.

Toutefois, vers la fin du récit, la narratrice évoque que sa mère croit en une autre version de l'accident : "I know she has always seen another picture and believed another story : which one exactly doesn't matter, it is just that it had to do with forgiving me..." (PD, 263) La vraie version se perd dans le jeu narratif de Faye ; ayant donné sa propre version des faits à la fin du récit, elle révèle l'existence d'une autre version qui, selon elle, « n'a pas d'importance ». La dissolution de la vraie version sert à esquiver la vérité, dissiper la douleur et déloger le trauma qui semble être accompagné d'un sentiment latent de culpabilité. Or, le trauma, même oublié et délogé, persiste subtilement sous une autre forme. Chez Faye Travers, il se transforme en une préoccupation obsessionnelle pour des questions existentielles.

## *II. 3. D. Au-delà de l'accident*

### *II. 3. D. a. L'écriture traumatique ou la vie assistée du mort*

'People die.'

'It's not only death,' says Elsie. 'Sometimes people want to downsize, dramatically. Or they move into assisted living.'

'Assisted living. *Beistehendsleben*. That sounds.' (PD, 259)

Ainsi se définit la mort. Dans le récit de Faye Travers se noue une réflexion autour de la mort et du rôle de l'écriture traumatique. Netta est morte mais elle est maintenue en vie par le récit de sa sœur. Il s'agit d'une « vie assistée » par le récit, l'expression d'une incapacité à accepter la mort comme une absence. Assister la vie de sa sœur est un processus mental qui s'exerce par l'intermédiaire du récit narratif et le questionnement incessant et irrésolu de la question de la mort, une question qui demeure toujours à venir puisque la narratrice fournit des réponses possibles auxquelles elle désire croire.

La narratrice adopte une vision amérindienne de la vie après la mort où les morts prennent d'autres formes. Interpréter la mort semble mettre le temps en suspens et exprime la volonté de la narratrice de se dérober à la temporalité. Faye se demande s'il y a une vie après la mort et si sa sœur est réellement morte ou elle n'a pas seulement franchi le seuil d'un autre monde

invisible. Le sujet vit intensément son trauma, qui est un événement intérieur, pour s'isoler dans l'atemporalité de sa vie psychique.

De ce fait, la présence imposante de l'idée de la mort dans le récit est intimement liée au traumatisme. Expliquer la mort constitue aussi une autre manière de fuir la douleur qu'elle inflige. La quête transcendante, selon David Aberbach, peut être un substitut à la personne absente et une manière de la retrouver en pensant qu'elle n'est pas anéantie et absente mais qu'elle existe sous une forme abstraite.<sup>185</sup> C'est d'ailleurs de cette manière que la narratrice compense l'absence de sa sœur en imaginant que la mort pourrait consister en un changement de la « substance » de l'être dont seulement l'apparence change.

La narratrice imagine la présence de sa sœur en lui attribuant la forme d'un corbeau. Le corbeau est un animal mythique dans la culture amérindienne, et dont le nom correspondant n'est pas « crow » mais plutôt « raven », qui est un autre nom du *trickster*. Faye délibère sur la question de la mort en tant que pur fruit de l'imagination : “When I was small, I imagined that my sister and I would meet after death in the form of birds.” (PD, 276) La narratrice fait de la contemplation de ces oiseaux une pratique religieuse :

Ravens are the birds I'll miss most when I die. If only the darkness into which we must look were composed of the black light of their limber intelligence. If only we did not have to die at all. Instead become ravens. (...). If I have a religious practice, it is the watching of these birds. (PD, 15)

La présence du corbeau est liée à la mort et à l'espace du cimetière. Le corbeau est une figure mystérieuse : “It is the laughter of ravens. Grating, unreadable.” (PD, 71) Le rire du corbeau est un rire ironique et illisible, qui reconforte Faye car il ne lui fournit aucune réponse ou confirmation à ses questions sur la mort de sa sœur. Faye souhaite que la mort ne soit pas une fin mais le début d'une autre 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 the spirits of the people, the children, the girls who sacrificed themselves, buried here? And isn't their delight a form of the consciousness we share above and below the ground and in between, where I stand, right here? As I think this, one 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. (PD, 276)

C'est ainsi que le récit se clôture ; par le rire symbolique du corbeau. Cependant, le mot « sacrifice » est réitéré encore une fois pour confirmer le sentiment de culpabilité que Faye n'avoue pas. Faye fait allusion au fait que Netta s'est sacrifiée pour elle afin de la protéger de

---

<sup>185</sup> David Aberbach, *Surviving Trauma: Loss, Literature and Psychoanalysis* (New Haven; London: Yale UP, 1989) 89, 110.

la chute. En somme, la narratrice est persuadée que le corbeau porte l'esprit de sa sœur. Elle pense que les morts ont une conscience partagée avec les vivants, "a form of the consciousness we share above and below the ground and in between, (...)." (*PD*, 276) Dès le début du récit, le corbeau est décrit avec une attention particulière et profonde qui l'égalise à un personnage ; sa présence est constamment liée au thème de la mort. La narratrice désigne le corbeau comme porteur de l'esprit des morts ; ainsi, le refus de la tragédie persiste et le traumatisme est détourné par la présence intrigante de la figure du corbeau. La narratrice décrit avec minutie sa théorie de la transformation du mort en une autre créature. Elle perd le sens du temps et de la chronologie dès qu'elle plonge dans ses pensées philosophiques sur la mort :

Thinking saved me. Perception saved me. I saw that spiders were just substance. Not bad, not good. We were all made of the same stuff. I saw how we spurted out of creation in different shapes. How for a time I would inhabit this shape but then I'd be the lace on my sister's shoe that had dropped off her foot onto the weeds and tamped grass, (...). There was nothing but the endless manufacture of things out of nothing. I saw the changing and exchanging of shapes. The grass growing all around me, now, would one day be the cow, the milk, the flesh of the calf, then me.

I thought and thought in order to avoid something massive. But whenever I stopped thinking, it lay before me just the same. (*PD*, 94)

La préoccupation de la narratrice pour ces questions transcendantales et existentielles est aussi une autre manière pour elle de fuir la mort traumatisante de sa sœur. Dans son récit, la figure de l'araignée domine le récit de Faye et indique que le monde est un ensemble d'êtres vivants liés entre eux. Elle trouve un autre sens à sa vie où celle-ci serait engendrée par l'accident et où une partie de Netta resterait présente. En somme, tout être n'est qu'une substance transformée d'une autre, et le corbeau n'est que l'incarnation de Netta. Par conséquent, Faye considère que son être est un dérivé d'un autre, une substance dont la forme est une modification d'une autre. Ainsi, l'être est le produit d'un processus infini de cause à effet ; l'intégrité de Faye en tant qu'être indépendant des autres s'écroule le jour de l'accident ; désormais, une nouvelle identité qui dérive de la mort de Netta prend place.

### *II. 3. D. b. Trauma ou renaissance de l'identité*

Le traumatisme, une affliction et une brèche psychique, marque une mutilation et une mutation identitaire. Dans ce récit post-traumatique, il s'agit de reconstruire cette identité détruite par le trauma. Juste avant de clôturer son récit, Faye reconnaît qu'elle a toujours vécu avec la mémoire de sa sœur : "it was comforting to imagine that she lived a life parallel to mine and was not dead but merely somewhere else." (*PD*, 76) La narratrice entame ainsi, une sorte

de réconciliation avec son traumatisme. Elle se réconcilie tout d'abord avec son verger, où l'accident a eu lieu, et qu'elle a volontairement négligé afin de ne pas se rappeler de la tragédie qui y a emporté sa sœur :

I step toward my sister's tree and see right away that her branch has cracked off under the weight of apples. (...) I sit down with my back against the tree, pull my knees to my chest, and close my eyes. (...). Apples are burnishing to cider all around me in soft heaps. I hear them dropping off the trees, and suddenly I wonder what they taste like. I wonder if they're any good. I think that I might eat one. (PD, 272)

Faye brise le silence qui entoure son jardin et comble ainsi la brèche qui l'empêche d'approcher ou de faire face à son traumatisme. Goûter aux fruits pourris de cet arbre constitue un acte d'appropriation du trauma. Faye prend alors conscience de sa nouvelle identité, à jamais marquée par cet accident. Outre le symbole du fruit pourri qui représente la mémoire tragique de Netta, la structure architecturale *Construction Number Twenty* constitue un autre symbole du trauma. Faye s'identifie à travers cette sculpture dont la destruction ultime constitue un soulagement pour les deux personnages et une délivrance de la douleur intense et persistante que leur afflige la mort des leurs :

I have no idea why this particular act of vandalism frees the two of us, (...). Kurt and I walk across a short piece of field to his house to have some coffee, and as we link arms eagerly, naturally, as if no time had passed, as if there had been no other accidents or grief in the world, but only this one retribution from an unseen hand, which seemed to wreck with more joy than malice, the way a child does, wondering at the breakage and startled to laughter by the noise. (PD, 272-3)

À l'issue du récit traumatique, la délivrance du sujet de son traumatisme a lieu grâce à la destruction de l'œuvre qui représente d'une part, une concentration symbolique du traumatisme et d'autre part, un épuisement des mots :

We fill a crack with words that freezes and becomes a rift that keeps widening until a gulf filled with words plunges down between us. After that we just kept throwing our words into the pit. I know there must be better ways, forms of communication that work, ways that women manage to stay with men and men with women. But what are they, what can they be, other than words? (...). It seems to me that we are closer, listening to that unknown language pouring out of unknown heart, than we were when we tried to exchange our words. (PD, 261)

Ce même traumatisme que Faye et Kurt ont en commun les éloigne. Les mots deviennent, paradoxalement, le seul moyen de communiquer leur douleur indicible et de se rapprocher l'un de l'autre en comblant la brèche causée par leur traumatisme. Lors de leur discussion étrange, Faye annonce sa renaissance en percevant que tout ce qui fut familier autour d'elle devient nouveau :

I sleep so heavily that I forget where I am in the morning and for a few seconds I am oddly suspended. I could be anywhere, dead or still dreaming. But when I open my eyes I have the feeling that I've just returned from an unknown journey. My vision's sharper and there is a newness to my familiar windows, (...). Something about last night, despite the waste of words and my fear, has caused this surprised and secret calm. (*PD*, 261-2)

Lancée dans un combat intérieur contre son traumatisme, Faye est surprise par l'effet des mots sur son malaise psychique inexplicable. En effet, le récit évacue la tension créée par le trauma en la projetant dans une autre activité mentale. À la fin, Faye et Kurt arrivent à bout de leur traumatisme grâce à leurs productions qui ont une dimension cathartique. En effet, la notion de catharsis, comme l'explique Bernard Robinson, développée par Aristote puis reprise en psychanalyse, signifie « la purification de l'âme », en traitant le mal par le mal, selon les termes de Démocrite, afin d'évacuer les émotions intenses.<sup>186</sup> En psychanalyse, le terme « purification » signifie « mécanisme psychologique qui pourrait expliquer que le psychisme humain peut liquider certaines tensions affectives par purification dans certaines conditions de reviviscence. » (Robinson 241) Ces conditions sont celles de l'activité artistique, entre autres, comme c'est le cas pour Faye Travers et Kurt Krahe, qui se servent respectivement de l'écriture et de la sculpture afin de conjurer leur douleur. Même si Faye n'est qu'un personnage fictif dans le récit de Louise Erdrich, sa voix nous livre le récit douloureux d'un deuil traumatisant ; son récit est porteur d'un message traumatique qui se livre sous une forme narrative ficelée et complexe sous la plume de l'écrivaine. Donc, à travers l'épuisement de leur énergie cathartique dans l'accomplissement de leurs œuvres, leur trauma se dissipe et leur identité renaît. En somme, le traumatisme de la séparation demeure une condition inéluctable.

---

<sup>186</sup> Bernard Robinson, *Psychologie Clinique : de l'Initiation à la Recherche* (Bruxelles : De Boeck U, 2003) 286.

## II. 3. E. Conclusion

### II. 3. E. a. le traumatisme comme une condition inéluctable

Les deux histoires relatées dans *The Painted Drum* mettent en évidence la relation entre une mère et sa fille et jettent une ombre sur la nature de la douleur dont souffrent les personnages. Cette relation est symbolisée par la douleur de la naissance qui est reflétée dans la séparation tragique de Faye d'avec sa sœur, et de Kurt d'avec sa fille Kendra.

La narratrice se livre à une réflexion profonde sur la séparation comme condition inévitable de l'homme, à laquelle il est inéluctablement condamné ; elle compare cette condition au traumatisme de la naissance. Otto Rank fut le premier à élaborer ce thème, abordé superficiellement par Freud dans son ouvrage *Le Traumatisme de la Naissance*.<sup>187</sup> Rank explique profondément ce processus dont la présence marque les grandes œuvres de toutes les civilisations. D'après R. Murray Thomas et Claudine Michel, toute peur ou douleur qui assaille l'homme à l'âge adulte est l'avatar de son traumatisme de la naissance :

Quand, plus tard dans la vie, (l'enfant) sera confronté à des stimuli extrêmes ou à des demandes instinctives excessives ou encore à des pressions exacerbées de l'environnement et que les techniques dont dispose son *moi* s'avéreront inefficaces pour maîtriser ces stimuli, la peur originelle occasionnée par le traumatisme de la naissance sera réactivée, l'enfant reviendra à un comportement infantile.<sup>188</sup>

Ce comportement infantile reflète la réaction d'un bébé qui vient de se séparer de sa mère. L'effet du choc de la séparation revient interminablement au cours de la vie adulte sous d'autres formes, dès qu'un stimulus le suscite. Dans le cas de Faye Travers, c'est le décès soudain et tragique de sa sœur qui provoque une douleur comparable à celle ressentie par un enfant lors de sa séparation d'avec sa mère :

There are other things that (Elsie) could say to me, things I will never hear. I doubt that many mothers say these things to their daughters. Maybe it would be like telling your daughter the truth about the pain of childbirth. They try to protect us, even when we're middle-aged. So I must supply the words for myself:

Life will break you. Nobody can protect you from that, and living alone won't either, for solitude will also break you with its yearning. You have to feel. It is the reason you are here on earth. You are here to risk your heart. You are here to be swallowed up. And when it happens that you are broken, or betrayed, or left, or hurt, or death brushes near, let yourself sit by an apple tree and listen to the apples falling all around you in heaps, wasting their sweetness. Tell yourself that you tasted as many as you could. (*PD*, 273-4)

---

<sup>187</sup> Otto Rank, *Le Traumatisme de la Naissance* (Paris : Payot, 1976).

<sup>188</sup> R. Murray Thomas, Claudine Michel, *Théories du Développement de l'Enfant : Études Comparatives* (Bruxelles : De Boeck Université, 1994) 214.

Dans cet extrait, la métaphore des pommes renvoie au verger où Netta a succombé à sa chute, et est liée au traumatisme de Faye Travers. En goûtant aux pommes de cet arbre, la narratrice réussit à se familiariser avec son trauma ; elle reconnaît l'inéluctabilité de cette condition avec laquelle chacun doit s'adapter. Or, le trauma en tant qu'événement intérieur, donne lieu au récit d'un moi traumatisé, atteint par une sorte de dysfonctionnement bien réel et non imaginaire. Par la suite, peut-on aborder la question de l'écriture traumatique en tant qu'expression authentique du traumatisme lorsque le narrateur n'est pas l'écrivain ou lorsque le récit est fictif et n'est en aucun cas réel ?

### *II. 3. E. b. Simuler, assimiler le traumatisme*

Comme nous l'avons déjà démontré, la littérature et le trauma sont profondément liés car ils ont en commun les mêmes formes implicites d'expression qui consistent en métaphores et en images symboliques cryptées. Or, deux points de vue différents démontrent la nature de ce lien. Mis à part le lien curatif de la littérature qui sert à évacuer le traumatisme et à conjurer les émotions intenses et négatives d'un traumatisé, d'autres liens existent entre les deux. Tout d'abord, c'est un lien d'attrance où la littérature est fascinée par un système qui lui ressemble. En effet, Wendy O'Brien souligne la fascination des écrivains pour le trauma qui leur pose le défi de représenter le chaos et « dire l'indicible ». Il ajoute que la littérature est capable de représenter la temporalité traumatique car elle est la seule capable d'imiter le fonctionnement de la mémoire, le lieu où se manifeste le traumatisme. (O'Brien 209, 223) Donc, c'est un lien de ressemblance. Ensuite, selon l'écrivain Frédérick Tristan, le lien entre la fiction et le trauma est un lien de familiarité. La fiction réverbère un trauma enfoui dans la mémoire de l'écrivain. Et même si le récit écrit par un écrivain n'est pas le même que celui vécu par lui, il en est l'écho. Tristan déclare :

... il me semble que lors de la rédaction des premiers jets, l'écriture surgit de certains fonds sur lesquels je me garde bien d'avoir quelque maîtrise que ce soit. (...). Certains croient à l'exutoire, à l'exorcisme. C'est tout simplement la reconquête de soi-même. (...). Le roman n'est pas fait pour décrire le monde mais pour en inventer d'autres qui soient plus profondément révélateurs. (Tristan 11-2)

Frédérick Tristan révèle que sa fiction est née d'un traumatisme qu'il a vécu enfant, pendant la guerre. Ce « traumatisme initial » est demeuré comme une trace ou un palimpseste sur lequel surgissent ses œuvres. On pourrait ainsi interpréter le lien qui existe entre Louise Erdrich et le trauma de sa narratrice Faye Travers selon plusieurs points de vue qui varient de

l'assimilation et la simulation à l'attirance et la reconnaissance. Mais, il est important de signaler que l'originalité de *The Painted Drum* réside dans le fait que l'auteur aborde le trauma selon une perspective culturelle et historique qui ne peut pas être totalement abordée selon une démarche psychanalytique. Car le tambour en question est un objet réel et historique qui a inspiré ce roman ; et il représente la croyance amérindienne dans le contact possible entre les morts et les vivants. Il est la culmination matérielle de la douleur de la perte et joue le rôle de médiateur entre les générations endeuillées.

### *II. 3. E. c. Le Trauma comme appropriation*

L'analyse que nous avons présentée du trauma s'appuie principalement sur une logique occidentale ; car, peu nombreux sont les essais critiques consacrés aux écritures traumatiques dans le contexte de la littérature amérindienne. Parmi ces rares réflexions, on trouve celle établie par Hartwig Isernhagen, un professeur de littérature américaine à l'université de Basel en Suisse, et qui évoque une analyse comparative du trauma entre deux contextes et deux temporalités :

(The notion of trauma) is secular in nature and thus not easily reconciled with the religiousness or spirituality of traditional cultures. (...). It is entirely possible that the 'alien' notion of trauma may block the way to potentially liberating affirmation of the viability of traditional cultures that is always already necessarily given when the act of representing and interpreting loss employs the terms of these cultures. This may become more apparent in the different temporalities of the two perspectives. Without falling back on altogether too simple oppositions of linear 'western' and cyclical 'native' time, it may be justified to link trauma, with its central notion of causation, more clearly to strictly linear time than (for example) Indian notions of history, and to ascribe to the latter a more complex interaction of fusion of temporalities.<sup>189</sup>

L'auteur évoque l'incohérence du trauma dans le contexte culturel amérindien. Le trauma vu à travers cette perspective devient une appropriation et une imitation préméditée. La temporalité est l'élément le plus révélateur de cette incohérence. Isernhagen souligne que le trauma ne peut être perçu et manifesté qu'à travers la temporalité linéaire car le trauma apparaît comme une anomalie entraînant une confusion chronologique entre le passé, le présent et le futur. Or, selon notre propre point de vue, la temporalité cyclique peut aussi être comparée à la

---

<sup>189</sup> Hartwig Isernhagen, "Mourning as a creative strategy: the Native American renaissance and the reconstruction of Home as a type of Diaspora," *Cultural Encounters in the New World: Literatur und Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Kulturellen Begegnungen in der Neuen Welt* (Tübingen: Narr, 2003) 281-300, 298.

temporalité du trauma au niveau de sa structure cyclique qui met en œuvre le retour du passé. Le retour récurrent d'un souvenir sous plusieurs formes symboliques reflète la présence d'un cycle qui ne se renouvelle que lorsque le trauma disparaît. Mais il demeure important de souligner que le trauma est une expérience du temps intérieur, un temps vécu par la mémoire comme une réalité temporelle séparée et discordante avec la temporalité cyclique ou linéaire ; Ces sont des mécanismes construits par l'homme pour mesurer et interpréter le mouvement du temps extérieur et non intérieur psychique. Cela prouve que la littérature ne peut être assignée à une culture, une identité ou une temporalité précise, mais demeure un art universel qui s'inscrit au-delà de ces frontières. De ce fait, à travers l'emploi de procédés d'écriture, la nature humaine se voit libérée de ses limites identitaires et culturelles. L'écriture du traumatique est un art humain plutôt qu'une tradition littéraire culturelle ou ethnique.

## *II. Conclusion*

Pour un peuple qui fut un jour menacé de disparaître, la mémoire intervient comme un refuge de la douleur. Cette douleur de se voir s'évanouir et disparaître comme June Kashpaw est apaisée par la survie continue grâce à la voix retentissante de Nanapush, et grâce aux pouvoirs éternels et surnaturels de Fleur Pillager. Leurs histoires de survie sont transmises par une jeune génération en quête du chemin du retour et d'une identité authentique. *The Painted Drum* obéit à cette même logique de la survie par la mémoire car le traumatisme a bien été surmonté grâce aux pouvoirs magiques du tambour ancestral. La mémoire, comme cadre temporel, abrite les vestiges d'un monde perdu mais qui survit indirectement dans un présent qui lui est étrange. En somme, et comme le titre du premier roman de la saga, *Tracks*, l'indique, c'est bien à travers les traces que les chemins du retour se dessinent et s'ancrent dans la terre.

Il est évident que la mémoire se manifeste dans une temporalité intérieure qui s'oppose à la temporalité extérieure. La première porte un passé subjectif, la deuxième présente un système de mesure du temps objectif qui sera le sujet du chapitre suivant où nous tenterons de confronter le passé de cette temporalité subjective à la continuité et au devenir dans la temporalité objective.

*CHAPITRE III*  
*LA TEMPORALITÉ AMÉRINDIENNE :*  
*UNE STRUCTURE EN FILIGRANE*

## I. INTRODUCTION

Les déchiffrements du cadre spatial et temporel de l'œuvre de Louise Erdrich ne se réduisent pas à de simples constats qui ne permettent pas seulement de donner une meilleure vue d'ensemble des éléments éparpillés et fractionnés, mais l'on distingue clairement un lien et une continuité entre ces différents éléments dans chacun des deux chapitres précédents. Ce lien traduit l'omniprésence du principe inébranlable de l'unité dans la pensée amérindienne qui domine l'œuvre malgré son éclatement apparent. Cette unité s'accomplit principalement par le biais d'une logique cyclique ancrée au cœur de la culture amérindienne.

D'abord, il y a bien un schéma structurel entre les différentes variantes spatiales du premier chapitre intitulé « La quête de l'espace ». C'est pour cette raison que nous avons opté pour une représentation schématique qui viendra appuyer notre raisonnement. Le parcours spatial des personnages se présente sous une forme cyclique dont le point du départ et d'arrivée consiste en un point ambigu dont nous avons expliqué la plurivocité. Ce point de départ ambivalent est un espace originel et naturel évanoui qui ne cesse de se reconstruire dans l'imaginaire et l'intellect des personnages qui aspirent à leur tour à le faire renaître de ses cendres. D'autre part, le point d'arrivée est aussi un lieu/processus double. Ce *homecoming* est tantôt humain, tantôt spatial. Ces deux points où se joignent les deux bouts du cycle formaient un seul point avant la destitution territoriale du peuple amérindien. Nous constatons que l'interaction qui se trouve entre l'entité humaine, spatiale et tout autre élément animé de cet espace empêche toute analyse fragmentaire de l'ensemble. De ce fait, le processus du *homecoming* met en œuvre un retour vers les siens et aussi vers le lieu de l'appartenance. C'est pour cette raison, que le *homecoming* ne pouvait à lui seul constituer un point culminant couronnant le parcours erratique des personnages ; il est dépendant d'une entité spatiale qui, nous l'avons vu, constitue un processus dynamique et toujours à venir, à l'image de l'œuvre.

Le deuxième chapitre intitulé « Les méandres temporels de la mémoire » est axé principalement autour d'une analyse du temps de la mémoire. L'attention est portée sur la manière du narrateur d'être conscient du passage du temps, de l'organiser et de le transmettre. Dans ce chapitre, il s'agit de l'oscillation de la mémoire entre l'oubli et le souvenir qui s'orchestrent selon un jeu traumatique. La mémoire constitue la première scène qui expose le rythme temporel dans l'œuvre ; car le rythme temporel dans *Love Medicine* est stratifié selon deux plans. Or, en observant la multitude des espaces-temps qui traversent l'œuvre erdrichienne, on pourrait remarquer l'absence de toute structure temporelle qui unifie l'intrigue fictionnelle comme le confirme María Sánchez :

Erdrich's novels lack plot in the conventional sense of the term, that is, the notion of plot as consisting of beginning, conflict, rising action, resolution, ending. There is not a logical linear development but instead, Erdrich moves back and forth through space and time, making it almost impossible to do a plot summary of her novels. Each novel presents a circular design, characteristic of oral tradition, as well as the entire tetralogy, which begins and ends with the image of June Kashpaw walking in a snowstorm.<sup>190</sup>

Sánchez propose une conception de la logique spatio-temporelle qui aiguillonne la trame narrative. Certes, la trame de la saga *Love Medicine* se situe en dehors de toute définition temporelle ; il est évident aussi que la logique linéaire est absente mais cela n'implique pas l'absence de toute logique. Il y a bien une logique cyclique qui traverse le déploiement du récit, mais elle ne peut être expliquée par le seul phénomène de répétition. Pour confirmer la portée culturelle que l'œuvre vise, l'auteur met l'accent sur l'exclusion de toute logique linéaire et de toute présence d'une temporalité mécanique. Nous tenterons donc d'expliquer le mécanisme temporel cyclique dans le présent chapitre et d'en cerner la complexité.

---

<sup>190</sup> María Ruth Noriega Sánchez, *Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction* (Valencia: University of Valencia Press, 2002) 93.

### III. 1. “No clocks!”

“When art and life merge, clock time disappears...”<sup>191</sup> (A. Leo Nash)

Le temps n’est pas celui des horloges ; les théoriciens de la physique et de la littérature le confirment à l’unanimité. Le physicien et philosophe Etienne Klein affirme que l’horloge ne contient pas le temps :

C’est plutôt un camouflage du temps, (...). En somme, toute horloge déguise le temps en un mélange de mouvement et de durée qu’elle nous incite à confondre avec lui. « Simulations » du temps ? Dissimulations plutôt. Étrange aiguille qui n’avance en ne montrant rien de ce qu’elle symbolise à nos yeux. *Le temps loge hors de l’horloge.*<sup>192</sup>

Dans l’œuvre de Louise Erdrich le temps de l’horloge n’a aucun rôle. Il sert seulement à accentuer le contraste entre le temps mécanique et le temps établi par la conscience du narrateur. Afin de mettre en avant la temporalité créée par l’horloge mécanique, et cerner le ‘territoire’ temporel de son œuvre, Louise Erdrich élabore la temporalité de son univers romanesque tout en insistant sur l’exclusion du facteur mécanique.

La saga *Love Medicine* reflète une position distincte vis à vis des horloges. La présence de la montre y est souvent accompagnée d’une attitude ironique. Elle est subie comme une épreuve de torture mentale. Les personnages éprouvent un rejet face au temps des « Blancs », comme Nanapush le déclare : “No clocks. These young boys who went to the Bureau school, they run their love life on white time. Now me, I go on Indian time.” (*LM*, 71) Nanapush établit une frontière entre deux types de temporalités et considère la temporalité mécanique comme un corps étranger à la vie amérindienne. En tant que vieux sage de sa tribu, il tente de cerner la référence temporelle adéquate afin de la léguer à la jeune génération sous sa forme essentielle. Or, dans le monde amérindien contemporain, il est inévitable de se trouver immergé dans la temporalité linéaire et accélérée des horloges. Nector Kashpaw décrit l’effet qu’exercent les minutes sur lui par le biais d’une image métaphorique :

What I saw was time passing, each minute collecting behind me before I had squeezed from it any life. It went so fast, is what I’m saying, that I myself sat still in the center of it. Time was rushing around me like water around a big wet rock. The only difference is, I was not so durable as stones. Very quickly I would be smoothed away. It was happening already. (*LM*, 127)

---

<sup>191</sup> A. Leo Nash, *Burning Man: Art in the Desert* (New York: Abrams, 2007) 9.

<sup>192</sup> Etienne Klein, *Les Tactiques de Chronos* (Paris : Flammarion, 2003) 21-2.

Par conséquent, un sentiment d'aliénation se manifeste dans le rapport de l'Indien au passage du temps mécanique. Pour Nector Kashpaw, les minutes que les aiguilles comptent en trottant, ressemblent à une rivière débordante l'engloutissant dans ses remous. Le passage furtif des minutes fugitives est la marque d'une vie subtilisée. Dans le temps mécanique, le présent n'existe pas, comme l'affirment de nombreux philosophes tels que Kant, Bergson, Leibnitz, et des physiciens de la physique classique tel que Einstein, et aussi de la physique quantique tels qu'Étienne Klein. L'arrêt du temps, et par conséquent sa possible inexistence, se rapporte aux expérimentations de la physique quantique qui n'ont pas failli à la tâche de le prouver.<sup>193</sup> Le temps, constamment en mouvement, passe et imprègne le sujet d'un sentiment de ne pouvoir vivre que dans un passé qui s'éloigne de plus en plus.

La figure du refus désinvolte du temps mécanique atteint son paroxysme dans une histoire ironique et drôle que raconte Lipsha Morrissey. C'est l'histoire d'un proche de la famille Lamartine qui s'appelle Wristwatch. Son nom lui avait été attribué à cause de la montre de son père qu'il porte depuis la mort de ce dernier et dont il n'a jamais vérifié le bon fonctionnement. Les gens lui demandent parfois l'heure pour le taquiner, même s'ils croient que sa montre est cassée. À sa mort, Wristwatch et sa montre devinrent l'objet d'une intrigue pour Lipsha qui raconte :

They turnt him over. He was gone. But here's the strange thing: when the Senior Citizens' orderly took the pulse he noticed that the wristwatch Wristwatch wore was now working. The moment he died the wristwatch started keeping perfect time. They buried him with the watch still ticking on his arm.

I got to thinking. What if some gravediggers dug up Wristwatch's casket in two hundred years and that watch was still going? I thought what question they would ask and it was this: whose hand wound it? I started shaking like a piece of grass at just the thought. (*LM*, 244-3)

Au-delà de l'humour qu'elle suggère, l'anecdote de Lipsha montre bien le propos du physicien Étienne Klein, déjà cité, que la montre n'est pas une simulation du vrai temps mais elle en est la dissimulation. Si la montre s'arrête de fonctionner, le temps ne s'arrêtera pas et vice versa. À travers l'anecdote, on voit que le temps de la montre n'est pas l'incarnation du temps vécu et senti par les hommes. Cette manière de brocarder l'attachement de l'homme à sa montre délivre une vision caricaturale et satirique qui met en évidence le temps amérindien.

Le personnage de Lulu Lamartine fait allusion à un système temporel énigmatique qui est hors d'atteinte des techniques humaines de mensuration. Lulu se distingue de Nector par son dédain à l'égard du temps mesuré : "All through my life I never did believe in human measurement. Numbers, time, inches, feet. All are just ploys for cutting nature down to size. I know the grand scheme of the world is beyond our brains to fathom, so I don't try, just let it in." (*LM*, 281) Pour Lulu, le temps créé par les hommes n'est pas davantage un stratagème pour contrôler et dominer la nature. Au-delà de

---

<sup>193</sup> Hervé Poirier, « Le temps n'existe pas, » *Science et Vie* 1024 (2003) 34-50, 12.

ces mesures mystificatrices, Lulu décèle dans le monde un dessein complexe et insondable pour l'esprit humain.

En conclusion, le refus du temps des horloges dans *Love Medicine* est exprimé d'une manière humoristique et métaphysique. L'attitude envers le temps mécanique varie d'un auteur amérindien à l'autre. Si chez Erdrich, l'attitude vire à l'ironie et aux métaphores subtiles, Gerald Vizenor, quant à lui, dégage une certaine frustration violente : "(he) carried a holster to shoot time, dead time on the clock."<sup>194</sup> Le rejet du temps mécanique dans l'œuvre erdrichienne ouvre l'espace d'une stratégie temporelle amérindienne complexe, aiguillonnée et gouvernée par la temporalité cyclique. Ce temps se manifeste chez Erdrich selon un motif imperceptible à cause de la longueur et l'effritement de l'œuvre. Le temps cyclique constitue, en effet, un élément majeur et une problématique de taille quand on aperçoit la simplicité et la superficialité de son analyse dans la majorité des œuvres critiques, qui n'est pas à la hauteur de la complexité de sa représentation. L'auteur creuse les sillons de la logique temporelle de son récit en filigrane. Elle met en avant une notion restée jusque-là opposée à la logique cyclique : le Devenir. Nous procéderons donc à l'analyse de la cohérence de cette notion dans la temporalité cyclique et sa présence effective dans l'œuvre erdrichienne. Les enjeux qui en découlent ne manqueront pas de révéler la portée anthropologique et philosophique de l'œuvre et de dévoiler la présence d'une vision critique de l'avenir d'un peuple qui cherche à se reconstruire. Le système temporel constitue en cela un élément culturel considérable que l'auteur vise à maintenir et à expliquer à travers son œuvre.

Nous verrons en premier lieu, le premier élément à se présenter comme un aspect de la temporalité cyclique : le réalisme magique, une dimension qui fait partie de la logique cyclique.

---

<sup>194</sup> Gerald Vizenor, *Trickster of Liberty: Tribal Heirs to a Wild Baronage* (Minnesota : U of Minnesota P, 1988) 40.

### III-2- Réalisme magique ou le troisième chronotope

#### III-2- A: Introduction

Le réalisme magique est un élément constitutif du cadre spatio-temporel multivoque et varié de l'œuvre de Louise Erdrich. Avant d'entamer l'analyse de cet aspect, nous proposons sa définition. En effet, plusieurs théoriciens et critiques déduisent que la définition du réalisme magique est complexe et peu précise. Anne C. Hegerfeldt décrit la situation de cette théorie selon les termes suivants :

(...) the term has not congealed into a clearly outlined concept; (...). (it) has evaded critical demarcation and today enjoys a usage more diverse than ever. (...). The term "magic realism" today being what might almost be described as rampant, it is perhaps little surprising that contemporary critics lament its over-enthusiastic and indiscriminate use, fearful that it will degenerate into a fashionable but essentially meaningless *passe-partout*. (...) Roberto Gonzalez Echevarria has even declared that 'magical realism' lies in a 'theoretical vacuum.'<sup>195</sup>

D'après Hegerfeldt, au vide théorique s'ajoute l'embrouillement de l'origine géographique du réalisme magique. En effet, on prête ce concept à plusieurs personnes : Franz Roth d'Allemagne, Massimo Bontempelli d'Italie, Alejo Carpentier ou Uslar Pietri d'Amérique latine. Chacun de ces écrivains et essayistes prétend être un pionnier du « réalisme magique » littéraire. Or, Carpentier serait le plus cité quand on aborde la question de l'origine du réalisme magique. Toutefois, avec Carpentier, Hegerfeldt expose un problème de re-appropriation du concept. Carpentier s'est approprié le réalisme magique pour l'intégrer et l'attribuer à la littérature latino-américaine.

Malgré les confusions théoriques et les appartenances géographiques qui entourent ce concept, une définition s'impose. Amaryll Beatrice Chanady, dans son ouvrage *Magic Realism and The Fantastic*, définit le réalisme magique comme renfermant deux perspectives opposées : la réalité et le surnaturel, le surnaturel constitue une partie intégrante de la réalité. Ces deux perspectives, selon Chanady, représentent deux mondes différents : la perspective rationnelle de la pensée eurocentriste et la perspective magique qui provient des croyances des cultures des peuples premiers.<sup>196</sup> « Chanady propose de définir le fantastique en tant que *mode narratif* »<sup>197</sup> et tente de préciser les critères requis

---

<sup>195</sup> Anne C. Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction from Britain* (NY: Rodopi, 2005) 11.

<sup>196</sup> Amaryll Beatrice Chanady, *Magic Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy* (NY & London: Garland, 1985).

<sup>197</sup> Charles W. Scheel, *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux* ( Paris : L'Harmattan, 2005) 88.

pour mettre en œuvre ce mode. Chanady est parvenu, après un long chemin complexe et confus, à mettre un cadre théorique au réalisme magique : « C'est dans l'imbroglio terminologique, épistémologique et idéologique, caractérisant la critique latino-américaine autour de la notion de *realismo mágico*, que la contribution de l'étude d'Amaryll Chanady est particulièrement salutaire. » (Scheel 98) Chanady a apporté « la clarté d'un modèle théorique, formulé de façon simple et positive. » (Scheel 98) Parmi les critères que Chanady propose, il y a la présence de « deux niveaux différents de réalité : le naturel et le surnaturel. » (Scheel 88). Les niveaux de réalité, loin d'être d'une nature fictionnelle, trouve un écho dans la théorie scientifique des dimensions temporels. Il est inévitable dès lors, d'étudier le lien entre tradition orale, réalisme magique et temporalité cyclique.

Dans la culture amérindienne, la temporalité cyclique et la tradition orale sont étroitement liées. Elles sont toutes les deux impliquées dans la construction de l'optique du réalisme magique. Tout d'abord, le temps cyclique, par sa nature spirale et son mouvement circulaire, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, permet de produire un nombre infini de vérités et de possibilités. Brenda Cooper soutient cette relation entre temps cyclique et réalisme magique :

...fiction embedded in myth, and particularly in the foundational myth of the nation, is bonded to a cyclical view of time, to a privileging of the recurrent over the historical linear, to the universal over the particular, magical realism can go, and is pulled, in many different ways, with varying consequences with regard to its politics.<sup>198</sup>

Donc, le temps cyclique génère une dimension réaliste magique. Ensuite, un lien étroit relie la tradition orale au réalisme magique comme le confirment certains critiques : “Magic realism’s propensity to make use of myth, legend and folklore has frequently been noted, as have its affinities with oral traditions.” (Hegerfeldt 64) En somme, la continuité des liens entre les différents aspects qui constituent la culture et l'écriture littéraire amérindiennes est primordiale afin de comprendre la temporalité cyclique.

Le réalisme magique se construit dans une dimension spatio-temporelle insolite et déroutante. Wendy B. Faris affirme: “(...) magical realism disturbs received ideas about time, space, and identity.”<sup>199</sup> Le constat de Faris mentionne trois éléments constitutifs qui donnent une portée spatio-temporelle ainsi qu'identitaire au réalisme magique.

En effet, Homi Bhabha considère le réalisme magique comme un concept post-colonial lié à la construction de l'identité : “ (magic realism is) the literary language of the emergent post-colonial world.”<sup>200</sup> D'ailleurs, certains critiques et essayistes affirment que le réalisme magique est un aspect

---

<sup>198</sup> Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction* (London: Routledge, 1998) 32.

<sup>199</sup> Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative* (Nashville: Vanderbilt UP, 2004) 7.

<sup>200</sup> Homi Bhabha, “Narrating the Nation,” Introduction. *Nation and Narration*. Edited by Homi Bhabha (London: Routledge, 1999) 7.

marquant de la littérature minoritaire et féminine où la revendication identitaire est très présente.

Maria Ruth Noriega Sanchez confirme :

There is certainly an emerging tradition of American women authors whose writing is characterized by the use of magic and supernatural events grounded in a specific social reality. In their attempt for self-reconfiguration, women writers need radically different means of expression. Magic realism becomes a suitable literary mode to convey the contradictions and complexities of their lives, which realism cannot adequately contain. (Sanchez 32)

Sanchez explique que le réalisme représente pour les écrivaines minoritaires une manière de se représenter selon une réalité qui exclut leurs différences. Sanchez montre que le réalisme est un espace adéquat pour l'écriture minoritaire féminine : "The conventions of realism seem inadequate for conveying certain cosmologies and perceptions of reality, a deficiency that Native American writers try to compensate for through their use of lore, mythic presentation and magic realist strategies." (Sanchez 88) Le réalisme magique demeure un espace marginal où l'écrivain est partagé entre deux perceptions du monde, réaliste et magique. Donc, le réalisme magique demeure un lieu de tension complexe où, selon Frederic Jameson, plusieurs temporalités et systèmes de valeurs co-existent, s'enchevêtrent et fonctionnent à la manière d'un palimpseste.<sup>201</sup> L'idée de l'espace comparé à un palimpseste traduit la multitude d'espaces. À travers le réalisme magique, la dimension spatiale évoque l'image des strates géologiques qui s'enfouissent pour ressurgir à un autre moment tardif.

Rawdon Wilson commente :

(...), the worldhood of magical realism reflects and exemplifies the textual theory of inscriptibility: one world lies present, though hidden, within the other, just as one text lies latent within another text. It is the possibility of inscriptions being reinscribed upon others, or, upon each other (of multiplex inscriptibility) that, in Derrida's view, generates the human notion of space. There seems to be no single, free-standing, uncontaminated pure text, but only the threads, the weaves, the nets, and the labyrinths of textuality. In magical realism, plural worlds, like distinct kinds of writing, like parabolic trajectories, approach each other, but do not merge.<sup>202</sup>

L'explication de Wilson évoque la superposition de plusieurs espaces qui interagissent au sein de l'espace unifié du texte. En effet, les scènes réalistes-magiques proviennent des récits et des légendes ancestrales incorporés dans un texte produit dans une époque plus récente. Or, la représentation d'un espace multiple ne figure pas seulement sur le plan littéraire et textuel, mais se révèle possible dans le monde tangible de la physique. Ainsi, la représentation du monde amérindien dispose de multiples optiques où le réalisme occidental n'est ni le plus adéquat ni le plus logique puisque selon l'avis scientifique du physicien David Peat, le réalisme magique peut avoir une explication scientifique. Il explique :

---

<sup>201</sup> Frederic Jameson cité par John Beverly, *Testimonio: on the Politics of Truth* (Minneapolis: U of Michigan P, 2004) 21.

<sup>202</sup> Rawdon Wilson, (*el al.*) "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism," *Magical Realism: Theory, History, Community*. Edited by Lois Prkinson Zamora and Wendy B. Faris (Durham & London: Duke UP, 1995) 209-233, 227-8.

Shifting consciousness may seem to be something novel to us in the West, to a culture that has assumed the truth of its position and the objectivity of its science. But transformations of being and consciousness are totally natural to Indigenous cultures in which a bear can transform into a man, or in which a mask can become imbued with animating power. (...). Native people can move between personalities. Their existence is more fluid and their ability to enter into other worlds of being is more highly adapted. Where Western science has always sought fixed laws and ultimate levels, Indigenous science deals in flux, change, and transformation. (Peat 44)

Peat se réfère aux pouvoirs surnaturels qui caractérisent la personnalité amérindienne et son pouvoir de transformation. Le physicien s'appuie sur une justification scientifique des phénomènes surnaturels. Il utilise le principe de l'incertitude de Heisenberg, confirmé plus tard par le physicien Niels Bohr. Selon ce principe, il est impossible de situer la position d'un quanta vue sa vitesse extrême. Dans le monde des atomes rien n'est certain ni précis ou observable : "What Heisenberg's uncertainty principle is really telling us, Bohr explained, is that quantum reality is basically ambiguous." (Peat 46)

En effet, à partir de 1913 l'atome n'est plus un objet ordinaire mais plutôt « un continent invisible, dont l'exploration va conduire la découverte de nouvelles lois physiques. », <sup>203</sup> « (...) un électron (...) n'est pas une particule classique. Il n'est donc pas localisé en un point à un instant donné. À ce titre, il doit comporter certains attributs ondulatoires, totalement proscrits par la physique classique, qui sépare les particules et les ondes. » <sup>204</sup> En somme, en physique quantique, un électron possède une vitesse tellement grande que les outils de mesure à la disposition des physiciens ne sont pas en mesure de calculer sa vitesse ni sa position. Par conséquent, il est impossible d'appliquer les concepts de la physique classique aux objets quantiques et de leur attribuer des caractéristiques contradictoires à la fois particulières et ondulatoires. Erwin Schrödinger confirme : « ...la matière a cessé d'être cette chose simple, palpable, résistante, qui se meut dans l'espace, dont on peut suivre la trajectoire, dont chaque partie peut être suivie dans son propre mouvement. » <sup>205</sup> Ainsi, vu l'incapacité de l'homme à observer la réalité quantique du monde, le réalisme magique peut bien présenter ce que l'on ne peut observer. De ce fait, cette ambiguïté qui caractérise la réalité quantique justifie l'existence d'un monde en mouvement que nous ne pouvons pas percevoir. Donc, la représentation de la réalité dispose d'une multitude de possibilités ; le réalisme magique constitue l'une des multiples facettes de la réalité physique.

Désormais, nous abordons le concept de réalisme magique à la fois comme un espace où l'écrivain minoritaire s'identifie et aussi comme une vision du monde « fluide et innovatrice » (Sanchez 88).

---

<sup>203</sup> Etienne Klein, « La naissance de la physique quantique, » *Les Dossiers de La Recherche* 29 (Novembre 2007) : 6-12, 11.

<sup>204</sup> Françoise Balibar, « Des principes par principe, » *Les Dossiers de La Recherche*, 29, (Novembre 2007) 86-89, 88.

<sup>205</sup> Erwin Schrödinger, *Physique Quantique et Représentation du Monde* (Paris : Seuil, 1992) 33.

Le réalisme magique, sous la plume de Louise Erdrich, n'est pas une technique littéraire préméditée mais spontanée. Dans l'une des ses entretiens, l'auteur met l'accent sur son emploi du réalisme magique comme une pratique délibérée et reconnaît la nature mystérieuse des pouvoirs surnaturels qu'elle attribue à ses personnages :

K.B : Much of your work has aspects of magical realism, even surrealism. To me, *The Last Report*, though there are certainly magical touches, seems less fantastical, more straightforward. Is this because the main character is someone from outside of Ojibwe culture? Or is it a reflection of the way your writing is evolving ?

L.E : My work has never really seemed fantastical to me, and I haven't noticed a difference in this book, although it was interesting to me that the more unusual occurrences in the book were based on bits of historical research. I found mention of an early priest whose organ playing really did attract snakes. It was considered a great wonder. And every Ojibwe knows someone who's hitched a canoe ride on the rack of a swimming moose.<sup>206</sup>

Dans cet extrait, Erdrich mentionne deux exemples d'événements assignés au genre réaliste magique et affirme leur véracité. Interrogée sur l'appellation « une écrivaine du réalisme magique », que Joyce Carol Oates lui attribue, Erdrich répond : "...the events people pick out as magical don't seem unreal to me. Unusual, yes, but I was raised believing in miracles and hearing of true events that may seem unbelievable. I think the term is one applied to writers from cultures more closely aligned to religious oddities and the natural and strange world."<sup>207</sup> La position d'Erdrich exclut l'emploi du réalisme magique comme projet d'« auto-reconfiguration », (selon les termes cités par Sanchez ci-dessus), mais plutôt comme la transmission d'une croyance culturelle authentique. Or, tout projet littéraire contient des dimensions implicites ; le réalisme magique n'a pas un effet ornemental sur le texte mais il sert à confirmer l'« indianité » d'une écriture.

En effet, les critiques attribuent à la technique du réalisme magique des fonctions anti-coloniales qui défient l'espace-temps occidental et imposent la vision spatio-temporelle amérindienne. Afin d'analyser la structure spatio-temporelle du réalisme magique, nous alternerons entre approche spatiale et approche temporelle.

### III.2. B. Un espace anti-colonial

---

<sup>206</sup> Louise Erdrich, interview with Katie Bacon: *The Atlantic Unbound*, 17 janvier. 2001, en ligne le 11 février 2004, <http://www.theatlantic.com/doc/200101u/int>. Consulté le 13 mars 2009.

<sup>207</sup> Louise Erdrich, *Conversations with Louise Erdrich and Michael Dorris*. Edited by Allan and Nancy Chavkin (Mississippi: U P of Mississippi, 1994) 221.

L'espace et le réalisme magique sont deux cadres intimement liés car ce dernier est essentiellement « territorial »<sup>208</sup> et prend forme dans l'espace qui est avant tout une expérience plutôt qu'une entité géographique mesurable. Rawdon Wilson déduit que cette notion d'espace est perçue comme expérience :

Literary paradigms possess considerable plasticity. They disregard visas and other credentials when they cross frontiers (...). Space, understood in its most primitive sense (a distance to be crossed, an openness between points, one of which is occupied by a perceiving subject, filled by something, sunlight, moonlight, hot dust, cold mud or emptiness) seems omnipresent in literature, but rather hard to place. There doesn't seem to be a vocabulary sufficiently capacious to discuss space. You may talk about deictics, copresence, coordination, distances, surfaces, exteriors, interiors, volume and plasticity, but the units of measurement are lacking: literary space, in being conceptual, cannot be measured, but it *can* be experienced. It is this experience that leads me to claim that space is invariably present in fiction though never precisely so. It is very much an aspect of the experience of reading, and without it a fictional world would be (I think) impossible. (Wilson 215-16)

L'explication de Wilson montre que l'espace en tant que conception littéraire n'apparaît pas comme une donnée tangible de la réalité et sujette aux mensurations mais il se présente plutôt comme une expérience construite par le processus de la lecture et refondée par les mots. Dans l'œuvre d'Erdrich l'espace n'est pas limité et unique mais il est multiple et complexe. Il devient une source d'événements surnaturels et inexplicables dès que le thème de la terre perdue est remis en question par les personnages. De ce fait, plusieurs espaces découlent de l'image de la terre perdue et se superposent laissant entendre l'existence d'autres espaces enfouis derrière l'idée du dépaysement géographique. La terre perdue est remplacée par un espace mobile où les personnages vivent en errance ; ils refusent de s'y confiner car leurs racines géographiques se trouvent ailleurs sur leur terre d'autrefois. Ainsi, l'absence de la terre laisse apparaître un espace éclaté.

Wilson affirme : "In reading, one may not see not only a world in words, a world from text, but also worlds within the textual world. It is a process more intricate than seeing a merely singular world in a grain of sand." (Wilson 226) Le lecteur d'un roman réaliste magique perçoit une multitude d'espaces cachés derrière l'unique espace affiché par le narrateur. En effet, dans l'œuvre d'Erdrich, le narrateur décrit un espace dont il essaye de se souvenir. Ainsi, l'espace erdrichien est une construction de la mémoire plutôt qu'un fait réel.

La terre perdue est un thème central dans l'œuvre d'Erdrich. Les tentatives de récupérer la terre ancestrale sont réalisées de diverses manières réelles ou imaginaires. En effet, l'espace réaliste chez Erdrich est scindé en trois : le territoire cloîtré et limité de la réserve, la forêt et la ville ; les personnages vivent entre ces trois espaces. Un quatrième espace apparaît, propice à l'étude du réalisme magique : la route. La forêt et la route sont représentées comme lieux de forces magiques et

---

<sup>208</sup> Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments : Magical Realism and the Remystification of Narrative* (Nashville: Vanderbilt UP, 2004) 208.

surnaturelles ; ils s'opposent à la réserve et à la ville qui sont des espaces érigés par le colonisateur. Ici, nous reprenons le thème de la route, déjà analysé dans le premier chapitre, mais nous analyserons son aspect magique. Les effets magiques dans les textes se reproduisent dans les espaces ouverts et plats où le personnage est libre de toute contrainte géographique et sociale. De ce fait, le réalisme magique incarne une tension spatio-temporelle entre les deux cultures anglo-américaine et amérindienne :

Magic realism carries an element of resistance toward the imperial centre that makes it most operative in cultures situated at the fringes of mainstream literary traditions. Postcolonial writers who wish to avoid the inscribed colonial values inherent in the realist mode may opt for the subversive possibilities of magic realism to challenge the restrictions of circumscribed colonial space. (Sanchez 30)

Le réalisme magique transforme l'espace en une barrière culturelle infranchissable par l'esprit colonisateur. Le décalage culturel et logique qui se trouve entre les notions occidentales et amérindiennes de l'espace rend le réalisme magique imperméable aux variations culturelles qui peuvent altérer sa définition d'origine. L'esprit colonisateur demeure fermé à cet espace surnaturel. C'est ainsi que ce concept devient un outil de subversion de l'autorité coloniale.

### III. 2. C. l'espace mythique de la forêt

L'espace calme et serein de la forêt est un lieu marqué par des événements inexplicables. Selon les croyances amérindiennes, la forêt est un lieu sacré et intimement lié à l'homme. Dans le présent extrait de *Tracks*, une scène inexplicable se dessine à travers le paysage silencieux de la forêt :

Farther on as I neared Fleur's cabin, the woods were still untouched in sameness, so high, so cool. The wind in their branches was shelter of air. I didn't know I had ever found them frightful, why I ever wished to translate the language of their leaves. (...). Fleur stood on the shore, and even when I drew near to her she maintained stillness, as though she knew what was to come. Her eyes rested on the far shore and she did not turn to me. (*Tr*, 209-10)

(Fleur's) face was warm with excitement and her look was chilling in its clear amusement. She said nothing, just glanced into the sky and let her eyes drop shut. It was then I felt the wind building on the earth. I heard the waves begin to slap with light insistence against the shore. (221-22)

(...). Around me, a forest was suspended, lightly held. The fingered lobes of leaves floated on nothing. The powerful throats, the columns of trunks and splayed twigs, all substance was illusion. Nothing was solid. Each green crown was held in the air by no more than splinters of bark. (223)

Dans cet extrait, la description du paysage est orchestrée selon un rythme croissant qui transforme la forêt d'un espace serein à un lieu ravagé ; tout semblait s'écroulait sauf la cabane de Fleur autour de laquelle un cercle a été dessiné. Cette scène fut déjà prédite dans le rêve de Nanapush qui raconte : "I stood in a birch forest of tall straight trees. I was one among many in a shelter of strength and beauty. Suddenly, a loud report, thunder, and they toppled down like matchsticks, all

flattened around me in an instant. I was the only one left standing.” (*Tr*, 127) Le rêve prémonitoire précède la scène et lui confère un caractère insondable. En effet, Fleur, meurtrie par la pauvreté et la maltraitance des hommes qui l’entourent lorsqu’elle est en ville, refuse d’habiter dans la réserve. Elle a élu domicile près du lac Matchimanito dans la forêt, un lieu considéré comme sacré et habité par l’esprit du lac que seule Fleur peut apercevoir. Cet espace lui octroie des forces surnaturelles. Un contraste spatial se met en œuvre entre l’espace amérindien sacré de la forêt et l’espace restreint de la réserve et celui de la ville où l’âme amérindienne est étouffée par le bitume et les murs. L’espace devient une source de pouvoir qui défie l’espace du colonisateur.

### III. 2. D. l’abolition des frontières

Du réalisme magique découle un espace sans frontières qui relie le monde réaliste et le monde magique. La saga *Love Medicine* est parsemée d’événements qui marquent l’absence de frontières entre les morts et les vivants, une autre caractéristique du cadre réaliste magique. Un monde méconnu et dissimulé apparaît au sein de la structure spatiale de l’œuvre. Selon Heather Harris, le contact entre les morts et les vivants dans les textes amérindiens est expliqué par le mouvement spiral du temps cyclique :

The concept of spiral conveys the idea of regular movement in one direction, while in the Indigenous view one can move through time in any direction if one is powerful enough. The dead seem to be able to do this, maintaining ongoing contact between themselves and the living. (...). The dead must be treated with respect because they remain a vital part of the living world.<sup>209</sup>

Dans le cadre du réalisme magique, on ne peut échapper à la logique temporelle cyclique. Le monde des morts dans la culture amérindienne est une partie intégrante du monde des vivants. Cela indique que l’espace amérindien est multiple et stratifié. Cette complexité spatiale qui résulte de cette multiplicité d’espaces dans le texte réaliste magique est caractérisée par la fluidité de ces espaces et leur interaction les uns avec les autres. Ainsi, le monde invisible des morts entre en interaction avec le monde des vivants. Cette osmose spatiale se manifeste sur le lieu de la route. La route, dans l’œuvre de Louise Erdrich, est un paysage récurrent et équivoque. Elle représente, selon Mikhail Bakhtin, la figure du chronotope par excellence :

In the chronotope of the road, the unity of time and space markers is exhibited with exceptional precision and clarity. The importance of the chronotope of the road in literature is immense: it is a rare work that does not contain a variation of this motif, and many words are directly constructed on the road chronotope, and on road meetings and adventures. (Bakhtin, *Dialogic* 98)

---

<sup>209</sup> Heather Harris, “Indigenous worldviews and ways of knowing as theoretical and methodological foundations for archaeological research,” *Indigenous Archaeologies: Decolonizing Theory and Practice*, edited by Claire Smith and H. Martin Wobst (NY: Routledge, 2005)33-41, 36.

La route est un lieu qui réunit le temps et l'espace et contribue à façonner l'œuvre littéraire. Sa fonction mythique est prépondérante puisqu'elle devient la scène principale où se passent des événements réalistes magiques. C'est dans cet aspect qu'il y a l'abolition des frontières et la rencontre des morts et des vivants. Par exemple, dans *Love Medicine*, ce type de rencontre a lieu sur la route. June, un personnage mort, apparaît à Gordie, son ex-mari, sous la forme d'une biche qui le traque dans sa voiture : "Bending slowly, he gripped the delicate fetlocks and pulled her down the road. / It was harder now to see the road. The night had grown darker or the shaking had obscured his vision. Or maybe the deer had knocked out a headlight. (LM, 219-20) Dans cette scène, la route devient un espace méconnu et irréaliste par l'obscurcissement et le tremblement qui cahotent la voiture de Gordie. Par son caractère instable et mobile, elle devient un espace où les frontières entre réalisme et surnaturel, et entre les vivants et les morts disparaissent. Dans *The Bingo Palace*, June apparaît à son fils pendant que ce dernier conduit sa voiture :

Just one late evening of riding the reservation roads, passing cars and pick-ups with a swish of my tires, I start smiling at the homemade hot rods, at the clunkers below, at the old-lady sedans nosing carefully up and down the gravel hills. Once, in the distance, flying through my headlights at a crossroads like a spell, I think I see the blue Firebird, mine formerly and, I presume, now rightfully my mother's. After all, she told me she was coming for it on the night she gave me bingo tickets; after all, the next morning it was gone. I reported it stolen and I filed a complaint with the tribal police... (BP, 75-6)

Dans cet extrait, June reprend la voiture Firebird qui avait été achetée avec l'argent de l'assurance de son décès par son fils. Car avant cette scène, June est apparue à son fils pour lui offrir un ticket de jeu pour lui faire gagner le camion de ses rêves qui lui permettra de s'y installer. Une fois son rêve réalisé, June reprend la voiture *Firebird*, comme elle avait promis à son fils lors de sa dernière visite. Lipsha signale à la police que la voiture a été volée, gardant ainsi le secret de la visite de sa mère. Par ailleurs, la route, selon les croyances du peuple Chippewa, renvoie à la mort. On note que la tribu Chippewa est composée de divers groupes dont les Ojibwe.<sup>210</sup> Dans *Tracks*, Fleur, lors de la mort de son bébé prématuré, accompagne celui-ci sur cette route. La scène est racontée par la narratrice Pauline qui les suit :

I had been, everywhere on the reservation, but never before on this road, which was strange because it was so wide and so furiously trodden that the snow was beaten to a rigid ice. I imitated Fleur when she pulled two pieces of bark off a tree, tied them around her feet with a strip of her skirt... We skated on our bark shoes, floated the iced pathway along with other Indians. How odd that there were so many, and still hungry, too... We glided west, following the fall of night in a constant dusk. We passed dark and vast seas of moving buffalo and not one torn field, but only earth, as it was before. The grass was high and brown some places, sheltered from the snow... there were no fences, no poles, no lines, no tracks. (Tr, 159)

---

<sup>210</sup> M. Inez Hilger, *Chippewa Child Life and Its Cultural Background* (Minnesota, Minnesota Historical Society P: 1992) 1.

À travers cette scène où deux dimensions spatio-temporelles se croisent, la narratrice franchit le seuil de la route de la mort en suivant Fleur. Il existe en effet une croyance parmi le peuple Chippewa que les esprits des morts se dirigent vers l'ouest où le soleil se couche, où se trouvent les campements d'un bonheur et d'une plénitude éternels. Ces campements se trouvent à quatre jours de marche. C'est la route des morts. (Hilger 78) En effet, cet endroit qui se trouve à l'ouest où le soleil se couche, semble exister dans une autre dimension que Fleur a traversée pour y emmener son bébé défunt ; parallèlement, elle fait découvrir à la jeune génération, grâce à ses pouvoirs surnaturels, le monde magique de ces contrées inconnues qui se cachent derrière le paysage réaliste. Fleur porte en elle la mémoire des croyances en perdition et incarne le monde invisible. Fleur est le symbole de cet espace perdu et rêvé qu'elle aspire à récupérer tout au long des deux romans de *Tracks* et *Four Souls*. Fleur se définit à travers l'espace car elle y puise sa force surnaturelle.

Le réalisme magique est un chronotope mouvementé par des éléments dynamiques car c'est un lieu de rencontres inter-dimensionnelles. Ce lien dynamique est mis en œuvre dans les espaces de la route et du rêve. Ce dernier constitue un élément important dans la culture amérindienne et contribue à la construction du récit car il maintient un rôle important dans l'enchaînement des événements. Ces dimensions peuvent avoir un accès les unes aux autres par des passages improbables comme le rêve.

### III. 2. E. L'espace onirique

Le rêve est un élément majeur dans le monde du réalisme magique. Or, dans la pensée contemporaine le rêve est souvent assigné à la psychanalyse. Gaston Bachelard étudie « l'espace onirique »<sup>211</sup> et la poétique du rêve dans plusieurs de ses ouvrages ; cependant le rêve selon l'analyse de Bachelard demeure une entité détachée du monde réaliste. Dans la culture amérindienne, le rôle du rêve est d'intervenir dans la vie des personnages afin de les instruire et de les unir ; il représente donc, une source d'information et un moyen de communication.

Dans son ouvrage qui aborde la pensée philosophique amérindienne, *American Indian Thought*, Anne Waters définit le rêve et la vision onirique : "Native science gains its authority partly through the society, elders, direct experience, and dream or vision (...). Dreams and visions are a natural means for accessing knowledge, and establishing relationship to the world. They are encouraged and facilitated."<sup>212</sup> Dans le contexte culturel amérindien, le rêve devient une source de connaissance. Dans son ouvrage *The Dream in Native American and Other Primitive Cultures*, Jackson Stewart Lincoln

---

<sup>211</sup> Gaston Bachelard, *Le Droit de Rêver* (Paris : PU de France, 1970) 195.

<sup>212</sup> Anne Waters, *American Indian Thought: Philosophical Essays* (Oxford: Blackwell, 2004) 53-4.

confirme : "...the dream plays an especially important role, and can be said to be the most influential phenomenon in the cultural life of the tribe."<sup>213</sup>

De ce fait, il y a une dichotomie entre la perception occidentale et amérindienne du rêve qui, selon Richard Kuhns, est expliquée par le fait que le rôle du rêve dans la conscience collective d'une société est une construction d'un ordre culturel.<sup>214</sup> En sciences anthropologiques, nous retrouvons le concept de « support culturel » qui exprime le rôle de la culture dans la construction de certaines pratiques et croyances : "The idea of cultural support has to do with the degree to which a society promotes a particular area of knowledge."<sup>215</sup>

Louise Erdrich emploie le rêve selon une approche culturelle. Elle lui assigne le rôle de transmetteur du savoir. Par exemple, dans *Tracks*, le narrateur Nanapush explique que dans son rêve il a découvert la recette d'un remède pour guérir Fleur :

I mixed and crushed the ingredients. The paste must be rubbed on the hands a certain way, then up to the elbows, with exact words said. When I first dreamed the method of doing this, I got rude laughter. I got jokes about little boys playing with fire. But the person who visited my dream told me what plants to spread so that I could plunge my arms into a boiling stew kettle, pull meat from the bottom, or reach into the body itself and remove, as I did so long ago with Moses, the name that burned, the sickness. (*Tr*, 188)

Le rêve transmet à Nanapush le secret du savoir médicinal. Selon l'avis scientifique du physicien David Peat, l'explication du rôle du rêve se présente de la manière suivante :

Teachings can also come from (...) dreams and visions. (...). ...Indigenous science teaches that the world of the senses is only a tiny fraction of a vastly greater reality. Dreams are often the doorways into these other worlds. (...). Moreover, since Native Americans are not so much individuals as parts of a group, their dreams are common property, and it is not unusual for more than one person to dream part of the same dream. (Peat 78-9)

Le rêve est un seuil vers d'autres dimensions que la perception sensorielle humaine ne peut atteindre. Ces dimensions contiennent des mondes qui produisent une réalité accessible seulement à travers le rêve. Dans *The Painted Drum*, le rêve occupe une place importante dans l'explication de l'origine du tambour. En effet, le roman raconte le parcours d'un tambour aux pouvoirs magiques à travers les générations. L'origine du tambour est en effet, un rêve de Shaawano (le grand père du narrateur et le premier mari de Anaquot, la mère de Fleur Pillager). Shaawano a perdu sa fille, dévorée par les loups. Il a continué à être accablé par le deuil longtemps après l'accident. Un soir, il a fait un rêve où il a vu sa fille lui demander de confectionner un tambour et lui montrer l'endroit où se trouvait le bois spécialement préparé dans le passé pour le tambour éponyme. (*PD*, 154-5-6) Meurtri par la tristesse, Shaawano consulte l'avis d'une vieille femme sage qui le conseille d'écouter et d'accomplir

---

<sup>213</sup> Jackson Steward Lincoln, *The Dream in Native American and Other Primitive Cultures* (NY: Dover Publications, 2003) 50.

<sup>214</sup> Richard Kuhns, *Decameron and the Philosophy of Storytelling* (NY: Columbia UP, 2005) 56.

<sup>215</sup> Scott Atran, Douglas Medin, *The Native Mind and the Cultural Construction of Nature* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008) 38.

tout ce que sa fille lui inspire dans le rêve. (*PD*, 160-1) Shaawano décide alors de procéder à la réalisation de ce tambour à l'aide de ses rêves. À travers cette histoire, le rêve est évoqué comme une source de connaissance ancestrale transmise par les morts aux vivants.

Le deuxième rôle du rêve est celui de réunir les individus et de transmettre des messages entre eux. *The Beet Queen* illustre ce rôle du rêve dans l'exemple suivant :

But then, that night, something happens that is unlike me. I have a dream. I dream that Sita is standing in her front yard underneath the Mountain Ash. (...). She is watching for someone. 'I call and you don't come,' she mutters. 'What?' I say. (...). 'I call and you don't come,' she says again. (...). Whatever it is, the dream is more real than life to me. I awaken and the sky is the dim gray of predawn. I cannot sleep again but lay in bed watching the windows gradually lighten. (...) I ask Mary to come sit down before we get to work. I put her percolator on the table between us and then I tell her about my dream. 'She's got an illness,' says Mary. 'She looked half dead to me.' 'She's asking for you.' (*BQ*, 265)

Cet extrait montre que Sita, mourante, entre en contact avec sa meilleure amie Celestine à travers le rêve pour lui demander de venir la voir. Sita, après cet extrait, va bientôt mourir et elle exprime son désir de voir Celestine afin de lui faire ses adieux ainsi qu'à ceux qu'elle avait côtoyés pendant sa jeunesse.

En somme, le rêve relie les générations lointaines et les individus séparés ; il a le rôle d'unir la famille qui s'est effritée au cours de l'histoire. Il transmet aussi la connaissance. Le rêve est primordial dans le déroulement de l'histoire. Il représente un maillon indispensable dans la chaîne du récit, car paradoxalement, bien qu'il représente une faille dans l'espace-temps de l'histoire, il préserve les liens entre les générations et les individus. Par ailleurs, Jackson Steward Lincoln explique l'intérêt que le rêve suscite à l'époque moderne :

Now modern psychology has come around to the acceptance of the dream as an indispensable phenomenon in the study of the mind, and realizes that through it the motives and character of human nature are discoverable, and that the primitive belief in the importance of the dream, wherever it may occur, and the frequent treating of it as a form of objective reality, acquires a new and understandable significance. (Lincoln 17)

Dans la pensée occidentale, le rêve demeure une clé à la psychologie humaine et au mode de pensée des cultures dites « primitives ». Le commentaire de Lincoln indique une acceptation de l'idée que le rêve est une source de connaissance de la nature humaine. Cette acceptation marque le début d'une nouvelle perception du rêve, mais elle exclut toujours sa portée culturelle surnaturelle. Lincoln affirme que dans le passé l'étude du rêve était considérée comme futile, démunie de sens et ne méritant aucun intérêt scientifique sauf en psychanalyse. (Lincoln 17)

Louise Erdrich réussit à placer le rêve dans le contexte culturel de ses romans. Cependant, à cause de son origine métisse, son écriture est mise en question par certains critiques qui l'assignent à

la marge de la littérature amérindienne. En effet, le caractère hybride du style d'Erdrich est indéniable. En revanche, l'écrivaine dépasse l'aspect de l'hybridité pour construire son univers romanesque sur des notions et des concepts essentiellement amérindiens.<sup>216</sup>

### III. 2. F : Conclusion : origine et réalisme magique ?

Le critique Hans Bak met en question la capacité de l'auteur à reproduire les éléments de la culture amérindienne dans ses romans à cause de son origine métisse qui entrave la réalisation d'un portrait authentique de la réalité du monde surnaturel amérindien. Bak s'appuie sur le fait que l'auteur a vécu loin de la réserve et des croyances de son peuple.

À travers le roman *The Beet Queen*, le critique démontre l'oscillation de l'écriture entre réalité et magie : "*The Beet Queen*, I would propose, aims at an amphibious mode of realism, by quietly and unobtrusively injecting values, images and motifs derived from tribal culture into a novel which ostensibly fulfils itself wholly within the mainstream tradition of the realistic novel."<sup>217</sup> À travers ce commentaire Bak inscrit le roman de Louise Erdrich, à savoir *The Beet Queen*, dans la catégorie du roman réaliste. Il considère que les images de magie sont de simples emprunts culturels, ce qui exclut le roman du genre réaliste magique amérindien. Bak affirme : "Erdrich's realism is a peculiarly hybrid mode, one fluid and flexible enough to accomodate both elements from tribal lore and an awareness of dilemmas besetting the writer in postmodern times." (Bak 149) Or, à l'opposé de cet opinion, Erdrich a eu l'attestation de la majorité des écrivains et des critiques de l'aspect réaliste magique dans son œuvre. En outre, l'écrivaine confirme sa croyance en un monde surnaturel qui, selon elle, demeure inexplicable. Elle déclare lors d'un entretien :

Q: A lot of people describe your work, and that of other Native writers, as having a surreal aesthetic. But surrealism is not usually a mere literary device in Native literature.

Erdrich: It's not. I find this very interesting. This whole question of surrealism, magic realism. I think there are certain Native people who are able to communicate with something I don't understand. That is the mystery, the enigma. I think the humility of people who make that connection is what really impresses me.<sup>218</sup>

À travers son écriture, l'auteur alterne entre tradition amérindienne et pratiques postmodernes ; toutefois, elle affirme qu'elle emploie un réalisme magique purement traditionnel. Le lecteur s'aperçoit que les phénomènes surnaturels s'agencent dans l'histoire discrètement comme s'ils étaient

---

<sup>216</sup> Najla Boulifa, *Louise Erdrich : l'écriture entre la marge et le canon*, mémoire de Master, Saint Quentin-en-Yvelines, UVSQ, 2008.

<sup>217</sup> Hans Bak, "Toward a Native American 'Realism': The Amphibious Fiction of Louise Erdrich," *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Edited by Kristiaan Versluys (Amsterdam: Rodopi, 1992) 145-171, 157.

<sup>218</sup> Louise Erdrich, interview with Mark Anthony Rolo, *The Progressive Interview*, avril 2002, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1295/is\\_4\\_66/ai\\_84866888/pg\\_4?tag=artBody;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1295/is_4_66/ai_84866888/pg_4?tag=artBody;col1). Consulté le 06/03/2010.

des faits inhérents. En effet, Bak se méprend à cause de la nature hybride du concept du réalisme magique qui allie deux systèmes culturels opposés. Selon Anne C. Hegerfeldt, le terme réalisme magique contient un oxymore qui unit deux contraires : réalisme et magie ; les deux termes traduisent la présence de deux mondes différents qui se contredisent<sup>219</sup> et forment une entité essentiellement hybride que Brenda Cooper appelle un « troisième espace » :

Magical realism strives, with greater or lesser success, to capture the paradox of the unity of opposites; it contests polarities such as history versus magic, the pre-colonial past versus the post-industrial present and life versus death. Capturing such boundaries between spaces is to exist in a third space, in the fertile interstices between these extremes of time or space. (Cooper 1)

Ainsi, la nature oxymorique du terme réalisme magique présuppose la présence de deux mondes et deux logiques qui se côtoient sans que l'origine identitaire de l'écrivain s'y implique nécessairement. La présence et l'interférence de l'élément magique dans une situation réaliste n'est pas introduite à l'avance mais a lieu d'une manière soudaine et délibérée et paraît comme intrusive dans la situation narrative car les deux espaces-temps supposés se croisent à ce moment donné du récit.

Pour conclure, le réalisme magique est une composante spatio-temporelle qui découle d'une logique cyclique du temps et donc, évoque un aspect réaliste selon une vision amérindienne du monde. Selon la nature dimensionnelle du temps, le réalisme magique demeure indépendant et de nature différente car son approche s'articule essentiellement autour d'un lien d'association et de comparaison avec la dimension réaliste ; par conséquent, nous avons opté pour l'analyse de cet élément indépendamment de la temporalité cyclique. Sa nature demeure un aspect culturel invisible mais scientifiquement plausible. Il s'avère que ses dimensions invisibles sont perçues comme théoriquement réelles ce qui permet d'établir des équations cohérentes à son sujet.<sup>220</sup> Nous proposons par la suite, l'analyse de la temporalité cyclique afin de déblayer sa nature, de discerner sa complexité et de prouver sa cohérence scientifique à travers le récit de Louise Erdrich ; car il nous semble que la temporalité cyclique constitue une clé essentielle à la lecture de la saga et un élément majeur dans la pensée amérindienne.

---

<sup>219</sup> Sylvia Hadjetian, *Multiculturalism and Magic realism: Between Fiction and Reality* (Norderstedt: GRIN Verlag, 2005) 41.

<sup>220</sup> Valérie Greffoz, « Sur la piste des mondes parallèles, » *Science et Vie* 1018, Juillet 2002. 42-59.

### III. 3. Introduction à la temporalité cyclique

#### III. 3. A. Introduction

*“Once upon a time, there was a story that began...” (John Barth)*

*“Time is a pendulum. Not a river. More akin to what goes around comes around.” (Ishmael Reeds)*

Le temps cyclique rappelle un système temporel « primitif » qui consiste en la répétition d'un fait majeur. Or, il endosse une complexité qui dépasse la simple notion de mouvement saisonnier lorsque l'œuvre prend la forme d'une saga. Notre approche de la temporalité cyclique dans cette œuvre est justifiée et analysée selon une perspective scientifique qui permet de discerner la complexité de cette structure temporelle. Le cheminement scientifique de notre argumentation s'articule autour de l'analyse du cadre temporel. En sciences physiques, l'idée du mouvement cyclique de l'univers est démontrable et objectivement fondée comme l'affirme le physicien américain Paul Halpern dans son ouvrage *The Cyclical Serpent : Prospects of an ever-repeating Universe*. Halpern explique que parmi les idées et les théories physiques se trouvent celles qui démontrent que le concept de l'entropie, qui renforce la notion de linéarité dans le temps, peut être à son tour régi par la loi du retour cyclique :

Petrosian deals with the entropy question by assuming that we presently reside in a cycle in which entropy has already accrued from the past. (...) Wheeler proposes that each oscillation of the cosmos would embody a whole new set of conditions, such as masses, gravitational constants, and the like. All physical parameters would be arbitrarily adjusted from cycle to cycle. In this manner, the entropy at the start of each cycle would be reset to an arbitrary value as well.<sup>221</sup>

Le passage précédent cite deux théories qui maintiennent l'idée que l'entropie est un état cyclique qui marque la fin d'un cycle et le début d'un autre. Le monde, étant en agonie à la fin d'un cycle, se remet en route spontanément par le biais d'un contingent ou d'un événement imprévisible. De ce fait, il ne s'agit plus d'une temporalité mythique et magique mais plutôt d'un concept qui

---

<sup>221</sup> Paul Halpern, *The Cyclical Serpent: Prospects of an ever-repeating Universe* (NY: Plenum P, 1995) 256-7.

suscite un intérêt scientifique. Ainsi, il est nécessaire de positionner le thème du temps cyclique amérindien dans un double contexte occidental/amérindien, de contraster et de mettre en évidence la complexité et les enjeux de ce système temporel ressuscité par la science et la philosophie occidentale et modelé par une vision littéraire amérindienne postmoderne.

La problématique du temps cyclique s'articule autour de la question de la répétition et de la progression. Les théoriciens occidentaux démontrent que la temporalité cyclique est répétitive et ne présente aucun signe d'évolution ni de progression, à l'opposé de la temporalité linéaire. Or, il est important de souligner les limites de la critique vis-à-vis de la temporalité cyclique amérindienne.

La définition amérindienne du temps cyclique demeure éparpillée et difficile à cerner d'un point de vue occidental selon le physicien David F. Peat : "One of the most difficult things for a non-Native to comprehend is what is often called Indian Time." (Peat 200) L'ouvrage de David F. Peat qui s'intitule *Blackfoot physics : A Journey into the Native American Universe* est le premier qui porte sur la pensée amérindienne en tant que domaine scientifiquement déchiffrable selon les sciences physiques. Peat a conclu lors de son séjour chez les Amérindiens du Nord, que le temps amérindien est un système dynamique : " (...) far more dynamic (...) time is animate, it is the activity of the spirit. Time is alive..." (Peat 199) Le caractère animé du temps amérindien est d'ailleurs affirmé par Don C. Locke :

To Native American Indians, time is not an entity; it just 'is.' Therefore, they do not worry about or value time, and time is not structured in their everyday lives. Native American Indians live in the present (...) reflects the interconnectedness of all things and the never-ending cycle of time. Time consciousness is measured in terms of natural phenomena, such as days, nights, moons, and seasons.<sup>222</sup>

Selon Locke, le caractère animé du temps exclut l'idée de son indépendance car il est en interaction avec les autres composantes de l'univers, la nature et les êtres vivants. Ces différentes perspectives montrent la complexité de ce mécanisme et mettent en évidence la difficulté d'expliquer cette temporalité. Les règles épistémologiques occidentales s'appuient sur des définitions statiques et figées, tandis que la logique amérindienne est dynamique. Joseph Epes Brown explique que ce conflit épistémologique est le résultat d'un « malentendu » :

Time tends to be experienced as cyclical and rhythmic, rather than linear and progress oriented. Most Native American languages, for instance, do not have past and future tenses; they reflect instead a perennial reality of the present. These differing perceptions of time have contributed to the misunderstandings that characterize so many interactions between native and non-Native Americans. A culture organized around the number of seconds and minutes ticking by has difficulty comprehending a culture patterned after natural occurrences.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Don C. Locke, *Increasing Multicultural Understanding : A Comprehensive Model* (Newbury Park : Sage Publication, 1998) 72.

<sup>223</sup> Joseph Epes Brown (Ed.), *Teaching spirits: Understanding Native American Religious Traditions* (NY: Oxford UP, 2001) 9.

Le « malentendu » entre les deux systèmes temporels ne se justifie pas par l'incohérence ou l'irrationalité du temps cyclique, mais il se justifie plutôt par la brèche idéologique qui a aboli toute interaction de la pensée occidentale avec le monde extérieur. En effet, le terme « experienced » exprime l'idée de l'expérience subie par un sujet donc, donnant lieu à un constat subjectif et non une définition objective du temps. Cela confirme que le temps n'est pas une donnée objective. Par conséquent, les perceptions du temps cyclique peuvent aussi cheminer vers la contradiction. Par exemple, Andrea P. Morrison nie le caractère dynamique du temps amérindien, affirmé plus haut par David F. Peat :

When we look at Aboriginal Peoples' notion of time, we find that time is not dynamic, every day is not a new day. Every day is the same day repeating itself. And we talk about phases in the year as something continuous, as opposed to nice, neat little units like months and days of the week and so on.<sup>224</sup>

La première contradiction constatée dans cette citation est que l'auteur souligne la continuité du temps cyclique et la discontinuité du temps linéaire, tandis que la continuité caractérise la linéarité et non la circularité d'un mouvement. Cependant, la divergence des deux définitions de Peat et Morrison en ce qui concerne le caractère dynamique du temps amérindien constitue le signe d'une problématique qui se pose autour du dynamisme et du statisme du temps cyclique.

Ces définitions suscitent les questions suivantes : la saga *Love Medicine* suit-elle une temporalité cyclique ? Y a-t-il un mouvement dynamique dans le développement d'une œuvre romanesque à caractère temporel cyclique ?

Or, avant d'entamer l'analyse du temps cyclique dans la saga, il est important d'introduire l'évolution et la position du temps cyclique dans le courant idéologique, philosophique et scientifique.

### III. 3. B. Temps cyclique et occident

La perception occidentale du temps cyclique est caractérisée par l'ambivalence. Tandis que certains en éprouvent du mépris, d'autres en font l'éloge. Un exemple de ce mépris occidental se manifeste à travers l'avis de Eric Voegelin : "cyclical time is more primitive, suitable for pagans like Plato who did not have the benefit of either Revelation or Enlightenment; linear time is more advanced, the true time of history in which God reveals himself to Christians and the ideologists reveal themselves to mankind."<sup>225</sup> Le temps cyclique selon Voegelin est un signe d'ignorance et d'absence de civilisation. Il oppose le temps cyclique païen au temps linéaire qui émane des lumières

---

<sup>224</sup> Andrea P. Morrison, *Justice for Natives: Searching for common ground* (Montreal: McGill-Queen's UP, 1997) 287.

<sup>225</sup> Eric Voegelin, *Order and History* (Columbia: U of Missouri P, 2000) 129.

et de la Révélation biblique. L'auteur postule que le temps cyclique n'est pas le vrai temps. Or, nous avons déjà démontré dans l'introduction générale qu'un temps vrai et réel n'existe pas. Par ailleurs, d'innombrables penseurs et écrivains éprouvent une admiration envers ce temps païen. D. H. Lawrence, dans son ouvrage *Apocalypse*, met en œuvre l'éloge du temps païen :

To appreciate the pagan manner of thought we have to drop our own manner of on-and-on-and-on-and-on, from the start to a finish, and allow the mind to move in cycles, or to flit here and there over a cluster of images. Our idea of time as an eternal straight line has crippled our consciousness cruelly. The pagan conception of time as moving in cycles is much freer, it allows movement upwards and downwards, and allows for a complete change of the state of mind, at any moment. One cycle finished, we can drop or rise to another level, and be in a new world at once. But by our time, continuum method, we have to train wearily on over another ridge. <sup>226</sup>

Le temps cyclique pour D. H. Lawrence est un moyen pour s'évader des contraintes du temps linéaire. Il représente le renouvellement. Cette admiration pour le temps cyclique met en avant sa comparaison avec le temps linéaire et permet une meilleure approche des deux systèmes temporels sans oublier que l'opinion de Lawrence révèle sa verve romanesque qui trouve dans la temporalité cyclique une force libératrice de la rigueur de son époque victorienne.

Certains philosophes occidentaux ont créé leur propre conception du temps cyclique. En effet, le temps cyclique occidental est une notion émergente ; c'est l'aboutissement d'un raisonnement philosophique logique, conçu par Aristote et développé au cours du vingtième siècle par Hegel, Heidegger, Schopenhauer et Friedrich Nietzsche, parmi d'autres. Ces philosophes qui ont marqué leur temps sont décrits par Pierre Somville dans son article « Figures du temps cyclique » comme ayant « la grande intuition du Retour. »<sup>227</sup> Certaines de ces idées seront ultérieurement développées. En somme, la problématique majeure qui concerne le temps cyclique est la nature du retour cyclique et son importance. Il existe au sein du mouvement du retour et de la répétition deux mouvements différents et complémentaires : la répétition cyclique et la régénération.

---

<sup>226</sup> D. H. Lawrence, *Apocalypse and the Writings on Revelation*. Edited by Mara Kalnins (London: Cambridge UP, 1980) 96-97.

<sup>227</sup> Pierre Somville, « Figures du temps cyclique. » *Les Figures du Temps*. Sous la direction de Lambros Couloubaritsis et Jean-Jacques Wunenburger (Strasbourg : PU de Strasbourg, 1997) 235.

### III. 3. C. Sisyphe Vs Phénix : la dialectique de la répétition et la régénération

La notion du mouvement cyclique des événements implique une double connotation : la répétition et la renaissance. Gerhart Hoffmann explique : “(...) the image of the circle has ambiguities. In nature it is the image of return, rebirth, rejuvenation, eternity. In culture it has also the negative note of repetition, of going in circles, of exhaustion.” (Hoffmann 325) L’ambiguïté demeure entre la répétition vaine et le renouvellement régénérateur. Ce mouvement ambigu met en œuvre le croisement de deux figures mythiques : Sisyphe et Phénix. D’une part, le phénix est un oiseau mythique issu de la mythologie phénicienne qui symbolise la régénération et la renaissance ; chaque fois qu’il est brûlé par le soleil ou tué par un ennemi, le phénix renaît à nouveau de ses cendres.<sup>228</sup>

D’autre part, Sisyphe est un personnage célèbre de la mythologie grecque.<sup>229</sup> Il fut puni et envoyé aux enfers, condamné à pousser un gros rocher du pied jusqu’à la cime d’une montagne ; et à chaque fois que le rocher atteignait le sommet, une force supérieure le poussait, le faisant retomber jusqu’à la plaine. Ainsi, Sisyphe reprenait infiniment son travail. Le mythe de Sisyphe symbolise l’absurdité de la vie, un thème qui fut développé par Albert Camus<sup>230</sup> et utilisé par les écrivains du théâtre de l’absurde comme Harold Pinter. À travers l’emploi littéraire de ce mythe on découvre une dimension absurde liée à la répétition dans la temporalité cyclique. Sur le plan philosophique, ce fut une image que Friedrich Nietzsche a empruntée pour affirmer que le temps est un cycle répétitif infini et que le monde n’a pas de but ultime à atteindre. Or, le temps cyclique peut bien être le rythme temporel selon lequel la vision théiste du monde s’enchaîne avec la résurrection de Jésus et le retour de l’homme au Paradis ce qui représente en lui-même la répétition de l’histoire et de son retour au point initial.

Toutefois, la vision amérindienne du temps cyclique n’est pas le produit d’une pensée philosophique qui cherche à justifier une idéologie comme chez Nietzsche, ou qui se propose de s’évader d’un système temporel dominant et contraignant comme chez D. H. Lawrence. Le temps cyclique amérindien est plutôt l’héritage d’une pensée reliée à la nature. Même si la répétition est un phénomène présent dans la saga *Love Medicine*, elle s’oriente vers le renouvellement et la régénération.

Dans l’œuvre d’Erdrich, certaines scènes et métaphores réapparaissent selon un rythme répétitif. Dans *The Painted Drum* par exemple, l’auteur introduit le concept de « Synchronicity ». Dans le roman, la narratrice Faye Travers dérobe un mystérieux tambour. Après avoir découvert

---

<sup>228</sup> R. Van den Broek, *The Myth of the Phoenix: According to Classical and Early Christian Traditions* (Leiden: E. J. Brill, 1972).

<sup>229</sup> Eduard Adolf Jacobi, *Dictionnaire Mythologique Universel*, trad. de l’allemand par Th. Bernard (Paris : Didiot, 1863) 444.

<sup>230</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (Paris : Gallimard, 1942).

l'histoire de ce fameux tambour, elle conclut : "...the fact that the drum was stolen from our own people is a piece of synchronicity so disturbing that she now understands how I was motivated." (*PD*, 68) Du fait de la cyclicité du temps, l'acte du vol du tambour doit se répéter afin que le tambour retourne dans son milieu amérindien d'origine. Car, doté de pouvoirs spirituels, le tambour ne peut retrouver ses pouvoirs qu'auprès d'un Amérindien qui sait le vénérer. L'acte du vol est répété à chaque début d'une nouvelle génération puisqu'il est déjà volé par une famille de colons. Ici, on remarque que cet acte se renouvelle cycliquement à chaque génération et selon un mécanisme de synchronicité. On pourrait en déduire qu'une force régénératrice émane du tambour et le préserve. Les deux mécanismes de la répétition et de la régénération se complètent et créent la continuité.

Plus tard dans le roman, une autre scène de synchronisme établit un lien avec Nanapush, le narrateur central et le plus âgé des narrateurs : "From that hill, I'm told, old Nanapush used to watch all who passed and to anticipate all that would happen. The judge could look out his picture window and do the same ..." (*PD*, 102) Il y a une insistance sur la répétition des faits et une mise en valeur du « synchronisme » des événements qui dépassent leur simple répétition, car ils impliquent un projet de changement, de récupération de l'héritage et de réappropriation d'un passé perdu. Il est évident que le retour du passé n'est pas identique à son état initial, car il sera affecté de changements imposés par le nouveau contexte. Si nous imaginons que les faits suivent une logique linéaire, cela impliquerait une dimension négative qui mettrait l'identité et l'héritage en péril. Ici, la répétition cyclique des événements garantit la continuité et la survie de l'identité. Ce changement est plus accentué dans les romans qui précèdent *The Painted Drum*.

Dans *The Beet Queen*, le narrateur annonce le rythme cyclique de la pensée : "I stood quietly, my mind working in a circle." (*BQ*, 21) Ensuite, les deux personnages Mary et Karl Adare se séparent de leur mère le jour d'une fête lorsque la mère Adélaïde, lasse de la misère et la pauvreté qui la rongent depuis la mort de son amant qui les soutenait, monte à bord d'un petit avion qui participait à l'animation de la fête foraine. Elle s'envole en compagnie du pilote et abandonne ses enfants. À la fin du roman, Dot, la nièce de Mary, une petite fille révoltée qui souffre de l'abandon de son père, Karl Adare, décide de refaire le même acte qu'Adélaïde, sa grand-mère : "... beneath the eyes of my family and the town, the plan in my head commences to take shape, take form as a kind of logical outcome. There is a thread beginning with my grandmother Adelaide and traveling through my father and arriving at me. That thread is flight." (*BQ*, 335) L'acte de l'évasion se réitère à travers les générations. Cependant, Dot, après être montée dans l'avion, revient à sa famille au bout de quelques heures et abandonne l'idée de la fuite.

Le rythme répétitif concerne aussi les romans *Tracks* et *Four Souls*. *Tracks* se déroule pendant une période sombre de l'histoire amérindienne marquée par la perte des terres entre 1914 et 1917. Fleur est le personnage central des histoires racontées par les deux narrateurs : Pauline et Nanapush.

Seize ans après la publication de *Tracks*, la suite de l'histoire fut publiée sous le titre de *Four Souls*. Fleur, qui a perdu sa terre, décide de la récupérer par le biais du mariage avec John Mauser. Sa quête n'aboutit pas et elle ne parvient à récupérer sa terre que par l'intermédiaire du Poker. L'aspect répétitif de ces deux romans apparaît à travers l'image de l'errance. À la recherche de sa terre, l'errance de Fleur devient une scène répétitive mais inaboutie et annonciatrice du changement. À la fin de *Tracks*, Fleur quitte sa tribu vers la ville d'Argus où elle retrouve celui qui a volé sa terre :

The wheels groaned as she threw her weight against the yoke. She looked at me, her face alight, and then she set out. I stood in the middle of the path. I watched her until the road bent, travelling south to widen, flatten, and eventually in its course meet with government school, depots, stores, the plotted squares of farms. (*Tr*, 224)

La scène de l'errance de Fleur marque le début de *Four Souls* où Fleur est en route pour Argus: "Fleur took the small roads, the rutted paths through the woods traversing slough edge and heavy underbrush, trackless, unmapped, unknown and always bearing east. » (*FS*, 1) Cette scène n'est pas répétée mais elle continue pour relier les deux romans. Ensuite, à la fin de *Four Souls*, Fleur reprend son parcours erratique initial :

Fleur lived in that car, and as she lived everywhere. (...). Not to know the whereabouts of that most particular Pillager weighed on people's nerves and caused everyone to look over their shoulders and peer down roads constantly. (...). Anywhere, nowhere. That white car and that woman in the white suit. Driving the reservation roads slowly... (*FS*, 188-9)

Dans la saga, le retour d'éléments identiques au début et à la fin se manifeste dans *Love Medicine* où le début et la fin du roman sont marqués par la présence du même personnage et du même mouvement cyclique de la narration. La première scène relate l'histoire de June qui s'appretait à prendre le bus pour rentrer chez elle : "The morning before Easter Sunday, June Kashpaw was walking down the clogged main street of oil boomtown Williston, North Dakota, killing time before the noon bus arrived that would take her home." (*LM*, 1) Après avoir subi une mort tragique au cours d'une tempête de neige, le retour de June chez elle prend une autre forme à la fin du récit où son esprit est ramené par son fils : " The morning was clear. A good road led on. So there was nothing to do but cross the water, and bring her home. » (*LM*, 367) Le retour de June marque ainsi un mouvement narratif cyclique où la fin est une reprise du début. Erdrich explique ce retour cyclique de la manière suivante :

The shape, really, resembles storytelling in the Native American tradition. Stories that leave something hanging so that the characters can then come back and go onward. Gerry Nanapush as trickster in *Love Medicine* is very much part of this kind of tradition. It's told in a cycle, it does come back; it begins in the same year that it ends, and that is very much part of its structure, as well.<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> Louise Erdrich, "Louise Erdrich and Michael Dorris," *Conversations with American Novelists: Best Interviews from the Missouri Review and the American Audio Prose Library*, edited by Kay Bonetti (Columbia: U of Missouri P, 1997) 76-91, 85.

Cette image de la répétition des mêmes éléments narratifs qui marquent le début et la fin du roman est présente chez une autre écrivaine amérindienne contemporaine Chickasaw, Linda Hogan, dans son roman *Solar Storms*.<sup>232</sup> Son roman relate l'histoire d'une jeune fille de dix-sept ans, Angel Jensen, qui fut abandonnée par sa mère quand elle était enfant et adoptée par la famille anglo-saxonne des Foster. Angel décide de retourner à sa tribu amérindienne afin de renouer les liens avec sa mère Hannah Wing, qui vit dans une partie mystérieuse de la forêt et qu'elle essayera de rejoindre avec l'aide de sa grand-mère, son arrière grand-mère et Bush, une autre femme inconnue qui vit dans la forêt. Angel est ramenée vers son passé et sa culture ancestrale à travers les leçons qu'elle apprend des trois femmes qui l'accompagnent au cours de sa quête maternelle.

La narration dans *Solar Storms* est entamée par la voix de l'arrière grand-mère Agnes que la narratrice Angel entend : "sometimes now I hear the voice of my great-grandmother, Agnes. It floats toward me like a soft breeze through an open window." (SS, 11) Ensuite, à la fin du roman la même scène se répète : "Even now the voice of Agnes floats toward me." (SS, 350). Le roman relate l'histoire d'un retour vers le passé ; le détail narratif de la voix d'Agnes au début et à la fin fait écho à ce retour. C'est un retour vers la mère qui symbolise la culture ancestrale. Donc, le retour endosse la notion de survie et de continuité.

À travers ce mouvement narratif cyclique, l'image de l'origine se répète et se perpétue. Elle ressuscite le souvenir d'une identité et d'une culture en perdition. Cependant, le défi qui se pose à ce retour à l'origine est la temporalité linéaire. De ce fait, le réajustement des personnages dans le système cyclique est un soulagement :

As we travelled, we entered time and began to trouble it, to pester it apart or into some kind of change. / Now, looking back, I understand how easily we lost track of things. The time we'd been teasing apart, unravelled. And now it began to unravel us as we entered a kind of timelessness. Wednesday was the last day we called by name, and truly, we no longer needed time. We were lost from it, and lost in this way, I came alive. It was as if I'd slept for years, and now awake. (SS, 168, 170)

La quête de l'origine a ramené la temporalité d'origine et a transformé le temps linéaire en un temps cyclique. Angel perçoit que sa conscience temporelle se réajuste ; elle prend conscience de son détachement du temps linéaire. Son retour dans le temps cyclique provoque en elle l'impression de vivre dans l'intemporalité. Un sentiment d'insouciance vis-à-vis du temps s'empare d'elle ; elle ne se préoccupe plus de la suite de l'histoire mais plutôt de son retour.

Le Retour du passé est une figure récurrente qui accompagne les personnages comme un besoin permanent. Ils éprouvent le besoin d'appartenir au passé afin de conjurer le sentiment de suspension et d'errance spatiale et temporelle qui les guette. Le récit évolue dans le temps tout en effectuant un détour vers l'histoire ancestrale. Par exemple, dans *Four Souls*, le narrateur raconte l'histoire du

---

<sup>232</sup> Linda Hogan, *Solar Storms* (NY: Scribner, 1995). (Abbréviation: SS).

personnage éponyme Four Souls, la mère de Fleur, qui inspire un modèle de valeurs ancestrales et représente pour Fleur un retour symbolique vers la mémoire des origines :

Of course, as she was Four Souls, she probably knew all that would happen in some way unavailable to us. Pillagers don't do anything without a reason, though it is sometimes hidden even to them. (46) Names acquire their own life and drag the person on their own path for their own reason. (47) I'm going to lay down the roots here. I'm going to explain things. This is where the story fills in deeper, where you see through the past so you understand what made Fleur and the name she took was too powerful to contain. (48)

Avec le prénom Four Souls, l'histoire recommence, car le prénom est un dépositaire historique qui se lègue d'une génération à une autre. L'histoire de Four Souls est celle d'un combat contre les pestes propagées parmi les Amérindiens dès le début de la colonisation anglo-saxonne. Four Souls possède le pouvoir de guérir et de survivre aux désastres :

Some souls return. (...). After a time they return with more knowledge than they went out with. (...). Each of us has an original, you see, living somewhere underneath the shadow of our daily life. That life we live in the moving world is the dream life of the copy. (...). Perhaps in another country more real than you are, in another life. Just so, the other Four Souls lived beneath the life of Fleur Pillager. Her name influenced Fleur's actions and told her what to do. (FS, 57)

Cet extrait montre que le mouvement cyclique des histoires n'est pas l'effet du hasard, mais plutôt le résultat de l'attachement des descendants à l'histoire de leurs ancêtres. En portant le prénom de la mère, Fleur devient un modèle de courage et de résistance et assure une continuité face aux vagues de fléaux et de guerres qui détruisent et ravagent le peuple. Le retour cyclique devient une source de continuité et de survie qui lie l'ancienne génération à la nouvelle. Nanapush révèle que derrière chaque vie une autre se cache. En d'autres termes, chaque vie est la copie d'une autre. Cependant, nous ne pouvons en déduire la présence d'un retour répétitif absurde, car le développement de l'histoire dans *Four Souls* prend une forme inachevée. Le récit est mis en attente d'une suite dont nous pourrions imaginer les différentes possibilités.

Le retour du « même » se manifeste chez Erdrich sous la forme d'une copie. Leslie Marmon Silko aussi convoite l'idée du retour du « même » dans *Ceremony*. Tayo, le protagoniste, part en compagnie d'un proche à la recherche de son troupeau. Il découvre à travers sa quête que le temps n'a pas progressé :

The ride into the mountain had branched into all directions of time. He knew then why the old timers could only speak of yesterday and tomorrow in terms of the present moment: the only certainty; and this present sense of being was qualified with bare hints of yesterday and tomorrow (...) Rocky and I are walking across the ridge in the moonlight; Josiah and Robert are waiting for us. This night is a single night; and there has never been any other.<sup>233</sup> (*Ceremony*, 192)

---

<sup>233</sup> Leslie Marmon Silko, *Ceremony* (NY: Penguin, 1986).

Tayo réalise que son action est une répétition d'un même et éternel geste. La quête du personnage principal devient le palimpseste d'une vie qui cache une autre et qui se superpose au même point temporel à chaque cycle.

En somme, il s'agit de se demander si le protagoniste erdrichien a pour seul but de faire revivre la mémoire du passé, ou est-il sujet à une évolution et à un devenir dans le temps ? La question peut paraître paradoxale car elle oscille entre retour et évolution. Or, nous avons vu à travers le thème du *homecoming* que les personnages suivent le parcours dynamique d'un retour qui demeure inachevé. L'objectif de cet itinéraire est le maintien du mouvement qui offre des possibilités de devenir et de changement.

### *III. 3. D. La question du retour et du devenir dans la temporalité cyclique*

Si le retour temporel et spatial ramène toujours les personnages vers le début d'un cycle, quelle place accorde-t-on à l'identité dans ce mouvement tantôt répétitif, tantôt régénérateur ? Yuri Lotman prétend que dans le temps cyclique les personnages sont identiques les uns aux autres.<sup>234</sup> Or, les personnages chez Erdrich ne se ressemblent pas. Ce ne sont pas de parfaites copies de leurs ancêtres. Et malgré leur retour incessant vers le début de leur parcours, ils démontrent leur singularité identitaire à travers leur vision de l'avenir. Ils n'évoluent pas dans le temps de la même manière ; ainsi, nous constatons la présence de la notion de devenir au sein de la temporalité cyclique.

Le retour dans la temporalité cyclique échappe au postulat du statisme par son ambiguïté et sa fluidité. Malgré le retour vers le point du départ et de l'origine, l'inachèvement constant des romans indique un mouvement linéaire de « devenir » et se révèle comme une particularité distincte de l'écriture et de la logique temporelle.

---

<sup>234</sup> Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (New York: I. B. Tauris, 1990) 152.

### III. 3. E. Temps cyclique Vs Temps linéaire

La définition du temps cyclique est toujours inévitablement mise en évidence par le biais de la comparaison avec le temps linéaire. Cette comparaison met l'accent sur la différence plutôt que sur la similarité. La réconciliation et la complémentarité de ces deux systèmes temporels opposés paraissent difficiles : "Reconciling the cyclical and linear views of history is a major challenge for historians of the Age of Discovery."<sup>235</sup> La difficulté de cette réconciliation, selon Joseph Epes Brown, est due à l'emploi de la civilisation occidentale du temps linéaire pour des fins pragmatiques économiques et technologiques.<sup>236</sup> En effet, la production et l'exploitation des ressources naturelles doivent être accélérées dans le temps. Donc, il semble difficile que le monde occidental puisse adopter et apprécier le temps cyclique qui incarne le rythme de la nature et non celui de l'homme, et qui va à l'encontre du principe du progrès.

Par ailleurs, en observant son déploiement, le temps cyclique possède une logique aussi cohérente que celle du temps linéaire ; mais aucun des deux n'exprime la réalité du temps qui demeure inaccessible et mystérieuse. Le temps est une construction mentale plutôt qu'un fait empirique. Friedrich Nietzsche a tenté de justifier le système temporel cyclique en utilisant une argumentation scientifique : "Nietzsche is (...) not trying to prove the doctrine of Eternal Recurrence with a 'scientific' proof, but rather demonstrating that a notion of cyclical time might be no less valid than one of linear time."<sup>237</sup> Cela évoque par conséquent, un examen critique du temps linéaire. Le temps linéaire, qui puise sa source dans la tradition chrétienne, implique l'idée d'une progression de l'humanité vers un but ultime qui est le jugement dernier. Or, ce qui se présente lors du jour du jugement dernier est la récompense du Paradis, ou plutôt « le retour » au Paradis. C'est le retour de l'homme au Paradis qu'il a quitté lors de son péché originel. Paula Pryce fait le constat suivant :

One possible interpretation for the idea of progress is that it originates in a desire to return to Paradise, to be flawless and perfect, as in the origin stories of Genesis. From this perspective, the goals of the Enlightenment are actually rooted in a desire for world renewal, akin to seeking Christ's resurrection, a recurrent, cyclical drive to return to our place of grace at the right-hand side of God. Adherence to linear time and the quest for progress shows that we are forever in the mythic struggle of getting back to the perfect state in which we dwelled at the original moment of our Creation.<sup>238</sup>

Il s'avère que la linéarité de la temporalité chrétienne n'est pas aussi linéaire qu'elle ne le paraît. Elle indique un mouvement cyclique du Retour à l'état originel de l'homme. De ce fait, la notion de

---

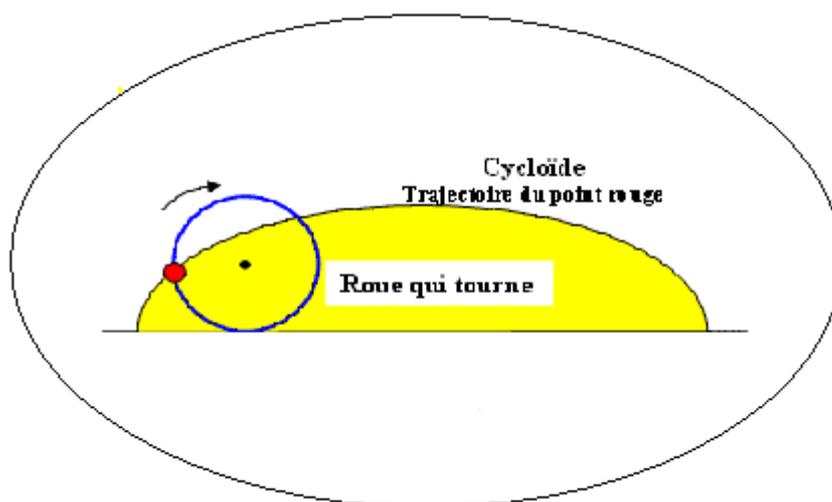
<sup>235</sup> Brian Murray Fagan, *Clash of Cultures* (Lanham: Altamira P, 1998) 33.

<sup>236</sup> Joseph Epes Brown, *The Spiritual legacy of the American Indian: with letters while living with Black Elk* (NY: Crossroad, 1982) 87.

<sup>237</sup> Matthew Rampley, *Nietzsche, aesthetics, and Modernity* (Cambridge: Cambridge UP, 2000) 146.

<sup>238</sup> Paula Pryce, "Keeping the Lakes' Way": *Reburial and the re-creation of a moral world among an invisible people* (Toronto: U of Toronto P, 1999) 87-8.

progrès dans la pensée chrétienne consiste en la progression de l'homme vers le point d'origine, le Paradis. Dès lors, dans la citation précédente, les deux concepts de progression et de retour se confondent ; mais ne sont-ils pas deux aspects d'un même système ? Si la ligne et le cycle sont deux facettes d'une seule et unique temporalité, il y a un possible lien entre les deux éléments qui soit d'ordre géométrique et mathématique. En mathématiques, le paramètre d'un cercle est obtenu à partir d'une équation qui multiplie le diamètre, qui est une ligne droite, par la constante Pi ( $\pi$ ). En géométrie, le cercle, qui peut être une représentation schématisée de l'idée du cycle, est dessiné à partir de deux points d'une ligne droite. La ligne droite devient alors une partie intégrante du cercle. Le schéma suivant,<sup>239</sup> étudié par Galilée afin de démontrer la trajectoire de la terre dans l'espace, illustre cette possibilité qui indique la trajectoire linéaire d'un mouvement cyclique et qui porte le nom de Cycloïde :



La cycloïde démontre que le mouvement cyclique d'un cercle ou d'une roue ne s'effectue pas dans un espace fixe mais parcourt une trajectoire linéaire. Nous supposons que l'idée de la concordance du mouvement linéaire et du mouvement cyclique dans le système temporel est démontrable dans le champ littéraire. Comme le confirme Gerhardt Hoffmann selon un point de vue postmoderne : "The cyclical model of time has come to complement the linear one, (...)." <sup>240</sup> La complémentarité entre le linéaire et le cyclique implique l'accord entre le mouvement constant de la répétition et du mouvement progressif du « Devenir ».

<sup>239</sup> Gerard Villemin, « Courbes étonnantes : la cycloïde, » <http://villemin.gerard.free.fr/Construc/Cycloide.htm>. Consulté le 16/03/08.

<sup>240</sup> Gerhardt Hoffmann, *From Modernism to Postmodernism : Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction* (Amsterdam: Rodopoi, 2005) 323.

La pertinence du lien entre l'idée de la progression et celle du retour dans le temps cyclique n'est pas seulement d'ordre géométrique et philosophique, mais aussi d'ordre littéraire. Or, certains critiques reprochent au roman à temporalité cyclique de n'avoir aucune information nouvelle à communiquer dans le déploiement de son récit. C'est le cas de Yuri M. Lotman qui explique :

Texts created according to the laws of cyclical time are not in our sense plot-texts and generally speaking they are hard to describe in our normal categories. The first thing that is striking about them is the absence of the categories of beginning and end: the text is thought of as a constantly repeated system synchronized with the cyclical processes of nature (...). Human life is looked at not as a line running from birth to death, but as an endlessly repeated cycle. (...). This kind of narrative which does not aim to inform the listeners of something they did not know, but is a mechanism to ensure the continuity of the flow of cyclical processes in nature itself.<sup>241</sup>

Yuri Lotman prétend que la temporalité cyclique est caractérisée par la répétition infinie et l'absence de début et de fin ; cependant, la temporalité ne joue pas le rôle principal et elle ne représente pas l'élément le plus influent sur l'enchaînement des événements. En effet, dans le contexte d'une saga, la temporalité présente des enjeux complexes. Il est vrai que le début et la fin dans chaque roman de Louise Erdrich sont entremêlés, mais le lecteur peut apercevoir une progression et des changements au cours des histoires. L'opinion de Graham Harvey contredit celui de Lotman ; il affirme : "The cycle is, of course, not a monotonous, endless circle, (...). It is a spiral combining both linearity and circularity: repetition and change, growth and stability."<sup>242</sup> À partir de cette définition et du constat géométrique que nous avons précédemment cité, nous proposons la vérification de l'hypothèse suivante: la temporalité chez Erdrich représente l'enchevêtrement de la linéarité et de la cyclicité, la répétition et le changement, la stabilité et le devenir. Ce système binaire du temps est complexe, comme le constatent les éditeurs de l'ouvrage *Sanctity of Time and Space in Tradition and Modernity* :

Sacred time is a complex phenomenon: it can be linear and it can be cyclical and it can be traversed in different directions and through different dimensions. Nor should cyclical time be considered as the only form of sacred time-experience: the cyclical returning pattern of time may be integrated into a more linear pattern by which a spiral is formed.<sup>243</sup>

S'agissant d'une temporalité à structure géométrique mouvante, la temporalité cyclique et la temporalité linéaire forment tous deux un parcours spiral qui peut être illustré par le schéma suivant<sup>244</sup> et qui se complète avec le schéma précédent de la cycloïde :

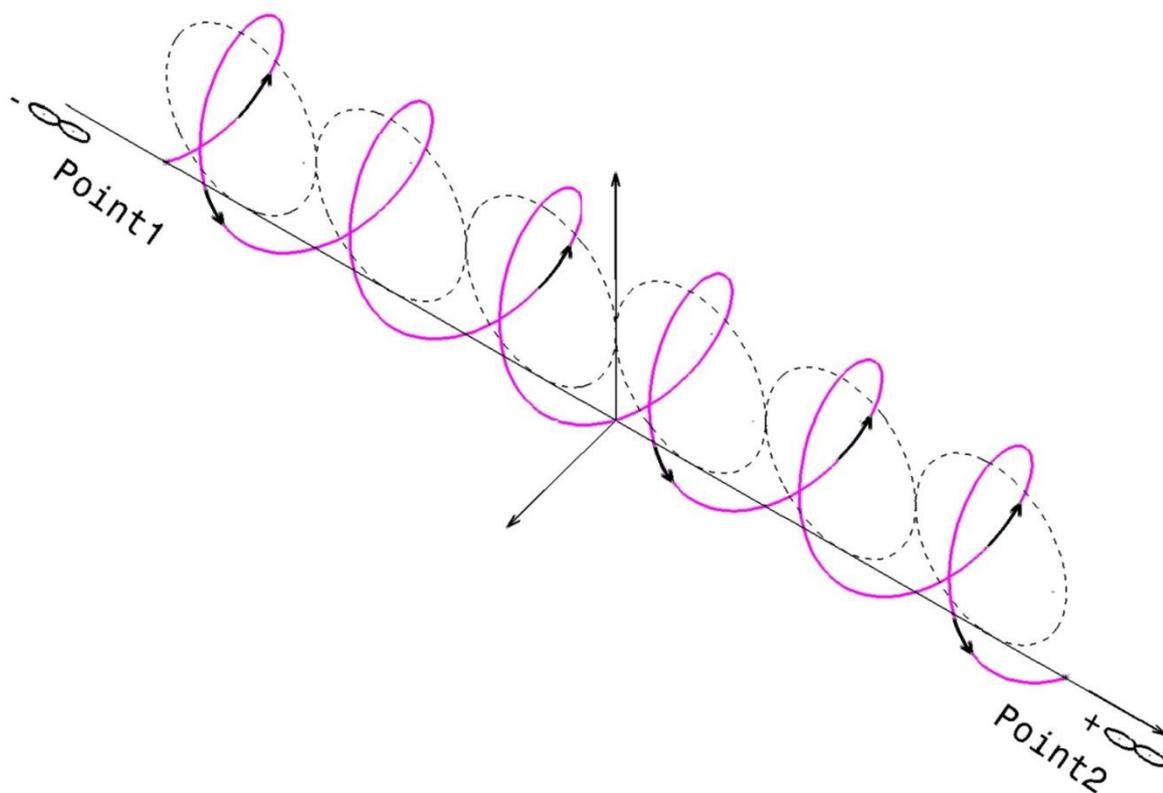
---

<sup>241</sup> Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*. Trad par Ann Shukman (New York: I. B. Tauris, 1990) 151-2.

<sup>242</sup> Graham Harvey, *Listening People, Speaking Earth: Contemporary Paganism* (London: Hurst & Company, 1997) 46.

<sup>243</sup> Alberdina Houtman, *Sanctity of Time and Space in Tradition and Modernity*. Edited by Alberdina Houtman (Leiden : Brill, 1998) 1.

<sup>244</sup> Schéma conçu en image 3D par le projeteur-dessinateur Keredine Shili, et utilisé après son autorisation personnelle. Avril 2008.



Le mouvement spiral est un mouvement multi-dimensionnel ; il peut traverser d'autres dimensions spatio-temporelles telles que la dimension du réalisme magique que nous avons déjà abordée. Le mouvement spiral, d'un point de vue géométrique et physique, est capable de traverser d'autres dimensions temporelles créant ainsi différents cycles qui introduisent une progression linéaire.

Toutefois, le concept de Retour, omniprésent dans la saga *Love Medicine*, met en évidence un dilemme dont les enjeux sont importants pour l'étude du temps cyclique dans le roman amérindien et qui met en avant l'oscillation entre le retour et le devenir. D'après nos constatations philosophiques et géométriques, nous déduisons que la pensée cyclique comprend une flexibilité dynamique qui abolit l'idée du retour du même et l'absence du devenir. En effet, même dans les mythes anciens « le temps ne semble pas avoir pour fonction première de faire persister le monde : il est identifié au seul devenir, non à ce qui maintient le monde dans la continuité d'un présent. » (Klein 39)

### II. 3. F. Temps cyclique : du Retour au Devenir

La temporalité cyclique met en évidence le retour du passé qui rappelle constamment l'origine. En effet, parmi les remarques critiques autour du temps linéaire on cite celle qui constate l'absence de l'origine : « le danger de la symbolisation linéaire horizontale moderne, est qu'elle incite inconsciemment, (...), à concevoir l'origine comme loin de soi, comme ce que l'on quitte sans espoir de retour, comme le point à jamais perdu. »<sup>245</sup> En revanche, si le temps linéaire nous éloigne de l'origine, le temps cyclique nous en rapproche. On pourrait penser à un mouvement rétrograde comme celui d'une écrevisse, où l'absence de progression impose au personnage une identité figée et toujours dépendante de son origine. Or, comme nous l'avons déjà démontré, le modèle cyclique peut être associé au modèle linéaire et donc il acquiert les caractéristiques du Retour vers l'origine, et du progrès vers le Devenir.

Les personnages ne sont jamais loin de leur espace originel. Dans *Tracks*, Nanapush rappelle à sa petite-fille Lulu, abandonnée par sa mère, l'histoire et les circonstances de sa naissance : “This is where you come in, my girl, so listen.” (*Tr*, 57) Cette histoire de l'origine a le rôle de maintenir le lien entre les générations. Dans *The Beet Queen*, Wallace Pfef est conscient de la force de « l'ordre fraternel » auquel il appartient et qui lui représente une source d'inspiration : “... , for I know that within the fraternal orders lies power. Eagles, Moose, Kiwanis, Elk. I need to belong.” (*BQ*, 160) Le besoin d'appartenir à un groupe est un pilier dans la construction de l'identité.

Dans *The Painted Drum*, Kit Tatro est un personnage marginal vivant sous une tente décorée par des motifs amérindiens. Il estime que son origine est amérindienne mais il ne possède aucune preuve ni histoire le lui confirmant. À l'aide d'un shaman, Tatro est en attente d'une vision qui lui révélera son origine et lui inspirera un sentiment d'apaisement et d'appartenance :

During the four days, Kit was supposed to have a vision that would give him his financial bearings and tell him about his own tribal origins. / (...). As Kit swerved, his first terrified thought was *I should have stayed with the Winnebagos*. Even as he wrenched back into the right-hand lane, he braced himself, sure he'd smash into one of them. But to his surprise a space opened. The Winnebagos had seen his plight and parted to take him in. (...). As Tatro floated on, driving, half out of his body, the terror left him and in its place there grew a singular joy. He was safe, he was at ease, taken in, accepted. He belonged. (*PD*, 165-6)

Bien que Tatro soit obnubilé par le mystère de son origine, il ne se contente pas de vivre autour de ce mystère comme autour d'un centre lointain et inaccessible. Il entame une vie ordinaire où il cherche un emploi et planifie des projets. Cette question ambiguë dévoile une relation de complémentarité entre les deux facettes du Retour à l'origine et du Devenir. Le retour vers l'origine

---

<sup>245</sup> Gilbert Romeyer Dherbey, *Les Choses Mêmes : la Pensée du Réel chez Aristote* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1983) 325.

est un rappel qui se réitère au fil du temps dans les romans tel un besoin urgent. Il oriente les personnages vers une identité dynamique et en progression sans qu'ils perdent de vue l'espace de leurs origines qu'ils sont amenés à faire renaître, à ressusciter et à célébrer. Brian Fagan, dans son étude sur la temporalité amérindienne, précise :

Such cyclical views of time, of human existence, place less importance on tracing remote human origins, on the view of history reconstructed by archaeology. Rather, the emphasis is on 'being,' on human existence, the reasonable expectation being that one's ancestors enjoyed the same life as one did, and that's one descendants will inherit the same existence. This cyclical perspective puts some Native Americans and others on a philosophical collision course with archaeologists, with the former considering the latter subversive to the integrity of their culture.<sup>246</sup>

D'après Fagan, la logique de la temporalité cyclique est l'objet d'un débat au sein de la communauté intellectuelle amérindienne. Cependant, le réel problème qui surgit de cette citation met en avant la place du changement dans la temporalité cyclique. Si certains mettent l'accent sur la répétition du même style de vie, on pourrait conclure que le progrès est exclu de cette vision de la temporalité. Nous déduisons que la temporalité cyclique contient un mouvement linéaire qui fait surgir le changement et le « devenir » comme des conséquences inhérentes à ce mouvement. Le changement est un aspect présent dans la saga. Il est accompagné en même temps par le retour cyclique des événements.

La pensée philosophique moderne de la temporalité cyclique impose le concept du Devenir comme principe intrinsèque au cycle. Par exemple, Friedrich Nietzsche ne nie pas le Devenir et le changement dans la temporalité cyclique mais plutôt il le confirme. Or, la logique Nitzschéenne va à l'encontre de la réalité amérindienne. En effet, le philosophe prône le retour du plus fort, de celui qui réussit l'épreuve du retour. Il y a certainement un retour, mais pas celui du même ; c'est plutôt le retour de ce qui est différent par sa force et sa volonté de retourner : « La pensée du Retour comme principe de *sélection* au service de la *force* (et de la barbarie). »<sup>247</sup> Cette approche du Retour a été sévèrement critiquée et fut une source idéologique qui a inspiré le nazisme. Elle ne peut, en aucun cas, justifier ni expliquer la temporalité cyclique amérindienne, car le retour de l'Amérindien s'accomplit grâce à la démocratie, la liberté de l'expression artistique et l'ouverture au dialogue des cultures et la découverte de l'autre et non grâce à la force ni à la puissance.

En somme, la logique temporelle chez Louise Erdrich met l'accent sur le mouvement. Le mouvement dans l'espace signifie aussi le temps qui s'écoule, l'être en devenir. Le temps, selon Aristote, est dépendant du mouvement et de l'espace : « ..., il n'y a point de mouvement possible sans espace, sans vide, et sans temps. »<sup>248</sup> Selon Carlos Steel, le temps aristotélicien est un processus

---

<sup>246</sup> Brian M. Fagan, *Snapshots of the Past* (Walnut Creek: Altamira P, 1995) 14.

<sup>247</sup> Friederich Nietzsche, *La Volonté de Puissance*, vol 2, trad. Franç. Geneviève Bianquis (Paris : Gallimard, 1935) 286.

<sup>248</sup> Aristote, *Leçons de Physique, Livres I et II*, traduit par Jules Barthélemy Saint-Hilaire (Paris : Pocket, 1990) 172.

physique plutôt qu'une expérience spirituelle.<sup>249</sup> Tout ce qui se meut est temporel. Quelque soit la temporalité suivie, cyclique ou linéaire, le mouvement fait écouler le temps et entame son processus de devenir. Certains penseurs de la période néo-platonique, tels que Proclus, distinguent deux niveaux ontologiques de la temporalité : l'éternel et le temporel. L'éternel est l'être inchangé et immuable, le temporel est l'être-en-devenir : "..., a temporal thing solely becomes and never is, ever moving with the time measuring it. Existing in becoming, it never remains steadfast in its own being but continually receives now this, now that being." (Steel 6) Donc, le mouvement induit naturellement le changement et le devenir. Tant qu'un corps est en mouvement, il ne peut en aucun cas demeurer le même.

Nous avons vu que le personnage de Fleur Pillager réactualise le passé en intégrant l'histoire de sa mère Four Souls dans la sienne et en y maintenant une continuité. Dans *The Bingo Palace*, le personnage de Lipsha met en question son devenir et son évolution dans le temps ; c'est un personnage qui vit pour réaliser son projet commercial du palace auquel il aspire afin d'améliorer la vie de la réserve. En effet, Lipsha cherche le changement. L'absence de changement dans sa vie l'accable et le tourmente quand il pense au devenir de la femme qu'il aime : "She will live with another man, someday, a guy of world experience. Soon she will visit restaurants and zoos, go camping in the wilderness, ski. She will know things and I will still be the same person that I was the day before I got this phone call from my dad." (BP, 255) Lipsha révèle une logique linéaire dans sa conscience du temps qui passe et de son être-en-devenir. Les expressions "experience", "soon", "before", "same person" et l'emploi du modal "will" démontrent bien cette linéarité. Lipsha incarne une figure du retour. Malgré la présence de ce thème, la répétition finit toujours par introduire le changement. C'est en effet, la métaphore des jeux du hasard qui symbolise cette idée car ces jeux représentent la multitude des possibilités et des probabilités dans l'évolution des personnages. Fleur ne cesse de jouer au poker jusqu'à la fin du roman. Ces jeux introduisent l'idée du changement.

Dans le roman de Louise Erdrich, le personnage peut introduire un changement dans le cycle sans affecter son héritage familial. Par exemple, Wallace Pfeff, dans *The Beet Queen*, réalise le changement dans la destinée de sa ville. Wallace est un habitant d'Argus. Il s'y est installé avec l'intention de lancer l'agriculture de la betterave afin de ranimer l'économie de la ville. Son projet aboutit grâce au soutien familial. Il rêve de faire revivre les techniques agricoles de ses ancêtres tout se servant de la technologie moderne. Wallace raconte :

There has been resistance to my proposition, and why not? Agronomists value cyclical regularities. They are suspicious of innovation, and my business is courting change. To woo them, I've become the friend to agricultural co-ops and visited each area farmer individually. (...). In town I've joined up with vengeance, for I know that within the fraternal orders lies power. Eagles,

---

<sup>249</sup> Carlos Steel, "The neoplatonic doctrine of time and eternity and its influence on medieval philosophy," *The Medieval Concept of Time: Studies on the Scholastic Debate and its Reception in Early Modern Philosophy*. Edited by Pasquale Porro (Bog : Brill, 2001) 3.

Moose, Kiwanis, Elk. I need to belong. I've gained a hundred ears, pumped hands, exchanged secret passwords with my brothers. I've told them how the beets are much more than a simple crop. They are the perfect marriage between nature and technology. Like crude oil, the beet needs refining, and that means Refinery. That spells local industry. Everyone benefits. (*BQ*, 160-1)

Derrière le projet de Wallace se révèle l'idée d'un cycle qui se renouvelle. En effet, Wallace introduit la nouvelle technologie dans la culture de la betterave. En effet, les décisions des personnages apportent le changement et préservent la culture. Hervé Barreau confirme dans son commentaire à propos du modèle circulaire Nietzscheen : « le caractère rationnel du Devenir n'est sauvegardé que s'il y a un retour cyclique des événements. » (Barreau 143) Le Devenir et le changement ne peuvent être mis en évidence que lorsqu'ils surgissent d'un rythme régulier. Ce changement s'effectue grâce à une « contingence », un facteur imprévisible qui surgit au milieu d'un cycle régulier pour dévier sa trajectoire et le ramifier.

### *III. 3. G. a De la contingence : "a practical philosophy"*

La relation entre le principe de contingence et la temporalité cyclique est une relation de divergence. La logique cyclique suppose une constance dans le devenir de tout système et de toute entité vivante. Or, comme nous l'avons vu, le parcours de certains personnages n'est pas soumis à cette perception classique de la répétitivité cyclique. En effet, la logique cyclique ne s'oppose pas à l'idée de la contingence. La contingence est un principe philosophique qui s'oppose à la philosophie déterministe. C'est un élément de changement et d'imprévisibilité. Léon Noël, dans son article « La philosophie de la contingence, » défend ce principe et confirme son soutien à l'égard de la pensée de M. Emile Boutroux qui rejette la pensée déterministe en faveur du principe de contingence selon lequel le monde et les lois qui le définissent sont soumis à une certaine liberté. Par conséquent, tout système érigé par des lois absolues se trouvent remis en question.<sup>250</sup> Les romans de Louise Erdrich excluent le retour cyclique du même en faveur du principe de contingence. L'écrivaine tente d'établir une continuité et de développer un esprit de survie en imposant une logique de contingence afin d'expliquer le cheminement de la civilisation amérindienne.

Dans la saga, le principe de contingence se manifeste à travers l'exemple d'une métaphore qui reflète une vue d'ensemble de la totalité des romans. Dans le premier chapitre de *The Beet Queen*, qui s'intitule « The Branch », Marie et Karl tentent d'échapper à la misère et à l'abandon de leur mère en partant chez leur tante. Durant leur voyage, Karl est attiré par un petit arbre fleuri qui se trouvait dans

---

<sup>250</sup> Noël Léon, « La philosophie de la contingence », *Revue néo-scholastique* 9. 35 (1902) 365-380.

un jardin privé. Il tente d'en cueillir une fleur quand soudain le chien des propriétaires l'attaque. Afin de s'échapper, Karl arrache une branche de l'arbre et se met à courir avec sa sœur. Ils prennent chacun une direction différente, puis ils se perdent de vue. Cet incident est décrit comme étant la cause de ce qui va suivre ; l'enchaînement des événements est engendré par les principes de la contingence et de la causalité représentées par l'arrachement de la branche. Cet incident a un effet déviateur sur le cours de l'histoire.

Lors de cet événement, dans le chapitre suivant, Marie raconte : "This story starts then, because before that and without the year 1929, our family would probably have gone on living comfortably in a lonely and isolated white house on the edge of Prairie Lake." (*BQ*, 5) Il est évident que Marie met en œuvre le principe déterministe et imagine la suite de sa vie avec sa famille en omettant l'incident de la branche. C'est bien ce moment là qui a fait dévier l'histoire. En effet, lors de la séparation, l'errance des deux personnages s'entame pour finir par les réunir à la fin du récit.

La structure de l'intrigue est camouflée par le principe de contingence. Roger C. Schank, dans son livre *Tell me a Story*, explique le lien implicite qui existe entre le principe de l'ordre et celui de la contingence : "(...), the concept of 'law' so long implied a universe where time merely unfolds and where nothing truly eventful can happen: for laws dictate all that follows while revealing perfect order under apparent contingency."<sup>251</sup> L'ordre et la contingence ne s'opposent pas mais ils sont en interaction. L'exemple de *The Beet Queen* met l'accent sur l'existence d'une logique dans le cheminement du récit. Le premier roman qui a vu le jour dans l'esprit de l'écrivain est *Tracks*. Ce roman propulseur relate un épisode tragique de la dissémination et de l'extermination des Amérindiens. C'est à partir de ce point dans l'histoire que la saga *Love Medicine* commence et se poursuit en continuité à *Tracks*. En conséquence au principe de contingence, on admet désormais, la transformation et le devenir : "...a practical philosophy (...), the Anishinaabeg, can sometimes die, or change, or change and become." (*FS*, 210) Il va de soi que le lien étroit qui se trouve entre *Tracks* et *Four Souls*, aussi bien au niveau narratif qu'au niveau spatio-temporel, indique que le deuxième roman est une réponse au premier en dépit de l'écart chronologique important qui sépare leurs publications respectives. La dernière ligne de *Four Souls* (cité ci-dessus) est une réponse au destin tragique qui a frappé le peuple amérindien. Ainsi, une telle déclaration de la part de l'auteur annonce une logique philosophique qui va résonner dans la suite de la saga.

### III. 3. G. b. Mundi Possibles : le modèle ramifié

---

<sup>251</sup> Roger C. Schank, *Tell me a Story: Narrative and Intelligence* (Evanston: Northwestern UP, 1995) xxxiii.

La pensée de Walter Benjamin se développe autour de l'acte du conte. Elle vient éclairer un autre aspect de la temporalité cyclique telle qu'elle se présente à travers les différents récits de *Love Medicine*. Il s'agit de la « fabrication » (craft) du conte et de sa construction ce qui implique la fabrication d'un cadre temporel. Nous introduirons l'aspect de la ramification de l'histoire, la multitude des versions, les variations d'une seule entité narrative. Philippe Simay explique que Walter Benjamin confirme le caractère fluctuant de la mémoire<sup>252</sup> dont le conteur est inévitablement conscient. Le conteur tente de rester « fidèle » à l'histoire mais l'exactitude des détails peuvent lui échapper. De ce fait, l'histoire est un conte inachevé qui s'imprime du présent à travers la trace que le conteur y lègue : “Far from considering the story a definite sum of information, the storyteller refuses to consider the past as a closed chapter, as if it had been consumed for good. (...). (The past) invests every new experience with its authority.”<sup>253</sup> En effet, l'histoire des personnages est sujette à de nombreuses interprétations et de nombreux dénouements dont Louise Erdrich délivre les sinuosités en introduisant l'inexactitude, la probabilité, la possibilité et l'infinitude. Ce processus narratif vient se refléter à travers la métaphore des jeux du hasard.

Le changement qui survient dans le chaos apparent de la contingence et de la probabilité est mis en évidence par la métaphore du jeu. Le jeu symbolise l'incertitude de l'avenir et contredit la certitude du retour cyclique des mêmes événements. L'avenir n'est plus une donnée fixe mais il est plutôt une multitude de possibilités. David Peat explique la signification et la portée symbolique des jeux de hasard :

(The) circle is always left open so that the new may enter. Nothing is permanent, no situation is ever fixed, and no category is ever closed. The trickster is ever present in all aspects of Indigenous science. (...). The significance of flux and the power of the trickster is present in what anthropologists refer to as gambling games, ways in which The People come into relationship with the deepest processes of the universe. (Peat 171).

La pensée amérindienne ne conçoit pas le mouvement cyclique du monde comme étant une donnée immobile qui se répète mais plutôt comme un cercle ouvert qui peut intégrer l'imprévisible et l'inattendu à tout moment. Le *trickster* interfère ainsi dans la perception amérindienne du monde avec son principe de fluctuation permanente. C'est selon ce principe qu'oscille la vie des personnages tels que Fleur dans *Four Souls*, Gerry et Lipsha dans *Love Medicine*, et Lipsha dans *The Bingo Palace* ; ce dernier affirme : “Anyway, this is temporary bingo-luck money, nothing sure.” (BP, 99) En effet, Donald Lee Fixico, auteur du livre intitulé *The American Indian Mind in a Linear World* révèle : “Nothing is transfixed. Nothing is secure or stable or permanent, and Indian people have accepted this situation. We want to believe that nothing has changed, but the reality is that all things

---

<sup>252</sup> Problématique déjà exposée dans le chapitre II du présent travail.

<sup>253</sup> Philippe Simay, “Tradition as Injunction: Benjamin and The Critique of Historicism,” *Walter Benjamin and History*. Translated by Carlo Salzani, edited by Andrew Benjamin (London: Continuum, 2005) 157-155, 139.

change, even the story that we remember being told, (...)»<sup>254</sup> Le propos de Fixico introduit la notion d'incertitude dans la construction de l'histoire racontée ; c'est la notion de l'avenir ramifié.

Le concept de temporalité ramifiée est introduit par Hervé Barreau dans son article « Modèles circulaires, linéaires et ramifiés de la représentation du temps ». Il précise que le modèle temporel ramifié implique plusieurs « avènements possibles. » (Barreau 147) Le modèle ramifié se rejoint ainsi au principe de la fluctuation et de la probabilité. La fluctuation dans la pensée cyclique occidentale est exclue, tandis qu'elle est inhérente dans la pensée amérindienne. Sa présence est évidente à travers l'histoire de June et Leopolda. En effet, June, dans *Love Medicine*, meurt par hypothermie en 1981. Or, dans *Tales of Burning Love*, elle a une seconde vie en figurant parmi les narrateurs dans un récit qui a lieu après 1981. Sister Leopolda est un autre personnage dont l'histoire est ramifiée. Elle décède dans *Love Medicine* en 1957 dans le chapitre « Flesh and Blood » ; elle réapparaît dans *Tales of Burning Love* en une vieille centenaire. Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, *Four Souls* représente des incohérences en comparaison avec les autres romans. Par exemple, dans *The Beet Queen*, Fleur travaille comme marchande en 1932. La même année dans *The Last Report on the Miracles at Little No Horse* et *Four Souls*, elle vit avec son mari et son fils à Minneapolis et retournera à la réserve l'année suivante en voiture plutôt qu'en tirant une charrette. Dans *Four Souls*, le personnage Four Souls est la mère de Fleur tandis que dans *The Bingo Palace* elle serait sa grand-mère. Donc, la notion d'avenir se trouve sujette aux ramifications et aux variations du hasard et non au retour cyclique prévisible et déterminé.

La contingence et la ramification révèlent un aspect fluctuant et incertain de l'avenir. Cette conception de l'incertitude rejoint les caractéristiques du mouvement cyclique et du mouvement linéaire. L'idée est révélée par le narrateur à la fin de *Four Souls*, dans l'extrait déjà cité et dont l'importance et la complexité nous incitent à le réitérer : «Even our bones nourish change, and even a people who lived so close to the bone and were saved for thousands of generations by practical philosophy, even such people as we, the Anishinaabeg, can sometimes die, or change, or change and become.» (FS, 210) Ici, l'idée du devenir est confrontée à celle de la finitude. La finitude dans le temps figure parmi les préoccupations de l'écrivaine. En effet, sa construction du temps est confrontée à ses limites.

L'idée de la mort définitive et absolue est exclue, car le narrateur Nanapush, en annonçant sa mort au lecteur, prévoit une continuité à sa présence et affirme que ses os vont nourrir la renaissance et le changement. Or, certains philosophes critiquent la temporalité cyclique comme étant absurde car le cycle aboutit constamment à la mort. Par exemple, Jean-François Duvernoy conclut son article « Donner une figure au temps... » par le propos suivant :

---

<sup>254</sup> Donald Lee Fixico, *The American Indian Mind in a Linear World* (NY: Routledge, 2003) 44.

Fixer autant qu'il se peut ; immobiliser ce qui peut être ; se prémunir contre le changement. Organiser la répétition ; parcourir le cercle du temps (...) pour avancer en restant immobile c'est-à-dire passer et re-passer ; s'efforcer pour répéter. Individuellement, le sage maîtrise l'écoulement irréversible de son temps. (...). Donner le temps à l'homme et à son fantasme, travailler sur le temps pour faire lâcher prise à une cosmologie désespérante, et ouvrir à l'anthropologie quelque chose comme un sens, même dans le dérisoire, même si c'est finalement le non-sens qui l'emporte, lorsque chacun de nous perd à son tour sa dernière bataille, celle de l'agonie... (Duvernoy 73)

Dans l'extrait ci-dessus, Duvernoy affirme que la vision cyclique que l'homme confère au temps est « dérisoire » car elle sert à conjurer sa finitude imminente. Insister sur la mort, à la quelle aboutit chaque cycle, est une vision réductrice de la position de l'homme dans le temps, car elle met l'accent sur la mort physique de l'individu et se détourne de la survie des idées et de la régénération du monde grâce à ces idées. Or, la mort dans l'œuvre de Louise Erdrich ne rime pas avec arrêt et fin du mouvement. Par exemple, *Love Medicine* commence par June marchant dans la neige: "June Kashpaw was walking down the clogged main street of oil boomtown Williston, North Dakota, killing time before the noon bus arrived that would take her home." (*LM*, 1) En effet, le mouvement de June, l'emmène vers sa fin, vers la mort, mais paradoxalement, June continue à agir dans les romans suivants et contribue à changer le destin des personnages.

C'est à travers la figure mythique du phénix qu'une continuité après la mort est établie. Cette figure renvoie à la renaissance éternelle et symbolise la régénération du corps après la mort. L'image du phénix est présente dans la fin de *Four Souls* lorsque l'auteur révèle que le changement est le fruit de la mort : "our bones nourish change." (*FS*, 210)

Par ailleurs, nous avons constaté que les scènes récurrentes ne sont pas répétitives et identiques mais annoncent plutôt une continuité et un changement. L'essence de l'histoire se répète mais des changements surviennent et lui donnent une apparence différente. Cette répétition régénératrice de changements reflète l'image de l'oiseau mythique, le Phénix, qui est présent à travers *Love Medicine* et se perpétue à travers *The Bingo Palace*.

Dans *Love Medicine*, June meurt. Grâce à l'argent de son assurance, son fils s'achète une voiture qu'il appelle Firebird. À la fin du roman, Firebird servira à Gerry, l'ex-mari de June, et Lipsha, leur fils, à s'évader après avoir eu des démêlés avec la justice. Dans *The Bingo Palace*, Firebird s'avère être la réincarnation de June : "Once, in the distance, flying through my headlights at a crossroads like a spell, I think I see the blue Firebird, mine formerly and, I presume, now rightfully my mother's." (*BP*, 75-6) En effet, June ne cesse de revisiter son fils à travers des visions. Sa présence est explicite dans *Love Medicine* où elle se transforme en une biche et apparaît à son ex-mari Gordie, avec qui elle n'a pas eu une vie heureuse. Cette apparition avait eu lieu lorsque Gordie a prononcé le nom de sa femme défunte :

'I love you, little cousin!' He said loudly. 'June!' Her name burst from him. He wanted to take it back as soon as he said it. Never, never, ever call the dead by their names, Grandma said. They

might answer. Gordie knew this. Now he felt very uneasy. Worse than before. / (...). (...) something made him look at the window. Her face. June's face was there. Wild and pale with a bloody mouth. She raised her hand, thin bones, and scratched sadly on the glass. When he ran from the bathroom she got angry and began to pound. (*LM*, 217-18).

Ce retour n'est finalement rien d'autre qu'une réponse à un appel maladroit. La réaction de Gordie, était contraire à son amour pour June. Son retour laisse entrevoir leurs liens ambigus, leur amour et désamour confondus. Malgré l'appel nostalgique et le message d'amour que Gordie a transmis à June, leur rencontre s'est transformée en une course-poursuite terrifiante pour Gordie. Gordie, sous l'effet de l'alcool, prend la fuite dans sa voiture et croit s'éloigner de June. Il l'aperçoit sous la forme d'une biche qu'il percute. Gordie emporte l'animal blessé dans sa voiture. Toutefois, l'animal se redresse pendant le trajet, faisant peur à Gordie qui l'assomme mortellement avec une barre de fer. La transformation s'inverse alors, et la biche redevient June, morte sur la banquette arrière de la voiture.

De ce fait, une seconde mort de June a lieu ; Gordie reconnaît sa culpabilité auprès du premier couvent de la réserve Sacred Heart qu'il croise : "He had just now killed his wife." (*LM*, 226) Cependant, lorsque l'une des habitantes du couvent qui a reçu l'aveu de Gordie, vérifie la présence du corps dans la voiture, elle ne retrouvera, à sa grande surprise, qu'une biche morte et ensanglantée. Ici, on retrouve, donc, un processus réaliste magique où l'infinitude de la vie après la mort et la transformation physique des défunts se rejoignent.

Le retour de l'esprit des morts parmi les vivants n'est pas un acte délibéré. Les croyances indiquent que les morts peuvent répondre lorsque les vivants les appellent ou prononcent leurs noms à haute voix. Mais, il est inévitable de penser que la présence d'esprits, ou le contact possible des vivants avec les morts soit un constat non scientifique et n'ayant aucune explication rationnelle. Dans la culture amérindienne, ces apparitions paranormales trouvent un écho « rationnel » dans l'héritage scientifique amérindien. Le retour de l'esprit des morts est une forme de défi lancé au temps et à la finitude de l'homme ; le retour est une célébration de l'infinitude et de l'éternité : "Central to the Native American quest for harmony is the sense of constancy, the timelessness and predictability of nature as the foundation of existence. Without beginning or end, the circle symbolizes eternity."<sup>255</sup> De ce fait, il est inévitable de représenter le temps cyclique sans célébrer la notion d'éternité qu'il endosse. C'est dans le retour cyclique que l'infini de la continuité perdure.

Cependant, une autre problématique surgit en rapport avec la dialectique de la répétition et de la régénération. Gerhardt Hoffmann évoque une double facette de la temporalité cyclique en tant que dialectique sans synthèse. Il affirme : "The cyclical time-scheme instigates both renewal and repetition. In postmodern fiction, they stand in a dialectic relationship without synthesis (...)." (Olson

---

<sup>255</sup> James S. Olson, *Native Americans in the Twentieth Century* (Urbana: U of Illinois P, 1984) 219.

330) Selon Hoffmann, le schéma temporel de la fiction postmoderne consiste en une vision dialectique sans synthèse mais ce schéma ne concerne pas le modèle décrit dans la saga. En effet, Erdrich établit une synthèse à partir de cette dialectique où la renaissance et la répétition s'unissent en une évolution, un devenir, une progression. Elle y insère aussi le facteur du hasard et de la contingence qui excluent le principe de répétitivité.

La mémoire se renouvelle, les traditions sont rappelées, les morts sont ressuscités, les histoires passées prennent de nouveaux tournants et de nouvelles interprétations ; Cependant, les pistes se brouillent quand les narrateurs et les événements sont multiples et morcelés. Or, l'événement primaire demeure la graine qui a régénéré le mouvement. Ces répétitions et ces renaissances se mêlent en une danse temporelle continue où chaque partie est aussi importante que le tout dont elle fait partie.

La logique du retour et du devenir est le modèle théorique qui explique le cheminement narratif de la saga *Love Medicine*. Cette logique confère à la notion de devenir un rôle majeur dans la temporalité du cycle répétitif. La saga nous mène à prouver que la temporalité cyclique n'a pas été suffisamment et profondément comprise et décryptée dans le passé. L'enjeu de la question temporelle est de mise, car la représentation de sa portée dynamique impacte l'objectif de l'œuvre de Louise Erdrich.

### *III. 3. Conclusion:*

Nous avons tenté dans ce troisième chapitre de cerner la conception de la temporalité cyclique et d'en démontrer les sinuosités qui demeurent à l'ombre de la théorie et de la critique littéraire. *Love Medicine* nous permet de révéler ces zones d'ombre selon plusieurs perspectives. Tout d'abord, le discernement de la temporalité amérindienne cyclique repose sur l'exclusion de la temporalité chronologique de l'horloge. En effet, l'auteur exclut tout raisonnement mesuré du temps.

Ensuite, la temporalité, linéaire soit-elle ou cyclique, inclut l'existence de plusieurs dimensions. Ce raisonnement scientifique justifie le réalisme magique comme une dimension essentielle à la progression des personnages. Le réalisme magique est avant tout une temporalité à part entière qui évolue d'une manière indépendante.

Prendre en considération la nature dimensionnelle du temps permet à la temporalité cyclique d'accéder à une légitimité scientifique, car elle fut longtemps considérée comme une temporalité mythique où la répétition et le retour du même l'assigne à l'absurde. Nous avons donc, exposé le modèle cyclique erdrichien où régénération, contingence et devenir intègrent le cycle et y apporte changement et transformation.

Toutefois, *Love Medicine* reflète un portrait spatio-temporel sinueux et complexe. Nous avons présenté au chapitre précédent l'analyse de la temporalité cyclique telle que Louise Erdrich l'a conçue en prenant en considération les postulats et les différentes définitions littéraires et scientifiques. Par ailleurs, notre analyse émane d'une œuvre éparpillée dans le temps et l'espace. Cet éparpillement et cette fragmentation sont des techniques de représentation imposantes. De ce fait, notre problématique repose aussi sur cette technique narrative, sa portée et sa signification. Dans quelle catégorie d'œuvre pourrions-nous inscrire *Love Medicine* ? Quelle valeur apporte l'auteur à la définition de l'œuvre lorsqu'elle utilise la fragmentation comme style d'écriture ?

### III. 4. Jeu et Ordre

#### III. 4. A. Introduction : La théorie du chaos comme outil de lecture

De sous son oreiller, les doigts tremblants, Mme Mitwischer sortit un crayon (...) et un bout de papier. C'était le coin d'une page de *Raison et Sensibilité* qu'elle avait réduit en confettis. (...). Sur ce lambeau, elle écrivit, lentement, patiemment, joyeusement, appuyant de toute sa force fragile, comme si elle gravait dans la pierre froide :

3,2983.10-24 cal. /°C.log D

Je demandai ce que cela signifiait ; ce qu'était « D » ?  
La formule de l'entropie, me dit-elle ; du désordre ; de (...) « l'équilibre thermodynamique ». Le « D », dit-elle, représentait la Destruction, quoi d'autre ?<sup>256</sup>

Un nouveau monde s'érige toujours sur les ruines d'un ancien monde. Par le biais des lambeaux un autre monde pourra ainsi, prendre forme. Nous avons besoin de nos anciennes certitudes pour comprendre les incohérences de notre représentation esthétique du monde. En effet, la décomposition de la temporalité cyclique chez Erdrich révèle des éléments qui mettent en place une logique rappelant la théorie du chaos. Cette logique nous permet d'apporter une dimension approfondie de la saga *Love Medicine* et de déchiffrer une œuvre qui semble s'inscrire en dehors du temps et de l'espace. Selon Milivoj Solar, un critique littéraire croate, *Love Medicine* ignore le temps et l'espace. "According to Solar, the slicing of time according to a hero's subjective perception, as well as the abandonment of calendar time, are the main traits of the contemporary novel."<sup>257</sup> Tout cadre spatio-temporel non-linéaire ou complexe est légué au rang de l'écriture postmoderne qui reflète un monde chaotique en perte de repères culturels et identitaires. Milivoj Solar<sup>258</sup> considère implicitement que *Love Medicine* renvoie à une catégorie de littérature où l'auteur reflète une identité morcelée. Cette catégorisation tente de donner du sens au phénomène de la fragmentation. Le calendrier de la temporalité linéaire et sa logique déterministe s'opposent à la temporalité cyclique

---

<sup>256</sup> Cynthia Ozick, *Un Monde Vacillant*. Traduit de l'anglais par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso (Paris : L'olivier, 2005) 307-8.

<sup>257</sup> Sanja Runtic, "Crossing stories, crossing cultures: hybrid spaces in Louise Erdrich's *Love Medicine*," *America/Sighting Modernity: Essays in Honor of Sonja Bašić*. Edited by Jelena Šesnić (Zagreb : FF Press, 2010) 115-134, 117.

<sup>258</sup> Les essais de Solar étant en langue croate, Sanja Runtic fut le seul moyen qui nous a permis de découvrir l'avis critique de Solar.

jugée répétitive et déterministe. Nous avons pu démontrer le contraire en employant une analyse scientifique du schéma littéraire de la saga. Nous avons constaté des sinuosités dans le cheminement des événements qui brisent ce schéma répétitif le faisant alterner entre linéarité et cyclicité. Le cadre temporel est construit à travers un récit multiple où les narrateurs sont nombreux et où l'image narrative est chaotique. En outre, la longueur et la dispersion du récit donnent lieu à un labyrinthe narratif. Ces éléments évoquent un portrait littéraire dont la logique s'apparente avec celle de la théorie du chaos. La théorie du chaos est une théorie scientifique qui s'est établie suite à l'observation de phénomènes physiques et astrophysiques où des éléments s'organisent à partir d'un agencement chaotique :

Chaos theory (or more generally, the science of nonlinear systems) explores the different consequences that randomness, chance, and probability can play in our world. It demonstrates that our universe is far from being simplistic clockwork because chance plays a guiding role in a vast number of processes, (...). (Peat 175)

Cette théorie révèle que le principe d'ordre est inhérent à tout système biologique ou physique et que la nature du monde est intrinsèquement ordonnée. Cette théorie est devenue une manière de représenter le monde et de le comprendre à travers plusieurs perspectives. La littérature s'est aussi imprégnée de cette perception et les écrivains s'inspirent du modèle chaotique. Le récit chez Louise Erdrich représente une organisation narrative chaotique. Nous allons progressivement démontrer comment ce chaos narratif trouve un ordre à travers le langage métaphorique récurrent. Ce désordre ordonné rappelle le paradoxe de la théorie du chaos. Cependant, il est primordial de baliser les caractéristiques d'une œuvre écrite selon le modèle de la théorie du chaos. Gordon E. Slethaug décrit le phénomène suivant lorsque la représentation de la logique chaotique dans un texte littéraire est constatée : "(...) fiction that consciously addresses the issues of chaotics, break with conventional linear narrative forms, use chaotic patterns for structural purposes, and/or embrace current rhetoric of chaos theory (including tropes of order and chaos)."<sup>259</sup> Nous retrouvons à travers cette constatation des éléments qui concordent avec le texte de Louise Erdrich comme le désordre non linéaire du schéma narratif et l'emploi récurrent et insistant de métaphores qui représentent cette logique chaotique de l'ordre. Ces éléments peuvent indiquer la présence d'une logique chaotique sans l'annoncer explicitement comme l'affirme le critique : "Some works are implicitly, rather than explicitly 'chaotic' in fragmenting 'normal' narrative forms and problematizing the logical coherency and linear structure of first-person narration by presenting illogical, nonlinear pastiches that explore multiplicitous perspectives of points of view." (Slethaug xiv) Le critique affirme la subtilité de cette écriture d'où l'importance de saisir les détails du style qui puissent faire resurgir cette logique. Le

---

<sup>259</sup> Gordon E. Slethaug, *Beautiful Chaos: Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction* (Albany: State University of NY P, 2000) xiii.

schéma narratif chaotique devient paradoxalement un outil pour rétablir l'ordre. C'est à travers les techniques narratives que se manifestent la discontinuité et le désordre temporel, et en même temps c'est grâce à l'analyse de cette technique que l'ordre se rétablit et fait apparaître de l'ordre entre les lignes de la narration. Tout d'abord, voici une clarification donnée par Pamela Gossin dans *The Encyclopedia of Literature and Science* où elle explique :

A more radical mode of metaphoric connection between chaos science and literature is to use chaos theory to define and analyse fictional texts. Here the claim that literary texts *are* chaotic systems appears in several guises. The chaos science model of self-organization or 'order out of chaos' may be used as a basis to understand how ambiguities of literature nonetheless give rise to a sense and order at a "higher" level of interpretation.<sup>260</sup>

L'auteur évoque la place privilégiée de la science dans notre culture contemporaine qui est devenue une sorte de métalangage ou description privilégiée du monde. Selon Gossin, le phénomène narratif se complexifie donnant ainsi lieu à une interprétation plus élaborée puisqu'elle a pour objet un texte chaotique qui contient un ordre implicite. Cependant, l'interprétation du chaos comme étant une facette de l'ordre dégage l'image d'une relation paradoxale et ambiguë où règne la loi de l'incertitude et du sens insaisissable :

(...) the intricate relationship of order and chaos: chaos coming out of order, order coming out of chaos, order and chaos inherent in each other, or chaos neatly and inextricably enfolded within order. Randomness and order are self-referential iterations, each reflecting and reversing the other, simultaneously held together and pulled apart. (Slethaug x)

Slethaug décrit cette relation ambiguë et inextricable entre l'ordre et le chaos qui se confondent mutuellement et où l'un renvoie à l'autre. Cet aspect insaisissable de la théorie du chaos se rapporte à l'étude des systèmes et leur évolution dans le temps. Slethaug indique que malgré le déterminisme qui règne sur l'évolution des systèmes, certains facteurs imprévisibles peuvent perturber le cheminement prévisible d'un système. Cette logique chaotique se concorde avec le système culturel amérindien qui semble cheminer vers la disparition totale mais qui, en réalité, s'adapte avec le changement et le brassage culturel des sociétés contemporaines. Nous pouvons citer deux exemples qui prouvent la sauvegarde d'un certain esprit traditionnel qui perdure à travers les cérémonies spirituelles et l'apprentissage des langues. L'aperçu que nous donne la littérature prouve l'effervescence intellectuelle qui nourrit la question de la survie. Donc, le déterminisme de l'évolution des systèmes est remis en question comme le confirme Slethaug :

The idea that every stimulus will bring a predictable response or that certain kinds of stimuli will condition specific responses is too specifically deterministic and controlled a view for modern systems theoreticians, though they do not deny that behavior, personality, and systems are influenced in subtle ways by physical, emotional, and cultural forces or that fairly specific patterns are involved. (x)

---

<sup>260</sup> Pamela Gossin. (ed), *Encyclopedia of Literature and Science* (London: Greenwood Press, 2002) 72.

L'histoire du massacre amérindien a eu pour conséquences la réduction démographique et l'établissement du système des réserves. Ces deux conséquences culminent dans une logique de disparition graduelle de cette culture. Or, par la volonté de certains intellectuels et par l'effort de certaines tribus, une conscience de l'héritage ancestral s'est éveillée. Cette volonté de certains individus et groupes à vouloir préserver cet héritage a un effet imprévisible sur l'évolution de la culture comme l'affirme Slethaug.

Il y a dans le style narratif de Louise Erdrich une forme d'intrigue qui se crée au fil des romans et qui implique, par le biais métaphorique, un ordre et un schéma harmonieux derrière le désordre narratif du récit. Cette idée provient de la théorie du chaos où le chaos donne lieu à l'ordre et où ordre et chaos semblent être deux facettes d'une même logique :

(Chaos theory) also leave unresolved the issue of whether turbulence creates the pattern or whether the pattern creates turbulence. (...). Indeed, that dilemma is part of the height of chaos or stability theory: unpredictability and determinism are mixed in seemingly contradictory and paradoxical ways that arouse scientific speculation and excite the imagination. (Slethaug, xxiv)

De ce fait, la logique du chaos produit un dilemme et nous livre une matière fictionnelle qui stimule et enrichit le processus de la lecture. Ce dilemme qui fait osciller la lecture entre chaos et ordre se manifeste dans le texte de Louise Erdrich sous la forme d'un jeu de hasard où déterminisme et contingence brouillent les cartes et instaurent un ordre imprévisible à travers le désordre.

### III. 4. B. *Of Games, Gamblings, and Guessings: le jeu comme outil de lecture*

« J'ai appris un peu de physique pour mes besoins  
en cherchant où je pouvais des images, des modèles,  
des exemples de prolongements d'idées, pour me représenter  
le fonctionnement de ce dont la conscience est l'acte. »<sup>261</sup> (Paul Valéry)

Dans le troisième chapitre intitulé « La temporalité amérindienne : une structure en filigrane, » nous avons tenté de décrypter la logique de la temporalité cyclique selon un modèle scientifique en analysant son fonctionnement à travers la saga de Louise Erdrich. Nous sommes parvenus à déduire que la temporalité cyclique endosse le principe de la contingence et se trouve en totale harmonie avec l'esprit traditionnel du *trickster* et avec le progrès théorique en sciences physiques. C'est une temporalité complexe qui s'étend au-delà de la compréhension et des attentes que l'esprit occidental lui a accordée. Plusieurs théories et notions se concordent avec cette temporalité. Ces notions sont l'incertitude, le hasard et la contingence. Ces trois éléments de la physique contemporaine priment dans l'œuvre de Louise Erdrich ; ils orientent la vie des personnages, caractérisent le texte de la saga et représentent l'approche et la compréhension comme un jeu :

La lecture littéraire n'est rien d'autre qu'une forme de jeu, l'une des plus complexes et des plus efficaces que notre civilisation puisse nous offrir. Car le jeu ne se réduit pas à l'amusement, à la distraction, à l'évasion ; sa prétendue gratuité risquerait d'abuser sur sa véritable fonction, littéralement vitale : activité absorbante, incertaine, vécue comme / fictive et pourtant soumise à des règles, oscillant entre un pôle enfantin, affectif, et un pôle adulte, plus intellectuel, le jeu a pour le sujet un rôle à la fois défensif et constructif, procurant une maîtrise symbolique et intégratrice.<sup>262</sup>

La lecture devient ainsi un jeu en soi amplifié par la présence de la métaphore des jeux du hasard, un trait culturel amérindien. En effet, le *trickster*, l'écrivain, les personnages, l'auteur et le lecteur sont en position de joueurs. Le *trickster* tente de réinventer les règles du jeu et de brouiller les pistes du sens préétabli ; le lecteur cherche à comprendre ces règles, à en extirper le sens et à saisir la profondeur et la cohérence de ces romans chaotiques aux récits éparpillés.

Le jeu dans la saga *Love Medicine* est constitué de hasard, d'ordre, de désordre, de permutation, de logique et de mouvement. Ces termes nous ont conduit pendant notre recherche à des pistes théoriques. Nous avons croisé lors de nos recherches la théorie du chaos qui semble être un

---

<sup>261</sup> Paul Valéry, *Cahier I* (Paris : Gallimard, 1973) 816.

<sup>262</sup> Michel Picard, *Lire le temps* (Paris : Minuit, 1989) 7-8.

précieux outil de lecture et de discernement dans notre travail. Bien que le mot « chaos » ne soit pas présent dans notre corpus, il semble le caractériser. Toutefois, le mot « ordre » est omniprésent. La théorie du chaos est d'autant plus la découverte d'une logique scientifique qu'une logique spirituelle cachée dans les replis mystérieux et encore inexplorés de la culture. Nous optons pour l'emploi de la logique du chaos car elle exprime parfaitement la structure de la saga *Love Medicine* et de sa finalité implicite. Notre problématique révèle des termes-clés appartenant à la théorie du chaos ; ces termes traduisent la mise en œuvre d'un système complexe qui transcende la représentation littéraire pour devenir un outil visionnaire de perception.

Concilier hasard et ordre est un projet complexe. Les événements accidentels et imprévisibles culminent tout au long de la saga et deviennent des facteurs entremêlés ; ils évoluent en un schéma ordonné. Il faut se prêter au jeu pour extirper ce schéma du chaos ; c'est en effet le message que l'auteur insinue. Mais les règles du jeu demeurent possibles à identifier seulement à travers la théorie du chaos où ordre, désordre, motifs et « attracteurs étranges » semblent sillonner l'écriture d'une manière subtile et sous une forme spatio-temporelle fragmentée et sinueuse. Afin de parvenir à comprendre le système chaotique qui se met en place deux mécanismes parallèles sont à identifier, car l'un est le reflet de l'autre : le jeu du hasard et la théorie du chaos. Ces deux processus se composent de plusieurs éléments identifiables mais interdépendants. Bien que le mot « chaos » ne soit pas présent dans notre corpus, il semble le caractériser ; cependant, le mot « ordre » est omniprésent ; l'ordre étant l'envers du chaos. Cette théorie de l'ordre est aussi une logique spirituelle que l'écriture de Louise Erdrich met en œuvre. Il y a dans la culture amérindienne un renouvellement du cycle de la vie. Le célèbre physicien David Peat explique :

The world is **flux**. Nothing lasts forever. Whenever we have made our **plans** and laid down the path of our future the trickster will come along and play a **trick** on us. The celebration of **chance**, through gambling, becomes important to Native people. But gambling is not simply a "game", in our sense of the word as entertainment or diversion, but sacred ceremony that acknowledges the basic **metaphysics of the cosmos**, including the power of the trickster and other spirits. (...). The Mohawks have the Peach Stone Game that must be played before corn is planted, the Mic Maqs have the game *altestaqaney*. These are played on behalf of the whole society and may, for example, act to renew the compacts and alliances made with the spirits of the universe. Playing gambling games and creating their **rules** implies that such people have a **knowledge** of the laws of **probability** and are able to compute the odds of various outcomes. (Peat 156)<sup>263</sup>

David Peat présente une analyse scientifique unique des traditions ancestrales. Il introduit et définit le mécanisme des jeux du hasard. Le mouvement, la probabilité, la connaissance du cosmos et des règles qui le gouvernent sont les notions qui définissent le jeu. Le *trickster*, étant une force spirituelle majeure symbolisant la turbulence et l'incertitude est fortement impliqué dans le jeu. Il est important d'employer une approche scientifique du jeu et de mettre de côté son aspect divertissant que les pionniers chrétiens ont condamné comme étant une pratique païenne absurde. À ce propos,

---

<sup>263</sup> Nous soulignons en gras.

William Wood, un chroniqueur du 17<sup>ème</sup> siècle, a rapporté cette pratique dans l'un de ses tracts, "New England's Prospect". Il décrit les Amérindiens comme étant ensorcelés par le jeu, passant leur temps à parier et perdre leurs possessions.<sup>264</sup> L'incompréhension vis à vis de l'Amérindien dominait et il n'y avait pas encore à cette époque le progrès physique et scientifique qui nous permet d'établir un regard comparatif et de découvrir les subtilités rationnelles de cette culture. Nous avons ici les notions essentielles que nous allons explorer et analyser après avoir exposé le rôle et la place du jeu.

Le jeu traduit une compréhension profonde des mécanismes énergétiques qui dominent le cosmos et exprime une forme de prière où les esprits qui représentent ces mécanismes sont sollicités afin d'offrir aux membres du jeu les meilleures possibilités pour gagner : "Indigenous cultures have always had a tradition of gambling, rooted in religious rites and festivals. Often sacred gambling is as spiritual as praying. In ancient times, players believed that there was a pattern to winning and losing and that the outcome of the game was controlled by some invisible force." (Quennet 208) Dans *Tracks*, l'auteur confirme cette perception :

"In the heaven of the Chippewa there is gambling with spears of wood and rounded stones. There is gambling with deer knuckles, small brown bones, cards, dice, and human teeth. Snips of copper, bone buttons, iron rings and coins and dollar bills are piled around the players for stakes. (...).

They play for drunkenness, or sorrow, or loss of mind. They play for ease, they play for penitence, and sometimes for living souls. (*Tr*, 160)

Il y a derrière chaque mouvement de chaque joueur une force invisible sollicitée qui va implicitement couronner ces mouvements en les plaçant dans une combinaison (*pattern*) gagnante ou perdante. Ce lien invisible qui s'établit pendant le jeu entre les individus et les esprits devient sacré comme une prière. Tout se joue pour différentes raisons et différents souhaits.

L'évolution sociale du jeu a abouti à un stade où le jeu est devenu un sujet économique majeur et indispensable pour les communautés amérindiennes des réserves. En 1988, le congrès américain a voté une loi qui autorise les tribus amérindiennes de bâtir des casinos et d'offrir les jeux au public.<sup>265</sup> Cette loi a permis au jeu d'avoir un rôle économique réglementé :

The profits fund child care facilities, scholarship for education, welfare programs, and the purchasing of lands, including those originally occupied by the tribe. Additionally, the casinos provide tribal members with employment. The Indian gaming movement is referred to as the 'New Buffalo' movement, which signifies its potential for Native American prosperity. (Temple, Velie, "Gambling")

Le jeu a donc évolué d'une tradition ancestrale spirituelle à un projet de prospérité économique. Cependant, malgré cet aspect valorisant, certains Amérindiens dénoncent les effets

---

<sup>264</sup> Paul Pasquaretta, *Gambling and Survival in Native North America* (Arizona: the U of Arizona P, 2003) 3.

<sup>265</sup> Jennifer McClinton-Temple, Alan Velie, "Gambling and American Literature," *Encyclopedia of American Indian Literature*. 2<sup>nd</sup> ed (NY : Facts on File, 2013).

addictifs du jeu et restent méfiants à l'égard des effets d'appauvrissement que le jeu peut induire. Le jeu est ainsi considéré comme un autre piège de gain et de pertes au lieu d'être un moyen de salut. (Temple, Velie)

Cette dimension négative du jeu n'est toutefois pas présente dans la saga *Love Medicine*. Les personnages ont une position de force et d'indépendance lorsqu'ils jouent. Ils ont le talent et la dextérité du jeu et de la prédiction comme le confirme Nanapush : "(i)n my time I was known as a clever gambler. (...). I could predict the hiding of bones, and my years as a guide to white hunters taught me how to play cards." (*PD*, 38), "it comes through the hands, which in Pillagers are strong and knotted, big, spidery and rough, with sensitive fingertips good at dealing cards." (*PD*, 31) Ces personnages joueurs ont aussi un sens de responsabilité envers leur communauté comme dans le cas de Lyman qui a le don et le talent de gagner qu'il met en œuvre pour soutenir les siens en investissant dans la scolarité des enfants de la réserve. Lyman raconte : "(m)y one talent was I could always make money. I had a touch for it, unusual in a Chippewa...Once I started, it seemed the more money I made the easier the money came." (*LM*, 181/182) Lyman affirme aussi : "money was the key to assimilating, so Indiana were taught. Why not make a money business out of money itself? Appeal to frenzy, appeal to purpose, appeal to the Gods of Chance." (*LM*, 327) Lyman est un entrepreneur qui a décidé de bâtir un casino dont les fins économiques sont orientées vers le soutien de la jeune génération. En réalité, derrière les ambitions économiques de Lyman, il y a le conseil que Fleur Pillager lui a confié à travers un rêve où elle l'incite : "put your winnings and earnings in a land-acquiring account. Take the quick new money. Use it to purchase the fast old ground." (*BP*, 149) L'entreprise de Lyman est une réussite : "He saw the people filling in, putting down their money for the tickets. He watched them picking up their markers, heard the numbers rolling off the announcer's tongue, saw the revenue trickling and then rolling, and flooding into the tribal accounts. He saw the future, and it was based on greed and luck." (*LM*, 328) Lyman se présente comme un sauveur de sa communauté.

Le jeu représente aussi l'idée d'un défi à relever, celui de gagner. L'Amérindien est captif de deux systèmes culturels conflictuels. Ces systèmes sont métaphoriquement mis en scène à travers le jeu ; le protagoniste du jeu semble miser sa chance de gagner ce jeu et de survivre dans un système qu'il subit involontairement : "(It) does not simply mean gambling in a social setting, but in actuality the engagement of two societies and the juxtaposing of two conflicting views of the future. Which society (Euro, or Native American), should have the funds and therefore the final say in what will be?"<sup>266</sup> Bien au delà du rôle social que le jeu peut avoir, il y a aussi une dimension financière où des biens matériels sont impliqués. Cela est en effet, un sujet récurrent dans la saga *Love Medicine*. On

---

<sup>266</sup> Allan Chavkin, *The Chippewa Landscape of Louise Erdrich* (Tuscaloosa: U of Alabama P, 1999) 10.

assiste à des jeux de Poker où l'on mise sur des terres, préalablement volées ou détournées par des marchands ou des entrepreneurs anglais. Fleur Pillager est le personnage le plus concerné par ces importantes mises. Selon Kristan Sarvé-Gorham, Fleur joue pour tromper et renverser le projet colonial anglophone ; un projet qui s'est établi sur de fausses procurations de terres et de manières douteuses de détournement de biens territoriaux. Sarvé-Gorham stipule aussi que Louise Erdrich emploie une mise en scène tacitement comique lorsque ses personnages gagnent les disputes territoriales par le jeu, un procédé qu'elle considère comme une résolution plus juste que ne l'est le système légal anglais.<sup>267</sup>

À travers le jeu, un mécanisme de survie s'opère implicitement, comme l'explique Fabienne Quennet : “..., for the first time in generations, Native Americans are shaping their own destinies beyond the control of whites, and this remains the most important and positive effect of Native American casino business and gambling.”<sup>268</sup> Il y a donc, un rôle pragmatique explicite accordé au jeu lorsque celui-ci devient un moyen de survie et une source de pouvoir : “The belief in chance can indeed lead to fatalism and resignation, but in Erdrich's last novel of the quartet, she depicts chance as a part of Native Americanness that leads to power and survival. Chance and luck are not antagonistic to a Native American worldview but are a major part of it.” (208) Ce qui est de mise dans les différents récits de la saga *Love Medicine* est la survie. Les personnages sont confrontés à des prises de risques auxquelles ils n'ont pas eu d'autre choix que de se livrer ; c'est le cas de *The Bingo Place* où la survie relève de la chance : “ ‘*The Bingo Palace* came about because of an economic freak,’ says Louise Erdrich of her fourth novel. ‘The Indian Gaming Act brought casinos to the reservations, and it seemed to fit in with a novel that was all about risk and luck, chance, risk and luck.’”<sup>269</sup> Cependant, cette machine économique du jeu du hasard demeure ambivalente comme le remarque A. Robert Lee :

By the 1990's, economic development had been achieved on many reservations, but not from control of natural resources or other idealistic projections. Employment and unprecedented riches came from casino gambling: bingo, slot machines and all the other methods of extracting money from the weak and foolish.<sup>270</sup>

Cette résolution qui a pu accomplir un développement économique relatif s'impose grâce à l'exploitation de la pauvreté et de l'effet addictif au jeu. Cependant, cet aspect n'est pas mentionné

---

<sup>267</sup> Kristan Sarvé-Gorham, “Games of Chance: Gambling and Land Tenure in *Tracks*, *Love Medicine*, and *The Bingo Palace*,” *Western American Literature* 34. 3 (1999) : 272-300, 287.

<sup>268</sup> Fabienne C. Quennet: *Where Indians Fear to Tread ? : A Postmodern Reading of Louise Erdrich's North Dakota Quartet* (Hamburg : Lit, 2001) 197.

<sup>269</sup> Eithne Farry, “The Bingo Palace and Indian Gaming Laws,” *A critical Eye in The Bingo Palace* (London: Harper Perennial, 2004) 9-12, 9.

<sup>270</sup> A. Robert Lee, *Loosening the Seams: Interpretations of Gerald Vizenor* (Bowling green: Bowling green U Popular P, 2000) 134.

chez Louise Erdrich.

Le jeu est aussi une image et un reflet que l'auteur représente comme outil de lecture de la saga éparpillée et fragmentée. Nous avons entre les mains une histoire que nous comparons à un jeu de cartes car son organisation temporelle demande connaissance et dextérité de la part du lecteur pour percer et cerner le motif cohérent qu'elle contient. Ces caractéristiques seront abordées dans le présent chapitre. Nous avons en effet, identifié trois éléments nécessaires à la lecture de notre corpus et qui sont aussi identiques au mécanisme du jeu : les fragments, le mouvement et l'ordre. Ces principes sont des règles du jeu de la lecture. Fabienne C. Quennet le confirme : "The only thing the gambler needs to know is how to follow the rules of the game, while the reader similarly has to know the rules of the novel and be able to interpret it accordingly." (203) Donc, tel un jeu, la lecture du récit romanesque doit respecter certaines règles afin d'établir une interprétation adéquate et pertinente. Quennet précise: "Hence, the preoccupation with games in Erdrich's novel reminds the reader of the playfulness of fiction and the game that literature and the author play with the reader." (200) Cet argument se précise et se clarifie dans le préambule de *The Bingo Palace* lorsque Louise Erdrich écrit à l'intention de Michael Dorris : "To Michael lucky 4 me. B 4 and after 4 Bingo guidance." Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici n'est pas la personne mentionnée mais plutôt le jeu de mots et de sonorités qui montre l'esprit joueur de l'auteur et qui mène le lecteur à comprendre son rôle et à appréhender le jeu comme outil de lecture. Cette manière de réinventer l'écriture romanesque et sa lecture trouve un écho auprès de grands écrivains et théoriciens. Par exemple, Gerald Vizenor établit une liste de quatre attraits à cette forme contemporaine : "the appeal of play, or grand games, a lightness without the imperatives of realism; the appeal of dream, an aesthetic ambition to break free from verisimilitude; the appeal of thought, but not a philosophical transformation; and the appeal of time, personal memories and collective time."<sup>271</sup> Vizenor cite le jeu, la légèreté sans le souci du réalisme, la profondeur de la réflexion, le temps et les souvenirs comme des points attrayants de cette forme d'écriture. C'est une forme de plus en plus perçue comme une nouvelle phase dans l'évolution du roman. Elle reflète inéluctablement l'évolution du monde contemporain. Ce 'roman-jeu' n'est qu'amplifié par le modèle scientifique de la théorie du chaos qui réunit hasard et ordre et qui nourrit l'écriture en intrigue et en complexité. La domination de la métaphore du jeu dans la saga *Love Medicine* fonctionne de la même façon que la théorie du chaos. La théorie du chaos et les jeux du hasard, même s'ils sont dominés par des règles, ils reposent sur la chance et l'ordre inattendu. À en observer le déroulement des histoires, les images métaphoriques du jeu narratif et textuel, la théorie du chaos s'impose comme un outil d'interprétation et de raisonnement. Fabienne Quennet introduit le

---

<sup>271</sup> Gerald R. Vizenor, *Narrative Chance: Postmodern Discourse on native American Indian Literatures* (Oklahoma: U of Oklahoma P, 1993) xiii.

système dynamique de cette théorie dans le récit littéraire amérindien, et particulièrement dans le roman *The Bingo Palace* de la manière suivante :

Yet, chaos theory can help to understand the interplay of design and chance and the emergence of chance in an apparently determined universe. Interpreting the “violent order” as colonialism suffered by Native Americans and the “complex disorder” as the workings of a tribal world, the introduction of chance as a category in the production of events becomes a means of subversion and disturbance of old orders, on narrative, structural, and thematic levels. (196)

À travers le troisième chapitre, nous avons exploré l'aspect contingent dans le raisonnement cyclique amérindien et nous avons démontré ce fonctionnement temporel à travers notre corpus. En effet, la contingence vient perturber le principe déterministe de la temporalité cyclique. Le principe de la chance et du hasard émanant du jeu vient compléter ce schéma temporel de la saga. Le chaos narratif et spatio-temporel est un système complexe qui repose sur la logique du chaos déterministe. Nous allons démontrer que ce système se construit selon une structure que seule une lecture d'ensemble de la saga peut organiser sous une forme ordonnée. L'écriture n'est jamais chaotique ni absurde, mais elle est toujours porteuse d'une finalité et d'une logique explicite ou implicite. Malgré toute force de chaos ou désordre apparent, il y a toujours une logique structurante qui repose sur un projet ou une idée que l'auteur tente de communiquer consciemment ou inconsciemment. Cette image du chaos porteur d'ordre repose sur le jeu organisateur de la lecture :

La lecture littéraire n'est rien d'autre qu'une forme de jeu, l'une des plus complexes et des plus efficaces que notre civilisation puisse nous offrir. Car le jeu ne se réduit pas à l'amusement, à la distraction, à l'évasion ; sa prétendue gratuité risquerait d'abuser sur sa véritable fonction, littéralement vitale : activité absorbante, incertaine, vécue comme/ fictive et pourtant soumise à des règles, oscillant entre un pôle enfantin, affectif, et un pôle adulte, plus intellectuel, le jeu a pour le sujet un rôle à la fois défensif et constructif, procurant une maîtrise symbolique et intégratrice.<sup>272</sup>

Au delà de la métaphore des jeux du hasard qui se présente dans le texte, le lecteur se trouve aussi dans un rôle de joueur où les différentes histoires des personnages et des narrateurs s'offrent à lui comme des cartes éparpillées à ordonner. Il doit suivre les règles implicites et déchiffrer les codes symboliques qui se tissent à travers la trame métaphorique du récit. Les règles du jeu chez Louise Erdrich pivotent autour de la connaissance et de la prédiction, comme Nanapush l'affirme dans *Tracks* : “I could predict the hiding of bones, and my years as a guide to white hunters taught me how to play cards.” (*Tr*, 38). Le narrateur indique que Gerry porte en lui l'identité d'un *trickster* :

He knew from sitting in the still eye of chance that fate was not random. Chance was full of runs and soft noise, pardons and betrayals and double backs. Chance was patterns of a strange complexity than we could name; but predictable. There was no such thing as a complete lack of order, only a design so vast it seemed unrepitive up close, that is, until you sat doing nothing for so long that your brain ached and, one day, just maybe, you caught a wider glimpse. (*BP*, 226)

Ce passage annonce au lecteur la finalité de son jeu de lecteur et lui indique la présence d'un

---

<sup>272</sup> Michel Picard, *Lire le temps* (Paris : Minuit, 1989) 7/8.

ordre prévisible que sa lecture pourrait déceler. L'extrait décrit la complexité enfouie qui caractérise la vie en général. C'est au lecteur d'aligner les éléments du récit comme dans un jeu de carte et de construire une vue d'ensemble qui lui donnerait une image ordonnée. Le texte de Louise Erdrich, comme tout texte de fiction, ne donne aucune indication sur l'aboutissement ou le résultat final de la manœuvre du lecteur :

Car le texte de fiction ne décrit pas les faits ; dans les meilleurs des cas il les ébauche en vue de / stimuler l'imagination du lecteur. Celle-ci serait paralysée si les stratégies déterminaient d'un bout à l'autre la réaction du lecteur. Si les stratégies mises en place imposent trop clairement au lecteur sa réaction, celle-ci sera obligée, et le lecteur risque d'autant plus de se détourner de ce vers quoi le texte avait voulu l'orienter.<sup>273</sup>

La perspective de tout écrivain est de faire de la lecture un processus créatif qui réécrit le récit d'après ce qu'il suggère entre les lignes, selon les possibilités et les limites qu'il offre au lecteur. Toutefois, les éléments que Louise Erdrich nous livre indiquent un apparent agencement chaotique des fragments narratifs mais nient tout désordre et toute désorganisation. En effet, l'image du système chaotique donne lieu à une organisation ordonnée et bien déterminée :

Chaotic systems are so sensitive to initial conditions that they appear to behave in a totally discontinuous and unpredictable manner. However, chaos only gives the appearance of randomness. In fact, the science of chaos has arisen because of the discovery of a hidden order within the apparent randomness of chaotic systems. This order is perhaps best visualized by the shape of a strange attractor.<sup>274</sup>

Ceci se concorde avec le propos de Nanapush, cité plus haut, "Chance was patterns of a stranger complexity than we could name, but predictable." (BP, 226) L'auteur met le lecteur sur une piste qui implique la présence d'un ordre. Cette absence de fin prévisible libère l'imagination du lecteur et plonge le texte dans un tourbillon de chaos qui finit par livrer du sens et libérer le lecteur comme l'illustre *The Bingo Palace*. En effet, lorsque Gerry est transféré vers une autre prison par avion, une tempête fait tomber l'avion et lui permet de survivre et de s'enfuir. (BP, 227) En somme, on parvient à la déduction que le chaos libère le sens sous la forme d'un désordre de fragments épars car chaque morceau contient un sens complémentaire aux autres. Ainsi, la fragmentation est un outil majeur dans le processus de lecture et une métaphore dominante dans les romans de *Love Medicine*.

---

<sup>273</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*. (Munich: Mardaga, 1976)

<sup>274</sup> Pamela Gossin. Ed, *Encyclopedia of Literature and Science* (London : Greenwood Press, 2002)

### III. 4. C. Fragmenter, intriguer, unifier

« Il y a de l'insubordination, de la sédition dans l'écriture fragmentaire. »<sup>275</sup>

Les jeux de hasard commencent principalement par un ensemble de pièces désordonnées à rassembler ou à ordonner selon une logique imprévisible qui aboutira à un schéma improbable. L'image que reflète la saga *Love Medicine* est celle d'un ensemble de cartes narratives désordonnées qui lancent le défi de les ordonner en une combinaison gagnante. Le lecteur rassemble les fragments d'une histoire commune que tous les personnages partagent. Dans *Love Medicine* on confirme la mission du lecteur : "(to) gather shreds of talk," (*LM*, 30) La saga se présente sous la forme de fragments de récits dispersés dans le temps et l'espace. Cet éparpillement narratif et spatio-temporel confronte le lecteur à une idée du roman qui s'oppose à la notion de roman continu et fluide dans le temps et l'espace. Toute discontinuité nuit à la logique narrative et interrompt le fil de la lecture :

Car ce qui se cache derrière cette condamnation du discontinu, c'est évidemment le mythe de la Vie même : le Livre doit couler, parce qu'au fond, en dépit de siècles d'intellectualisme, la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée gracieuse, octroyée par un dieu, une muse, et si la muse ou le dieu sont un peu réticents, il faut au moins « cacher son travail » : écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit ; toute Littérature, même si elle est impressive ou intellectuelle (il faut bien tolérer quelques parents pauvres au roman), doit être un récit, une fluence de paroles au service d'un événement ou d'une idée qui « va son chemin » vers son dénouement ou sa conclusion : ne pas « réciter » son objet, c'est pour le Livre, se suicider.<sup>276</sup>

Le transfert d'un récit de la narration orale à la trace écrite créé une remise en question et une défaillance des règles de l'écriture romanesque. Malgré la discontinuité narrative, les récits des multiples narrateurs dans *Love Medicine* cheminent vers un aboutissement. Toutefois, cet aboutissement ne résout pas les tribulations des protagonistes mais plutôt les apaise temporairement en laissant une suite suspendue qui sera reprise dans un roman suivant. Dès que la lecture du roman suivant est entreprise, le lecteur a l'impression que l'aboutissement du roman précédent devient un événement déclencheur d'un autre récit. Ce morcellement se transforme en une intrigue que le lecteur a le rôle de résoudre en rassemblant ces morceaux en une unité narrative perceptible. Ralph Heyndels, professeur de littérature française et comparée à l'université de Miami, constate :

---

<sup>275</sup> Ingrid Astrier, « L'écriture fragmentaire chez Cioran », *Alkemie* : Revue semestrielle de littérature et philosophie : Le fragmentaire 2 (Novembre 2008) 69-80, 71.

<sup>276</sup> Roland Barthes, *Essais Critiques* (Paris : Seuil, 1964) 177.

(...), le texte discontinu fissure, dans l'apparence immédiate de son être organique, les assurances vraisemblables des régimes idéologiques de la plénitude qui a réponse à tout et où tout trouve sa place déterminée. Par là, il privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction qui, elle déplace, bouleverse, transforme les modélisations idéologico-textuelles préalables ou différées.<sup>277</sup>

Tout comme le jeu, la fragmentation est une technique de résistance aux canons littéraires et aux certitudes imposées aux lecteurs et à la société. La fragmentation est une manière de remettre en question les normes établies et d'offrir un cadre libre de reconstruction des valeurs classiques et dominantes. Ce travail de réorganisation et de transformation offre au lecteur une expérience temporelle multiple. Le critique Nicolas Carpentier déduit que le temps de la fiction contient deux niveaux : le temps de la narration, depuis lequel les événements sont racontés, et le temps de l'intrigue. Le lecteur est ainsi partagé entre trois temps : le temps réel, le temps de la narration et le temps de l'histoire.<sup>278</sup> L'auteur souligne que le temps de l'intrigue se construit grâce à un minutieux travail de lecture qui semble complexe dès lors qu'il se trouve dispersé dans un schéma temporel désordonné. Il est difficile d'assembler ces morceaux d'histoire et de suivre le fil de l'intrigue dans une saga qui n'est pas achevée. Cependant, Louise Erdrich fait allusion à son jeu narratif qui demande au lecteur un travail complexe d'assemblage. Par exemple, dans *Tales of Burning Love*, quatre narrateurs racontent leur vie avec le défunt Jack Mauser. À travers leurs récits enchevêtrés, le portrait de Jack se manifeste progressivement : "The revelation, their emotions, it all occurred so easily. A beautiful frieze shows through a wall of crumbling plaster, a cryptic collage, say, made of beads and chips of mirror. The ground shrugs, a powerful shift occurs, the sequence is revealed." (*TBL*, 108) Nous sommes en présence d'une intrigue d'ordre esthétique qui emploie la métaphore du portrait narratif en mosaïque dont la discontinuité aboutit à une forme. Dans cette citation, l'auteur utilise des termes qui renvoient à la fragmentation comme "collage", "beads" et "chips of mirrors" ; ces termes inspirent l'idée du morcellement dont l'assemblage fait apparaître de l'ordre et de l'harmonie. L'auteur nous révèle la présence d'une fresque, une œuvre composée de morceaux de miroirs et de perles. Elle est issue de l'éclatement des voix qui la composent ; ces voix se réunissent et se reflètent à la surface. Ce fractionnement prémédité fait l'objet d'une interrogation sur « la présence non éludée d'une résistance du monde aux structures. » (Heyndels, 9) Tout comme la métaphore du jeu, la fragmentation est aussi une technique de résistance aux règles et aux normes structurantes du système. Cette résistance toutefois, n'est pas démunie de sens ou de finalité car elle réinvente les règles en les entravant. Il s'agit, dans la saga de *Love Medicine*, de réinventer l'identité de trois personnages sous la forme d'une unification de fragments de récits en un portrait narratif collectif. Ces personnages sont June

---

<sup>277</sup> Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée* (Bruxelles : Mardaga, 1985) 14.

<sup>278</sup> Nicolas Carpentiers, *La lecture selon Barthes* (Paris : L'Harmattan, 1998) 94.

Kashpaw, Jack Mauser et Fleur Pillager. Les versions et morceaux d'histoires qui les impliquent les maintiennent dans une forme d'énigme qui exige l'interprétation de leur identité et de leur vécu. Cette interprétation se trouve au croisement de multiples narrateurs et donne naissance à une figure dont les morceaux enchevêtrés sont harmonieux et cohérents. Nous allons prouver comment les fragments narratifs de la saga *Love Medicine* gravitent autour de ces trois personnages absents et s'unissent autour de leurs portraits éclatés.

Derrière le portrait de Fleur Pillager ou de June Morrissey ou de Jack Mauser, le lecteur aperçoit subtilement l'image de la communauté et de son unité idéalisée. L'éclatement de ces portraits fragmentés est représenté selon une dimension spatio-temporelle. Les fragments du début sont aussi ceux de la fin du récit. Par exemple, l'histoire de June Kashpaw commence à la première page du premier roman *Love Medicine* où elle rencontre Jack Mauser un dimanche en 1981 et périt à la suite de cette rencontre dans une tempête de neige : "The morning before Easter Sunday, June Kashpaw was walking down the clogged main street of oil boomtown." (*LM*, 1) Dans *Tales of Burning Love*, la première page relate la journée de Jack le samedi, un jour avant sa rencontre avec June : "Holy Saturday in an oil boomtown with no insurance." (*TBL*, 3). Au début des deux romans se trouve une scène-clé où les deux protagonistes se rencontrent juste avant le moment tragique qui emportera June Kashpaw. *Tales of Burning Love* semble perpétuer la mémoire de June et impliquer Jack dans sa fin tragique. Les portraits des deux personnages fusionnent dans ce roman et se complètent. En effet, à cause de June, Jack est resté errant sur les routes, car il n'a pas rattrapé June en pleine tempête et n'a pas empêché son départ fatal. Il fut, par la suite, pris dans des relations et des unions avec des femmes qui exercent un pouvoir sur lui. Elles s'avèrent finalement munies de meilleures valeurs que lui ce qui le dévalorise à leurs yeux. Après sa mort, son identité devient le produit de ses femmes qui livrent un portrait multiple de lui, fragmenté et discordant qui fractionne son image et lui ôte son identité réelle. Cette fragmentation reflète le portrait du destin torturé de June. Jack s'explique sur le fait d'avoir laissé June partir : "I never expected her to keep on walking!" (*TBL*, 149) ; le chapitre débute ainsi par une pensée rétrospective reliée au premier chapitre de *Love Medicine*. Inconsciemment, Jack porte en lui un sentiment de culpabilité suite à la mort de June. Le départ de June vers la tempête de neige est un moment figé dans le temps qui se réitère et devient un point culminant autour duquel les deux romans évoluent et se nouent. Nous avons davantage de confirmation du lien avéré entre le parcours erratique de Jack et sa mort tragique ainsi que la mort de June : "June Morrissey. Had she cursed him to die this way because he hadn't even told her his real name? (...)." (*TBL*, 161) Ce fragment nous informe que Jack a menti à June sur son nom ; il a fini par la laisser partir dans la neige et le froid ce qui sous-entend que Jack était responsable de sa mort et qu'il aurait pu lui éviter cette fin. Ce fragment d'histoire se réitère et se multiplie sous d'autres formes dans le roman lorsque les quatre femmes de

Jack Mauser sont piégées dans une voiture en pleine tempête de neige. Dans cette situation, les récits de leur vie menée auprès de Jack culminent et s'enchevêtrent. La déduction qui pourrait se dégager de cette fragmentation préméditée du récit qui raconte la rencontre et la mort de June vise à dissiper les certitudes et construire plusieurs hypothèses.

Donc, paradoxalement, de cette fragmentation surgit l'unité. Dans *Tales of Burning Love*, les quatre femmes de Jack se réunissent et leur rivalité s'atténue et se transforme en une complicité. Le portrait qu'elles esquissent ensemble de Jack le réduit à une présence indéfinie comme le raconte Dot, l'une de ses femmes :

“She mimics, making it a question, “the groom... ?”  
(...) I can think of nothing that would, even in a small way, convey any part of who he is. There is no picture adequate, no representation that captures him. So I just put my hand across the table, and I touch her hand “Mother,” I say, like we're in a staged drama. “He'll arrive here shortly.” (TBL, 20)

Dot ne parvient pas à cerner l'identité de Jack ou toute référence à sa personne afin de le présenter à sa mère en tant que son futur époux. L'identité de Jack semble brouillée et confuse par son parcours erratique et par ses rencontres multiples qui se reflètent à travers la narration dispersée d'histoires brèves et contradictoires. Les narratrices sont divisées en ce qui concerne l'exactitude des formes anatomiques de Jack ainsi que de la normalité de son portrait psychologique :

'He was at least a full seven, maybe even *eight* inches,' Eleanor stated.  
'You're off by,' Candice leaned toward Dot.  
'He was small, please. Undersize. I know,' Protested Marlis. / 'Six then. Except,' (Eleanor) said, 'of course I am petite so I would experience him as,'  
'Shut up,' said Marlis.  
'Intelligence,' Eleanor continued. 'We know he had brains, but let them atrophy. (...)' (TBL, 195/6)

Eleanor suggère que la différence des mensurations de Jack est due à une perception subjective variant selon le point de vue de chaque narratrice. Ces multiples versions exacerbent le caractère fragmenté du récit et fractionne sa forme et sa structure narrative. Cette représentation morcelée et ses aspects narratifs contradictoires donnent lieu au malentendu ainsi qu'à la complicité entre les narratrices comme dans le cas d'Eleanor et Dot. En effet, en voiture, en compagnie d'Eleanor et de Dot, Jack annonce à Dot qu'il avait un enfant avec Marlis et qu'il a eu déjà quatre épouses. L'ambiance entre les trois est tendue. Mais, les deux femmes se transforment peu à peu en complices et se dressent contre Jack :

They wept in unison, they wept in alternate harmonies, they wept as one. They wept themselves into another time, another place, another state of memory. They changed heart, changed faces, wept with eagerness, persistence, until they came to the outskirts of Fargo, (...).  
(...). it wasn't as though they had decided to stonewall him, but rather, that they couldn't be bothered, at that moment, to so much as register the sound of his voice, for they were transforming, reconfiguring themselves. They were becoming a different animal, Jack thought, one he didn't

like. He shifted helplessly in his seat.

(...). The weeping had fused unseen connections, circuits had clicked into place, their stories matched cadence by cadence. He wanted to stop the car, to get out and run, to abandon the increasingly forceful complexity beside and behind him. There was a science experiment. Lumps of coal. With the right mixture of chemicals, colored crystals grew on the black surfaces. Blue, white, red, they formed link on link into stacks and cones of intricate needle-tipped bright shapes. (TBL, 78)

La scène se passe sur la route, ce qui inspire l'idée du mouvement, un processus en cours de formation, un état en devenir. Le chagrin causé par la trahison de Jack devient un point commun qui déclenche leur complicité. Les deux femmes s'unissent en une créature étrange. Elles rassemblent leurs fragments d'histoires en une structure colorée et complexe. Cette scène confère le pouvoir aux narratrices en tant que force féminine et aussi en tant que force ambiguë, à la fois unificatrice et fragmentaire construisant et réinventant le portrait identitaire de Jack à partir de ce que leurs souvenirs éparpillés leur inspirent. Cet éclatement identitaire se produit dès lors que Jack est en errance permanente entre les routes et les aventures. Jack ressemble à June et à Fleur qui représentent l'individu amérindien contemporain dans son errance et dans sa perception confuse de sa propre identité. Ce désordre et cette discontinuité de la représentation narrative des personnages reflètent un monde dont les contours sont flous et dont la quête bouleverse toute attente prévisible. L'errance, qui est au coeur de la saga *Love Medicine*, est la source principale de la représentation de Jack, June et Fleur.

L'identité de ces trois personnages est centrale au récit ; par le morcèlement de leurs portraits, ils constituent un mystère à résoudre : "(...) narrative identity does not convey unity, though narrative telling does work to include disunity, uncertainty, / fragmentation, instability, but not to the end of producing a single unified whole. (...) The kind of narrative is related to a kind of identity, where not all is shown: there are gaps, there is fragmentation, of both structure and characterization."<sup>279</sup> L'unité identitaire n'est pas toujours l'ultime finalité du récit notamment dans le cas où les narrateurs sont plusieurs à construire l'identité d'un personnage. La fragmentation et l'instabilité du portrait deviennent des caractéristiques inhérentes à ce type de récit. Cependant, les fragments mènent les narrateurs au-delà de leur rôle et les réunissent autour du mystère du personnage ; c'est ainsi que la fragmentation mène le récit au-delà de ses failles.

La discontinuité et l'imprévisibilité du parcours de ces personnages les rendent insaisissables mais ils créent un lien invisible qui réunit leurs proches. Le paradoxe de la fragmentation réside dans le fait qu'elle divise et disperse l'unité de l'individu pour réunir le groupe et le mener sur la piste d'un

---

<sup>279</sup> Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative, and Politics* (NY : Routledge, 2001) 84/5.

héritage commun à reconstituer et à reconstruire. Cette harmonie anéantie par la discontinuité fait naître le schéma d'un projet et d'un message d'unité ultime entre les lignes de chaque roman qui unifie la saga entière.

L'écrivain transmet le message de son œuvre d'une manière allusive à travers des métaphores et des personnages. Dans *Tales of Burning Love*, Louise Erdrich et son personnage Eleanor possèdent des points communs. Comme l'auteur, Eleanor est une universitaire et une écrivaine. Elle est décrite par Jack comme étant "a brain", "an intellectual" (*TBL*, 59) en comparaison avec ses autres femmes. Eleanor est un personnage-clé qui se différencie des autres personnages féminins. Elle s'intéresse aux « espaces entre les mots. » (*TBL*, 44) À propos de l'incident entre elle, Dot et Jack dans la voiture, Eleanor pense à haute voix : " 'Lies of omission, of indirectness.' Eleanor mused out loud. 'Are all lies embroidered stories or just the absence of truth?' " (*TBL*, 84) Eleanor reflète l'image de l'auteur et transmet son intention unificatrice derrière la fragmentation préméditée de son récit narratif. Le personnage de Eleanor est davantage éclairé à la mort de Jack dans la deuxième partie du roman. Suite à la faillite de son entreprise, Jack se suicide. (*TBL*, 127) Sa mort provoque des questions et déclenche un débat entre ses quatre femmes dont Eleanor est la principale actrice. Candice, sa première épouse, et Eleanor se disputent autour des cendres de Jack : "scattered to the wind or buried in a place with the community and the family history." (*TBL*, 125) En effet, Eleanor cache un plan derrière son attachement à l'idée d'enterrer les cendres de son mari :

Eleanor had never admitted to herself that she intended to be buried alongside Jack if, of course, and when. In her most regressive and morbid mood swings, Eleanor clung to this particular ultimate design. She was, after all and in spite of her dramatic sexual lapses, a deeply conservative person. She hadn't consciously acknowledged her grand plan, but apparently she craved continuity and family closeness, if not in life, then in some eventual form. Here was an example, she / decided of how hidden wishes come annoyingly to life at unexpected moments, especially in the presence of a great mystery. Death flummoxed Eleanor. She was bad at dealing with endings and good-byes,... (*TBL*, 124/5/6)

Cet extrait confère à Eleanor une dimension qui dépasse son personnage et les limites de son histoire. En effet, elle reflète la métaphore d'un grand projet d'union qui se réitère dans chaque récit de la saga : "ultimate design", "her grand plan", "continuity and family closeness", "if not in life, then in some eventual form". Le rassemblement et l'union de la famille et des proches autour du récit de Jack a mis en œuvre ce projet qui vise le rassemblement familial. Cette intention se perpétue au-delà de la vie sous la forme d'un cimetière familial ou sous une autre « forme éventuelle » comme celle d'une œuvre littéraire. Après les funérailles de Jack Mauser, Eleanor et Dot discutent autour de sa personnalité :

'He was so...' she searched, finding no words, '...so beyond definition.' Dot found this reasonlessly hilarious. And tried to smother her laugh.

'Very beyond definition,' Eleanor murmured, nearly breaking her mood too. 'You know, he did say that he would be buried at St. Joseph's,' she sounded hysterical now. 'He did say that!'  
 'Give it up!' Dot held a handkerchief to her face, twisted in mirth. 'What does it matter? What do you care?'  
 'That's the absurd thing,' Eleanor went sober, shamed. 'I don't know why, but I just do.'  
 (TBL, 133)

Dot ne semble pas comprendre la perspective d'Eleanor qui semble perdue dans sa pensée et cherche un terme exact pour décrire Jack. L'exacritude intellectuelle d'Eleanor provoque le rire de Dot. La scène met l'accent sur le décalage intellectuel entre Dot et Eleanor ; cette dernière se distingue du reste des narratrices par la complexité de sa pensée ; c'est elle qui détient les outils intellectuels qui lui permettent de cerner la personnalité de Jack. Eleanor attire l'attention du lecteur au fait que tout a un sens et que rien n'est absurde. La saga *Love Medicine* dont le récit semble errer dans le temps et l'espace et se perpétuer sous une forme éclatée possède aussi un sens ultime.

Eleanor éclaire le récit et l'oriente par son projet qu'elle n'ose pas avouer à Dot, qui vraisemblablement, ne le comprendra pas. Eleanor considère que la mort de Jack n'est pas une fin mais un point important dans l'aboutissement de son projet. C'est bien autour de la tombe de Jack que ses femmes se rassemblent et qu'Eleanor compte rassembler sa famille et sa communauté lorsqu'ils seront morts. L'incinération de Jack ou l'éloignement de la tombe de Jack ne ferait qu'avorter ce projet d'union. En effet, la mort n'est pas une fin car le récit se poursuit sous la forme d'un projet de réunion. La mort confère un caractère sacré à la terre car elle renferme une présence.

À propos de la forme narrative fragmentée et de son impact sur l'identité, Lidia Yuknavitch définit la fragmentation de la manière suivante : "I am defining fragmentation as the division of narrative development into random pieces and the breaking down of any autonomous main character into a stream of many voices and stories."<sup>280</sup> Yuknavitch postule que la fragmentation est un aspect de la société contemporaine, criblée par les traces de multiples guerres passées et présentes, visibles soient-elles ou invisibles, ce qui reflète un mode postmoderne de représentation. (101) Par ailleurs, l'auteur mentionne la représentation postmoderne comme un terrain conflictuel entre deux mondes. Cet aspect de la fragmentation empêche la domination d'une unique voix suprême et interrompt l'uniformité et l'ordre. Yuknavitch déduit : "unlike modernist texts, where the impulse to master a chaotic universe most often characterized by the white male European subject was emphasized, in the postmodern text, an aesthetic of discontinuity, heteroglossia, and difference emerges." (101) La fragmentation devient un moyen d'affirmation de soi, de sa communauté ou de sa différence qui a été longtemps ignorée et opprimée par la canonisation et le conformisme littéraire américain. Gilles Deleuze décrit l'expérience américaine comme intrinsèquement fragmentaire :

---

<sup>280</sup> Lidia Yuknavitch, *Allegories of Violence: Tracing the writing of War in Late Twentieth-century* (NY : Routledge, 2001) 10.

L'Amérique recueille des extraits, présente des échantillons de tous les âges, toutes les terres et toutes les nations. La plus simple histoire d'amour y met en jeu des Etats des peuples et des tribus ; l'autobiographie la plus personnelle est nécessairement collective, comme on le voit encore chez Wolfe ou chez Miller. C'est une littérature populaire, faite par le peuple, par 'l'homme moyen' comme création de l'Amérique, et non par de 'grands individus'. Et, de ce point de vue, le moi des Anglo-Saxons, toujours éclaté, fragmentaire, relatif, s'oppose au Je substantiel, total et solipsiste des Européens. Le monde comme ensemble de parties hétérogènes : patchwork infini, ou mur illimité de pierres sèches.<sup>281</sup>

L'écriture fragmentaire est le propre de l'expérience américaine du multiple. L'Amérique se cherche à travers son portrait fragmenté fait d'ethnies, de groupes et de tribus multiples. L'écriture dans la fiction américaine permet la reconstruction d'un portrait identitaire. Il y a une quête qui se fait à travers le fragmentaire. Les fragments suscitent une remise en question de la réalité afin de la reconstruire autrement et affirmer ainsi une libération des règles d'interprétation imposées. Selon Ralph Heyndels : « Le réel n'est pas réductible à l'Être donné et intelligible. Il est l'*inachevable* : ce qui n'existe que dans le mouvement de cet inachèvement infini et ne peut donc s'enclorre dans un savoir du déjà connu. *Il n'y a de vérité que là où cela fait question : c'est à dire là où nous ne savons pas.* » (Heyndels, 48) La fragmentaire engendre la discontinuité. À force de passages d'un narrateur à un autre, d'une histoire à une autre, le récit devient fractionné à l'image de ces éclats de souvenirs qui surgissent selon une logique temporelle incohérente ; cela nécessite un travail de reconstruction pour le lecteur ; l'écrivain orchestre une fragmentation codée dont les enjeux dépassent la cohérence. Dans le cas de l'écriture de la saga *Love Medicine*, l'écrivaine utilise la fragmentation et la discontinuité afin de refléter la dimension unificatrice que porte son projet ultime et subtile. Il s'avère que les « œuvres relevant d'une esthétique discontinue émettront, à cet égard, les messages les plus contradictoires (...) par le caractère significativement négatif de la discontinuité, qui accueille la diversité de ces possibilités sémantiques/ non pour les exprimer mais pour en opérer une formalisation paradoxale et déceptive. » (Heyndels 58/9) Donc, la discontinuité de la fragmentation narrative est un outil qui a pour objectif d'éliminer et de nier toute perspective de forme unifiée et distincte qu'on ne pourrait interroger ni contester. Le but du lecteur est de reconstruire le portrait narratif et d'en déduire la portée sans aucune influence préalable des règles préétablies et dominantes. C'est en effet, un acte libérateur que de reconstruire une perspective indépendante. Il y a dans cette fragmentation et cette discontinuité « l'improbabilité envisageable et l'exigence catégorique d'un avenir (...). » (60) Cet avenir prend la forme d'un récit unificateur malgré sa fragmentation et ses contradictions ; il permet de réunir des individus dont l'union était improbable mais dont les perspectives narratives donnent une seconde vie aux disparus en leur offrant une mémoire unificatrice. L'anéantissement du sens qu'engendre la fragmentation et la discontinuité implique la nécessité du vide car « sa négativité ne

---

<sup>281</sup> Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris : Les Éditions de Minuit, 2013) 76.

‘remplace’ rien. Et paradoxalement, elle entend témoigner d’une “positivité” de ce rien. » (61) Cette positivité chez Louise Erdrich est représentée par l’espoir des retrouvailles familiales et de l’union de la communauté qui constitue ultimement la base sociale et culturelle de la vie amérindienne par excellence.

June Kashpaw est le protagoniste dont la disparition tragique constitue l’événement déclencheur de la saga. Elle fait éclore une chaîne narrative multiple et infinie et fait naître dans ses sillons l’histoire de Jack Mauser que nous avons précédemment étudiée. June est un personnage mystérieux et dont le portrait demeure incomplet et peu élaboré à cause de sa vie erratique, de son aliénation et de son mal-être. Elle représente un portrait contemporain de l’Amérindien errant entre la réserve et la ville. Elle s’égare de tout repère familial et culturel. Si le portrait narratif de Jack rassemble ses femmes, celui de June l’unit avec son fils King Kashpaw. Dans une mêlée de voix narratives impliquant le portrait de plusieurs personnages, celui de June représente un fil conducteur principal qui traverse le roman *Love Medicine* du début à la fin. Lorsque le narrateur annonce que le petit fils de June, King Junior, est heureux sans sa mémoire : “happy without memory” (*LM*, 20), le récit le ramène malgré lui vers la mémoire de son ascendance. La mort de June a entraîné le paiement d’une assurance qui a servi à payer une pierre tombale pour elle et une voiture pour son fils : “ ‘He took some insurance and first bought her a big pink gravestone that they put up on the hill.’ She paused. ‘Mama, we going up there to visit? I didn’t see that gravestone yet.’ (...) So the insurance explained the car. More than that it explained why everyone treated the car with special care.” (*LM*, 23) La mort de June engendre des objets importants comme cette pierre tombale qui offre à June une identité posthume et rassemble ses proches autour de sa tombe, et aussi comme la voiture nommée Firebird qui sillonne les routes comme une entité vivante.<sup>282</sup> Firebird est désignée comme étant la voiture de June, celle qui porte son esprit : “ ‘It’s really June’s,’ explained Gerry. ‘Any one of us could be keeping it for June.’ ” (*LM*, 357) Cette voiture a aidé King à errer à travers les routes en quête de sa mère : “A good road led on. So there was nothing to do but cross the water, and bring her home.” (*LM*, 367) Donc, c’est autour de l’absence que se positionnent les individus et leurs fragments d’histoires ; grâce à ce que la mort offre la mémoire du défunt est ressuscitée.

Le schéma de la narration fragmentaire s’articule principalement autour de la thématique de la mort. C’est autour de l’identité perdue du défunt que les proches se rassemblent et tentent de la reconstruire. Cependant, Fleur Pillager est un autre personnage dont le portrait se fragmente sur plusieurs romans ; or Fleur n’est pas morte mais elle est plutôt disparue. En effet, l’histoire de Fleur se déploie sur *Tracks*, *Four Souls* et *The Painted Drum*. Elle est aussi évoquée dans *The Beet Queen*, *The Bingo Palace* et *The Last Report on The Miracles at Little No Horse*. Tout comme Jack et June,

---

<sup>282</sup> Nous avons traité la métaphore de *Firebird* dans la première partie sous la thématique de l’errance.

Fleur hante les fragments de l'œuvre. Sa présence immortelle et ses pouvoirs surnaturels rapprochent différentes générations autour de sa mémoire. Fleur est une figure qui a constitué le point de départ de la saga lorsque Louise Erdrich a voulu publier *Tracks* en premier mais sans réussir car c'est *Love Medicine* qui fut publié en premier.<sup>283</sup> Fleur est une figure historique. Elle est présente tout au long de la saga. La fragmentation de la représentation narrative de Fleur Pillager est unificatrice. Fleur domine la saga plus que les autres personnages par sa présence dont la puissance est légendaire. La destinée de Fleur intrigue sa communauté et son devenir reste inconnu à la fin de chaque fragment qui la concerne. En effet, elle disparaît pour resurgir de nulle part dans le roman suivant.

Contrairement à June et à Jack, Fleur est présente à chaque roman ; sa présence est fractionnée mais elle parcourt l'œuvre en l'unifiant. Fleur est rebelle et elle refuse de se soumettre à cette destinée d'exil et d'aliénation. Elle décide d'apprendre la médecine ancestrale en défiant les traditions patriarcales de sa culture. Son histoire est un fil qui relie chaque roman pour former un tout.

Dans *Tracks*, Fleur est le personnage principal dont l'histoire est racontée par Nanapush. L'histoire commence par l'exil forcé et la perte de la terre ancestrale. Nanapush raconte à la fin de son récit que Fleur quitte sa tribu et disparaît à la recherche de sa terre. Elle se dirige vers une direction inconnue : "Fleur was gone, and there was no telling when and if she would ever return, (...)." (*Tr*, 225) Elle quitte son peuple pour une destinée inconnue :

'Stay here with me,' I said to Fleur when she came to visit.  
She refused.  
'The land will go,' I told her. 'The land will be sold and measured.'  
But she tossed back her hair and walked off, down the path, with nothing to eat till thaw  
but a bag of my onions and a sack of oats.'  
Who knows what happened? (...). (*Tr*, 8)

Fleur refuse de se soumettre à cet exil imposé. Elle disparaît mais elle laisse derrière elle les traces de ses pas qui inspirent le titre du roman *Tracks* : "Then she went out, hunting, didn't even bother to wait for night to cover her tracks." (*Tr*, 117) En effet, la perte des terres et l'exil qui inaugurent *Tracks* ont propulsé le protagoniste ainsi que les autres personnages dans une quête de repères spatiaux. Ces personnages tentent de la retrouver et de suivre son chemin :

I imitated Fleur when she pulled two pieces of bark off a tree, tied them around her feet with a strip of her skirt. From then on we gained a quiet rhythm, our legs tireless and strong. (...). There were no fences, no poles, no lines, no tracks. The road we walked was the only sign of humans, and also where it led, which I knew only when it appeared. (*Tr*, 159)

Fleur est celle qui guide et qui oriente les personnages dans leur parcours de survie. Elle est

---

<sup>283</sup> Peter G. Beidler, Gay Barton, *A Reader's Guide to the Novels of Louise Erdrich* (Columbia: U of Missouri P, 2006) 286.

convaincue de sa force à résister et sa volonté de récupérer l'héritage de sa tribu ; par conséquent, une faille se crée entre elle et les siens. Cette faille se crée tout au long du récit. Fleur ne croit pas en ces changements induits par la nouvelle carte géographique qui fractionne les terres de ses ancêtres et dont l'auteur est l'autorité coloniale :

Eli made an angry sound and bit his lip, but Fleur laid her hand on my shoulder and let the silence gather around her before she spoke with contempt for the map, for those who drew it, for the money required, even for the priest. She said the paper had no bearing or sense, as no one would be reckless enough to try collecting for land where Pillagers were buried.

Margaret muttered as she turned away from her daughter-in-law. 'She's living in the old days when people had respect.'

I could not agree with Fleur either, for already I had seen too many changes. Dollar bills cause the memory to vanish, and even fear can be cushioned by the application of government cash. (Tr, 175)

Fleur se distingue des autres personnages par son refus d'acquiescer à cet exil forcé. Son mépris pour ces cartes imposées l'isole. Elle devient un fantôme du passé qui surgit et disparaît telle une apparition magique venant d'une époque révolue comme dans *Four Souls*. La résistance devient paradoxalement un symbole de décalage ainsi qu'un symbole d'espoir. Cette résistance est transmise aux autres membres de la tribu sous la forme d'une stratégie implicite :

Fleur refused to hear this, (...). 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.

'We will have to raise money,' I said, but even I could hear the hopeless question in my voice.

Margaret, however, seemed ready for this moment. She had been in deep thought at the stove, (...). All of our attention clung to her and she pursed her lips in satisfaction at the plan that was growing in her mind. (...). Fleur was the first to thump her foot on the floor and mutter, 'well?' (Tr, 175)

Fleur est liée à l'esprit du lac, le Misshepeshu, que Nanapush appelle "her helper," (Tr, 177) et sa force surnaturelle découle de lui. Ce lien devient une des raisons pour lesquelles Fleur voudrait récupérer la terre des Pillager où se situe le lac. Elle rassemble son père adoptif Nanapush et sa femme autour de cette cause. Nanapush est aussi une source de force car il lui transmet la sagesse lorsque Fleur est accablée par un sentiment de défaite et de désespoir : "I never made the mistake of thinking that I owned my own strength, that was my secret. (...). / I told this to Fleur that same day." (177/8) Fleur détient la force de son caractère et sa résistance de Nanapush et de son amour pour l'esprit du lac. À la fin du roman, elle quitte sa famille et part en errance après avoir tenté de se suicider au fond du lac en remplissant ses poches de cailloux avant de plonger. Ses proches, Nanapush et Eli, l'ont sauvée. À la fin de *Tracks*, Fleur quitte sa famille sous le regard de Nanapush : "When she buckled herself into the traces of the greenwood cart I said, 'stay with us.' I got no answer. (...). I watched her until the road bent, traveling south to widen, flatten, and eventually in its course meet with the government school, depots, stores, the plotted squares of farms." (Tr, 224) Le récit se termine ainsi

dans ce roman que Louise Erdrich a publié en 1989. Cependant, en 2004, *Four Souls* est publié ; il commence par un chapitre intitulé “The roads” raconté par Nanapush, le même narrateur de *Tracks* : “Fleur took the small roads, the rutted paths through the woods traversing slough edge and heavy underbrush, trackless, unmapped, unknown and always bearing east.” (*FS*, 1) Il semble que le récit n'a jamais été interrompu et qu'il forme un tout dont la fragmentation est préméditée par l'écrivaine. Ce rythme fragmentaire nous livre une saga interminable.

Dans *Four Souls*, Fleur poursuit son périple à la recherche des voleurs de ses terres. Dans son parcours, elle épouse John Mauser, celui qui a acheté la terre de ses ancêtres. Fleur est habile au jeu de poker qu'elle utilise pour regagner sa terre, et sa stratégie est invincible : “It didn't take me too long to recognize Fleur's poker game, the one she had played for Argus men's wages, where she raked them in slow with a hunter's patience and then sprang her trap. Routine was her favorite strategy. Odd, annoying, humble. And dangerous.” (*FS*, 186) Les autres personnages avaient aussi leur stratégie. Nanapush nous raconte l'histoire de John Mauser :

I could have told her how he took advantage of one loophole and then another. How in his earliest days, handsome and clever, he had married young Ojibwe girls straight out of boarding school, applied for their permits to log off the allotment lands they had inherited. Once their trees were gone he had abandoned his young wives, one after the next. / (...). Although she was suspicious of his familiarity, she never got at the truth of John James Mauser until it was too late. Of course, it probably would not have mattered what an old man said. She was that dedicated to the shape of her plan. (*FS*, 23/4)

Fleur ne connaît pas l'histoire de John Mauser ni sa stratégie malsaine de voler les terres amérindiennes en épousant des filles ojibwe qu'il quittera juste après avoir mis la main sur leurs terres héritées. En effet, Fleur a son propre plan qui consiste à travailler chez Mauser en tant que femme de ménage et l'épouser par la suite. Son plan réussit et leur union se couronne par la naissance d'un enfant. Toutefois, lorsque l'entreprise de John a subi une faillite et lorsqu'il était malade, Fleur lui a fait signer l'acte de vente de la terre. Cependant, Jack n'a pas informé Fleur qu'il n'a pas payé ses impôts. L'agent Jewett Tatro a acheté la terre à l'état : “He should not have been allowed to buy reservation land at all, but there was a loophole year, during which the state government had passed a bill that allowed such transfers.” (*FS*, 187) De ce fait, il apparaît qu'il y a une faille qui a permis à Tatro d'obtenir la terre des Ojibwes sans en avoir tous les droits légaux. C'est ainsi que de faille en faille, Fleur ne réussit pas à récupérer sa terre et elle retourne parmi les siens : “As we always knew, as we had waited for, as was inevitable, Fleur returned.” (*FS*, 182) Ce retour inévitable semble interminable et sans fin :

Fleur wasn't done yet. No apologies. More reckoning was in order and of course she needed her land. Signed over, safe, and in her name. And until that happened, everybody had to contend with a restless spirit in a car (...). When should she stop there and when would she leave her shell of white metal and walk into the one room and sit down at the table in the corner where an endless, low stakes/ poker game went on day and night, never ended and never finished, never changed except that players and went and always were replaced but usually by family members who looked

similar, so that the game itself had become the reservation's purgatory, where once a person entered there was no way out. (*FS*, 189/90)

*Four Souls* ne conclut pas l'histoire de Fleur Pillager mais en annonce une suite interminable. La métaphore du jeu de poker accompagne Fleur dans son parcours et met en valeur un concept-clé qui se trouve au coeur de la saga *Love Medicine* : le concept du mouvement. Grâce au jeu de hasard, l'écrivain ancre son style d'écriture ainsi que la forme et le contenu de son récit dans le mouvement et le cheminement.

Fleur réapparaît en tant que narratrice dans *The Painted Drum*, publié en 2005. Elle y acquiert pour la première fois une voix. Toutefois, sa voix fait intrusion dans le récit sans aucun signe typographique particulier qui l'annonce. La transition de la voix de Bernard Shawaano à la voix de Fleur se fait dans l'extrait suivant :

The baby who was saved that day grew up and lived a long life, and as a young man I went to sit with her sometimes. Her name was Fleur Pillager. From this old Pillager/ lady, I learned the next part of what I'm going to tell you. (...)

When a love burns too hot, it scorches everyone it touches. We old women know it is a curse to love like that. So my mother was cursed. Anaquot was numb when her lover's uncle dropped her at the turnoff to the house, and she was uncertain. (*PD*, 121/2)

Ainsi, les deux narrateurs se sont succédés sans qu'il n'y ait une marque typographique du début et de la fin de leurs récits. Le pronom personnel est le seul signe linguistique du changement de narrateurs du "I as a young man" à "we old women (...) my mother...Anaquot". Fleur se présente en tant que la fille d'Anaquot. Cette transition narrative subtile ressuscite la tradition orale du *storytelling* sous une forme écrite ; elle introduit les voix des ancêtres afin de redonner vie à des histoires qui se perdent et elle en bâtit un héritage qui illumine le présent. En effet, dans *The Painted Drum*, le récit alterne entre l'histoire de Faye Travers et celui de Bernard Shawaano qui relate l'histoire de ses ancêtres. Leur point commun est le tambour magique. En effet, Faye dérobe un vieux tambour abandonné. Il s'avère à la suite du récit que ce tambour est fabriqué par ses ancêtres et semble être imbu de pouvoirs magiques. Le son de ce tambour fait revivre le passé enfoui de Faye Travers et la guérit de sa tristesse et de son traumatisme suite à la perte de sa soeur.

Dans *The Beet Queen*, Fleur sauve Karl Adare, âgé de quatorze ans et séparé par accident de sa soeur. Elle l'emmène avec elle sur son chariot au couvent ; il est ensuite envoyé à l'orphelinat. (*BQ*, 54) Fleur, malade et agonisante, apparaît à son petit-fils sous plusieurs formes animales pour lui transmettre des messages de sagesse dans la langue des ancêtres et lui parler de l'amour et de la valeur de la terre. Dans le dernier chapitre du roman, lorsque les autorités viennent saisir la propriété de Fleur, elle disparaît. Elle entame un voyage mystérieux vers une île où se trouve le lac qui contient l'esprit protecteur de Fleur. Elle emporte un sac d'os qui est une source d'éternité et disparaît laissant derrière elle les traces de ses pas :

(...), Fleur's tracks, once more, so it is said that she still walks.

We understand that from her island, when the lake is hard and deep, she covers ground easily, skims back to watch us in our brilliant houses. We believe she follows our hands with her/underwater eyes as we deal the cards on green baize, (...). Yet no matter how we strain to decipher the sound it never quite makes sense, never relieve our certainty or our suspicion that there is more to be told, more than can be caught in the sieve of our thinking. For that day we heard the voices, the trills and resounding cries that greeted the old woman when she arrived on that pine-dark island, and all night our lesser hearts beat to the sound of the spirit's drum, through those anxious hours when we call our lives to question. (*BP*, 273/4)

Cette conclusion du roman annonce l'inachèvement de l'histoire de Fleur dont les pouvoirs magiques font d'elle une créature multiforme et immortelle. Ce passage indique que Fleur est présente auprès des siens. Elle les oriente d'une manière indirecte et implicite. La présence furtive et mystérieuse de Fleur reflète aussi l'impact unificateur de sa présence sur les fragments épars de la saga. Fleur a marqué la mémoire des personnages. Sa présence est un fil conducteur qui relie les personnages et les fragments. Son mouvement sillonne les romans et imprègne les morceaux de récits d'une subtilité unificatrice.

Cette subtilité unificatrice se trouve aussi chez June Morrissey, Jack Mauser. Leurs histoires entremêlées et inachevées se développent d'un roman à un autre. Ce style fragmenté nourrit une idée de complémentarité à venir. Cela nous mène à constater que le style d'écriture chez Louise Erdrich est instable et en mouvement. La forme et le contenu de l'œuvre sont dominés par le mouvement. Le sens se reconstruit en permanence et s'éclaircit mais il n'est jamais fixe et déterminé. Ce mouvement, selon Sentier, caractérise l'acte créateur : « Il est alors possible de parler d'errance pour un tel parcours et également de fuite, d'évitement, de détour, d'écart, autant de types de déplacements qui peuvent être qualifiés de erratiques. »<sup>284</sup> Cependant, le mouvement créateur chez Louise Erdrich n'est jamais absurde dans son errance. Sentier poursuit :

Si la globalité est informe, le fragment, lui, est défini. Chaque forme est donc un fragment. Le fragment est essentiellement manque. Le fragment manque de pouvoir appréhender la globalité. (...). A chaque fragment correspond un point de vue. C'est parce que le fragment se tient à distance des autres fragments qu'il peut ainsi contenir un point de vue. Les êtres et les choses sont des fragments qui se rencontrent. De nouveaux fragments naissent de ces rencontres. (Sentier 225)

Ici, la perception de la technique fragmentaire s'oppose à celle représentée dans le texte d'Erdrich. Si la globalité selon Sentier est informe, elle est harmonieuse et cohérente chez Erdrich. Le manque que le fragment crée se comble par son lien intrinsèque aux autres fragments. En outre, de ces fragments naissent des rencontres, une vision claire des événements et une unité identitaire. Cette écriture morcelée crée l'attente comme l'annonce la conclusion de *The Beet Queen* : "I breathe it in, and I think of her lying in the next room, her covers thrown back too, eyes wide open, waiting." (*BQ*, 338) Dot a le dernier mot à la fin du récit et elle attend qu'une suite se mette en œuvre.

---

<sup>284</sup> Sentier, « Une pratique fragmentée, » *Les Figures de l'Errance*, sous la direction de Dominique Berthet (Paris, L'Harmattan, 2007) 217- 240, 217.

Nous apercevons que l'écriture fragmentaire n'est pas toujours perçue comme un outil de construction mais plutôt de destruction d'un système : « le fragmentaire selon les normes classiques et conservatrices littéraires, qui est exempte de tout souci identitaire, est le signe d'une impuissance.»<sup>285</sup> Cioran, le philosophe nihiliste, perçoit le fragmentaire comme une action qui vise à « Contribuer, sous quelque forme que ce soit, à la ruine d'un système, de n'importe quel système, c'est ce que poursuit celui qui ne pense qu'au hasard des rencontres, et qui ne consentira jamais à penser pour penser. »<sup>286</sup>

L'écriture fragmentaire chez Erdrich s'inscrit dans une perspective de continuité car les fragments se complètent et créent une intrigue dont la résolution demeure à venir. Or, l'intrigue ou le mystère qu'ils engendrent par les questionnements des narrateurs ne semble pas être la finalité de l'œuvre :

S'il peut y avoir une esthétique du continu, c'est que le continu n'est pas une donnée mais une œuvre. (...). C'est le discontinu qui est une donnée, et l'expérience de la durée est tout le contraire d'une pure continuité associative, successive et linéaire ; la continuité de la durée est une œuvre, travaillée par la tension du continu et du discontinu, une rythmique du plein et du vide, de l'homogène et de l'hétérogène.<sup>287</sup>

Les fragments se succèdent en faisant écho les uns aux autres et la tâche du lecteur devient importante pour relier ces morceaux de souvenirs et de récits entre eux : “gather shreds of talk” (30), confirme Zelda dans *Love Medicine*. Cette liaison entre les fragments s'opère à travers des connections narratives, des croisements entre les romans et du mouvement instable des versions du récit. L'ensemble est semé de métaphores incitant à relier les morceaux d'un motif ou d'une image toujours en mouvement. La continuité devient un défi narratif ; survivre et ne pas arrêter d'être. Paradoxalement, dans *Four Souls*, le dernier chapitre s'intitule “End of story” mais annonce la continuité d'être et de “devenir” : “Even our bones nourish change, and even a people who lived so close to the bone and were saved for thousands of generations by a practical philosophy, even such people as we, the Anishinabeg, can sometimes die, or change, or change and become.” (*FS*, 201)

---

<sup>285</sup> Ingrid Astrier, « L'écriture fragmentaire chez Cioran, » *Alkemie* : Revue semestrielle de littérature et philosophie : Le fragmentaire 2 (Novembre 2008) : 69-80, 73.

<sup>286</sup> E.M Cioran, *Écartèlement des œuvres* (Paris : Gallimard, 1995).

<sup>287</sup> Jean. Roudaut, « Le mythe du Grand Livre, fragment et totalité, » *Encyclopaedia Universalis, Symposium* (Symposium : 1988) 421- 425.

### III. 4. C. L'œuvre du mouvement

« Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique. »<sup>288</sup> (André Breton)

La fragmentation est l'œuvre du temps. Elle met le lecteur en attente de ce qui adviendra du temps qu'il aura pris pour amener sa lecture des fragments vers une conclusion :

L'attente n'est pas *a priori* attente de la conclusion ou de la fin de l'événement, des faits, qu'elle n'est donc pas *a priori* narrative, mais expérience fondamentale du temps, expérience du temps en action, avec ou sans événement pour la conclure, et, si l'on veut, 'aporie de l'expérience du temps', puisqu'elle est tout à la fois postulation d'une fin et expérience de l'inachèvement.<sup>289</sup>

Dans l'attente il y a l'expérience du temps de la lecture que nous avons démontré au début du présent chapitre. La lecture met le lecteur en attente de la résolution. L'objectif de la lecture du style fragmentaire dans la littérature amérindienne n'est pas la découverte de la vérité mais plutôt d'apercevoir que la voix amérindienne n'est pas individuelle mais elle est plutôt communautaire : "The gossip tradition within Indian communities is even more elliptical, relying on each member's knowledge of every individual in the group and the doings of each family (there are no strangers). Moreover, such anecdotal narration is notoriously biased and fragmented, with no individual (storyteller) being privy to the whole story."<sup>290</sup> La narration multiple vise à mettre en valeur une caractéristique culturelle majeure, le conte oral, que nous avons défini dans le deuxième chapitre, « Les méandres temporels de la mémoire. » Cette tradition du conte définit le portrait identitaire dans la littérature amérindienne. Le lecteur est amené à prendre conscience de cette pluralité et de cette dispersion narrative. La vérité qui en ressort est instable et multiple et il en demeure absurde de la poursuivre à travers une interminable interprétation qui mènera inéluctablement à l'irrésolution et l'inachèvement. C'est l'expérience du temps et de l'espace qui permet aux personnages de se retrouver et au lecteur de comprendre la dynamique du récit. Cette dynamique qui repose sur la pluralité et le mouvement a pour objectif de ne pas clôturer le récit afin de survivre.

Le mouvement devient à la fois principe d'organisation et objectif. Tous les romans commencent par une scène qui décrit un mouvement qui se déploie sur une route ; le personnage est en mouvement dans l'espace et les verbes employés sont souvent à la forme progressive ; c'est le temps du continu : « un temps à plusieurs dimensions; il a une épaisseur; il n'apparaît continu que

---

<sup>288</sup> André Breton, *L'amour fou, Œuvres complètes II* (Paris : Pléiade, 1992) 697.

<sup>289</sup> Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu* (Seysssel : Champ Vallon, 1999) 46.

<sup>290</sup> Suzanne Evertsén Lundquist, *Native American Literatures: An Introduction* (NY: The Continuum International Publishing Grp, 2004) 37.

sous une certaine épaisseur, grâce à la superposition de plusieurs temps indépendants.»<sup>291</sup> Cette superposition temporelle implique une alliance du présent et du passé pour livrer une perception qui permet de comprendre un héritage et une culture du conte traditionnel à travers une subtilité narrative qui relève d'un style ancré dans le principe du mouvement et du devenir. Cette superposition de temps négocie les possibilités d'un temps futur où l'enjeu n'est pas de résoudre le mystère des secrets hérités de génération en génération mais de survivre et faire revivre la mémoire des ancêtres afin de maintenir l'héritage et l'identité. L'héritage amérindien repose sur une perception dynamique du monde :

The world is flux. Nothing lasts forever. Whenever we have made our plans and laid down the path of our future the trickster will come along and play a trick on us. (...). Playing gambling games and creating their rules implies that such people have a knowledge of the laws of probability and are able to compute the odds of various outcomes. (Peat 156)

Ces principes dynamiques du changement et de l'instabilité dominant le monde et la connaissance ; ils proviennent de l'omniprésence du *trickster* qui sème le trouble et le doute et empêche toute certitude de s'installer. Il fait primer la loi de la probabilité et pose la question du devenir comme un aboutissement à venir. Tout comme dans la logique du jeu, ces principes d'instabilité et de mouvement établissent des associations entre les fragments et les morceaux de récits. La présence du *trickster* brouille les pistes de la lecture de ces associations. Brouiller ne rime pas toujours avec incohérence mais avec dynamisme, ce qui implique que le sens est en cours de construction. Brouiller les pistes d'une lecture continue en transférant l'histoire d'un personnage à un autre et d'une génération à une autre devient un jeu intellectuel qui consiste à réorganiser les cartes afin d'apercevoir un plan, un cheminement et un devenir dans le temps et dans l'espace. Ce devenir se met en œuvre à travers les liens et les « connections » qui s'effectuent entre les fragments, les parties et l'œuvre :

Dans le roman, la relation de la partie et du tout est métonymique (...), mais dans le temps de la genèse de l'œuvre, cette relation est d'abord une interaction. / Il y a dans l'écriture du roman une exigence impérieuse qui consiste à ajuster et à lier dans chacune des phrases le pressentiment de la totalité (...).<sup>292</sup>

Cette interaction entre les parties et le tout s'effectue selon plusieurs aspects. La forme du récit, l'enchaînement temporel et les métaphores dominantes représentent cette interaction effective entre les fragments et leur totalité ultime.

Le croisement constant des fragments, le début identique pour chaque roman, les conclusions similaires et le langage métaphorique dans chaque roman illustrent parfaitement cette idée de mouvement chez Erdrich. Ce mouvement est ressenti chez le lecteur à chaque début de roman. Au début de *Love Medicine*, June est en route vers la réserve lorsqu'elle est surprise par une tempête de

---

<sup>291</sup> Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée* (Paris : P.U.F, 1950) 92.

<sup>292</sup> Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu* (Seyssel : Champ Vallon, 1999) 28/ 29.

neige : “(she) was walking (...), killing time before the noon bus arrived that would take her home.” (LM, 1). *Tracks* commence par l'exil des Pillagers qui prennent la route vers une réserve : “We started dying (...). For those who survived the spotted sickness from the south, our long fight west to Nadouissieux land where we signed the treaty, and then a wind from the east, bringing exile in a storm of government papers, (...)” (Tr, 1) *Tracks* marque le début de la saga où les familles amérindiennes quittent leurs terres vers un exil dans une réserve, forcées de faire la route à pied et en plein hiver. Ce roman met fin au cadre spatial fixe et positionne l'œuvre dans le non-lieu de l'errance.

Dans *Four Souls*, qui est la suite de *Tracks*, Fleur Pillager poursuit son périple : “Fleur took the small roads, the rutted paths through the woods traversing slough edge and heavy underbrush, trackless, unmapped, unknown and always bearing east. (...). She took the roads she had to make herself (...)” (FS, 1). Dans *The Bingo Palace*, Mary et Karl Adare, deux enfants perdus, sont dans un train : “Long before they planted beets in Argus and built the highways, there was a railroad. (...). They came by freight.” (BQ, 1). Dans *The Bingo Palace*, Lulu s'apprête à prendre la route : “She started the engine, pulled away onto the downslope winding road. From the hill, we saw her pass into the heart of the reservation.” (BP, 1) Dans *The Painted Drum*, la narratrice quitte le cimetière des enfants : “Leaving the child cemetery (...) I am lost in my thoughts and pause too long where the cemetery road meets the two-lane highway. (...). There is no right way. No true path. The more familiar the road, the easier I'm lost.” (PD, 3) Au début de *Tales of Burning Love*, Jack Mauser se trouve dans un hôtel, désespérément à la recherche d'un dentiste pour guérir sa douleur : “Holy Saturday in an oil boomtown with no insurance. Toothache. From his rent-by-the-week motel unit, Jack Mauser called six numbers.” (TBL, 3) Il y a donc un mouvement continu qui se perpétue d'un roman à un autre et qui s'imprègne dans le fil narratif dès les premières lignes et qui marque la continuité des histoires de la saga : “Stories exist in continuum.” (PD, 277) C'est une continuité qui enchaîne les récits et les relie ensemble malgré la différence des parcours et des individus. Tous les personnages ont tendance à chercher leur identité et leur histoire. Malgré la différence de leur parcours, le fil narratif des personnages finit par s'entremêler :

Erdrich's narrative technique also contests chronological time as a factor in creating meaning. Time enfolds. Memory and connection are complexes of causes and effects, bits and pieces of information reaching into mythic time and space as well as throughout generations. The space/time continuum, as in quantum physics, can never be fully grasped or measured but only analyzed for properties of light: as a particle (singular character) or wave (characters in motion) whose ripples bump up against multiple shore (blood) lines.<sup>293</sup>

---

<sup>293</sup> Suzanne Everts Lundquist, *Native American Literatures: An Introduction* (NY: The Continuum International Publishing Group, 2004) 103.

Le mécanisme spatio-temporel chez Erdrich fonctionne d'une manière dynamique et continue afin d'apporter une valeur significative au sens de l'œuvre globale. L'histoire ne se construit pas dans l'immédiat mais dans un laps de temps qui s'étend sur des générations. Par conséquent, l'auteur accomplit la finalité de son œuvre dispersée et fragmentée en rassemblant les voix à à travers un commencement narratif identique à chaque fois et en reliant la fin et le début des romans entre eux. Chez Erdrich, le style repose sur ces inachèvements : "The story comes up different every time and has no ending (...)." (*Tr*, préambule).

Dans *Tales of Burning Love*, et après avoir reconstruit leurs fragments de récits ensemble, les quatre femmes de Jack Mauser semblent voir leur identité plus clairement et semblent trouver un sens à leur vie passée. À ce moment, à travers la pensée de Candice, le lecteur aperçoit des indices : "Candice, in her silk bathrobe, feels weightless, uncanny, as though she is now reading the end of a mystery. She knew the clues and she felt them, there all along, hints and outlines, but each separate emotional step had to be taken before this moment could arrive." (*TBL*, 359) Ces fragments constituent la logique de l'histoire et chacun contient une certaine indépendance par rapport à la totalité de leur récit. Cependant, chaque fragment donne une perspective de continuité comme l'indique la conclusion de chaque roman. Les conclusions des romans font écho les uns aux autres comme dans *Love Medicine* et *Tales of Burning Love* : "A good road led on. So there was nothing to do but to cross the water, and bring her home." (*LM*, 367), "But it was also hard to bear the pain of coming back to life." (*TBL*, 452). La conclusion du premier annonce un processus de quête identitaire qui va être entreprise par les proches de June. L'auteur décrit ce processus d'accomplissement identitaire posthume comme douloureux car il ravive une mémoire collective dispersée et enfouie. Tous les personnages de la saga ont un lien généalogique mais l'auteur choisit des personnages mystérieux et absents qui hantent les souvenirs et créent un fil narratif autour duquel les fragments se réunissent. Le personnage moteur de *Love Medicine* et *Tales of Burning Love* est June Morrissey. Jack Mauser, étant le dernier à avoir croisé June, est le protagoniste principal dont l'histoire va éclairer la mort mystérieuse de June.

Dans le trio romanesque *Tracks*, *Four Souls* et *The Painted Drum*, le fil conducteur qui tient lieu de lien dynamique entre les trois romans est l'histoire de Fleur Pillager. En effet, *Tracks* développe le début de la saga et introduit Fleur comme le protagoniste mystérieux dont Nanapush raconte les péripéties. À la fin de *Tracks*, le lecteur la voit quitter son peuple pour errer à la recherche de sa terre ; le mouvement de ses pas se poursuit dans *Four Souls*. Le lecteur l'aperçoit traverser l'espace entre les deux romans. À la fin de *Tracks* on observe Fleur qui part : "I watched her until the road bent." (*Tr*, 224) Ensuite, au début de *Four Souls*, elle avance : "Fleur took the small roads, (...); kept walking until she came to the iron road." (*FS*, 1). Ensuite, à la fin du roman, Nanapush annonce le changement et le devenir pour mettre une fin irrésolue au parcours de Fleur. Mais, dans *The Painted*

*Drum* la narratrice transporte l'histoire sur une route. Elle quitte le cimetière où elle visite la tombe de sa sœur. Le récit dans ce roman nous ramène vers Fleur Pillager, éternelle et aux pouvoirs surnaturels. La fin du roman est marquée par le *trickster* : “(...) 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.” (PD, 276) Le *trickster*, étant le symbole de la transformation et du jeu, marque le triomphe d'une écriture en mouvement. Le jeu narratif lié à la fragmentation révèle la présence d'une organisation sémantique et métaphorique subtile. Cette organisation est universelle malgré les invariants culturels que contient le texte d'Erdrich. Jean-Paul Goux constate dans *La fabrique du continu* :

On peut envisager la composition romanesque comme un jeu de correspondances, comme une circulation organisée de flux, un système de liaisons porteuses d'énergie, (...). En privilégiant la composante de la circulation énergétique, une telle conception de la composition romanesque invite ainsi à envisager la dimension de l'énergie dans le roman. En privilégiant la composante de la cohésion interne du système, elle invite à s'interroger sur les mécanismes qui assurent au roman une telle cohésion.<sup>294</sup>

La fin de chaque roman indique l'absence de fin et introduit un espace-temps sans limites. Ces espaces-temps qui s'annoncent implicitement en perspective dans les conclusions des fragments/romans de la saga *Love Medicine*, se confirment à des moments de croisements entre les romans. Goux nous mène sur le schéma de la narration comme jeu. Si Goux s'interroge sur les mécanismes qui mettent en œuvre la cohérence du roman, il s'avère que dans *Love Medicine* ces mécanismes reposent sur la fragmentation et la narration multiple et entremêlée. En effet, les personnages sont cités même si le récit ne leur accorde pas une place centrale ; Honoré De Balzac appelait ces personnages « des personnages reparaissants. »<sup>295</sup> Ce sont des personnages que le lecteur retrouve dans plusieurs romans et nouvelles. Balzac explique son approche du personnage dans son livre *Une Ténébreuse Affaire* de la manière suivante : « un type [...] est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre. »<sup>296</sup> Ces personnages représentent des traits communs et représentent une idée symbolique qu'ils véhiculent à travers les romans.

Par exemple, dans *The Beet Queen*, June est mentionnée dans un passage : “He took a child in, a girl that he raised to trap and hunt, go hungry in the woods, and hide from game wardens, a girl named June, who turned out even wilder than he'd raised her.” (BQ, 195) Plus loin, June est encore mentionnée d'une manière superficielle tel un rappel de sa présence dans la vie des narrateurs : “On its door an old pencil drawing of a deer was taped and retaped.

---

<sup>294</sup> Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu* (Seyssel : Champ Vallon, 1999) 33.

<sup>295</sup> « La Comédie Humaine d'Honoré de Balzac ». In *Encyclopaedia Universalis : Les fiches de lecture d'Universalis*. (En ligne). Encyclopaedia Universalis France, 2016, <https://books.google.fr/books>. Consulté le 12 juillet 2017.

<sup>296</sup> Honoré De Balzac, *Une Ténébreuse Affaire*. Nouvelle édition augmentée (Paris : Arvensa Editions, 2014) 20.

'That's well done,' I said, touching the picture.

'That's June,' he said. 'She did that in high school.' (BQ, 201)

Ensuite, Fleur est aussi mentionnée succinctement : " 'Or my aunt,' said Celestine. 'She's over there a lot now.'

'What aunt?'

'Fleur. The one that came down here, you know, when Mama died.'

'What a name. Floor.'

Celestine looked down at me with strained indulgence. 'Fleur,' she said. 'It's french for flower.' " (BQ, 197)

La présence furtive de ces deux femmes, qui sont protagonistes dans d'autres romans, fonctionne comme une énergie de cohésion qui rappelle au lecteur le lien dynamique entre les personnages et leurs souvenirs.

Dans *The Painted Drum*, la narratrice est une descendante éloignée des Pillagers et son histoire ne contient aucune mention de ses origines lointaines. L'une de ses missions comme chargée d'inventaire du patrimoine la mène sur la piste de l'histoire d'un tambour magique qui lui inspire l'histoire de ses ancêtres. Bernard Shaawano s'introduit dans le récit en tant que narrateur et possesseur antérieur du tambour. Il apporte d'autres fragments à l'histoire de Fleur. Ses fragments sont atemporels et sans aucune référence chronologique mais Beidler et Barton affirment : Although chapters of *The Painted Drum* are undated, we can guess at several of its dates. » (61). Dans le récit de Bernard, le lecteur retrouve la trace de Nanapush, le vieux narrateur de la saga :

I don't even know if the judge ever met his uncle or if old Nanapush, of whom my father told me stories, realized that he had a nephew, (...). / From that hill, I'm told, old Nanapush used to watch all who passed and anticipate all that would happen. The judge could look out his picture window and do the same, I suppose, but he probably sees even more than his old uncle by sitting on the courtroom bench. (PD, 101/2)

Dans l'espoir de récupérer son tambour perdu, Bernard va consulter un juge qui vit sur l'ancienne demeure de Nanapush. Ce même espace partagé est un indice de plus sur la présence d'un flux de continuité entre les générations. Par ailleurs, Bernard indique que Nanapush anticipait les événements sans réellement y assister. C'est une information furtivement lancée au milieu du récit afin de semer le doute sur la véracité des histoires racontées précédemment par Nanapush dans la saga. C'est en effet, une forme de dynamisme narratif qui exclut la vérité comme objectif principal de la narration pour l'orienter vers une autre finalité qui est de garder le flux narratif et de continuer à réunir la communauté et les générations. Bernard Shaawano retourne à la réserve des Pillagers afin de retrouver son tambour. Il en déduit : "There is a strong pull. You return for one funeral after another and all of a sudden you don't leave and you are picking up where someone else left off." (PD, 102) Donc, les narrateurs assurent un relais narratif assuré par le hasard des événements, le lien familial et la curiosité de reconstruire l'histoire de la communauté d'une génération à une autre. Dans *The Bingo Palace* Zelda introduit un autre roman : "Zelda will tell a tale of burning love" (BP, 46) en faisant

référence au roman éponyme. Deux pages plus tard : “But she will not, in fact, she’s just getting started, one story hinging into the next.” (BP, 48) De ce fait, une complémentarité entre les romans est mise en œuvre à travers le croisement récurrent entre eux et aux renvois aux autres récits. Ce croisement est mis délibérément en place par l’écrivaine afin de mettre l’accent sur un effet miroir et indiquer l’interaction entre ses romans et la nécessité de procéder à une lecture dynamique et non linéaire afin d’apercevoir une totalité qui dépasse les romans, leurs débuts et leurs fins.

Ce style d’écriture qui prend en compte l’interaction permanente entre les différents romans demeure fidèle et conforme au schéma temporel qui domine l’œuvre de Louise Erdrich et que nous avons cerné dans le troisième chapitre intitulé « La temporalité amérindienne : une structure en filigrane. » Nous avons justifié la présence d’une logique temporelle qui combine linéarité et cyclicité en mettant en œuvre le concept de « devenir » sur lequel repose la finalité de notre problématique. Le « devenir » se révèle comme une composante inexplorée de la spiritualité et la logique amérindienne et que Erdrich exploite dans son œuvre et démontre au fil de ses romans et à travers une écriture fragmentée mais unifiée. Ce style dynamique et en mouvement prouve la présence dominante du concept de « devenir » qui, bien au-delà de l’apparence spatio-temporelle dispersée de l’œuvre, endosse la présence d’un cadre temporel cohérent. Le « devenir » n’est pas seulement un processus temporel mais aussi un produit du style qui se définit selon Anne Herschberg Pierrot dans son ouvrage *Le style en mouvement* comme « processus de transformation. »<sup>297</sup> Gilles-Gaston Granger définit le style comme la production conjointe du travail de la forme et du contenu en complémentarité.<sup>298</sup> Il stipule que :

Le processus du style recouvre une multiplicité de processus, et de configurations en interaction. L’œuvre est la résultante de tensions en cours, elle est un tout relationnel et continué. Le style de l’œuvre n’est donc pas un ensemble séparable en parties distinctes, il ne peut se diviser en coupes immobiles, en procédés statiques et discontinus. Plutôt qu’à l’image du point immobile, qui gouverne l’étude discontinue des procédés de style, il convient alors de recourir à l’image d’un point en mouvement ou d’un point élastique. (40)

Donc, le style est un processus qui met les différentes composantes d’une œuvre en interaction pour aboutir à une entité indissociable. Cependant, la saga d’Erdrich, malgré sa discontinuité, forme un tout à travers la transformation narrative qui unit les fragments en une unité cohérente mais qui demeure toujours à venir et inachevée. Gilles Deleuze pense qu’ : « Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C’est un processus, c’est à dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. »<sup>299</sup> Cet inachèvement est la résultante de la dynamique de plusieurs facteurs qui composent le style que nous avons étudié

---

<sup>297</sup> Anne Herschberg Pierrot, *Le style en mouvement* (Paris : Belin, 2005) 3.

<sup>298</sup> Gilles-Gaston Granger, *Essai de philosophie de style* (Paris : Odile Jacob, 1988) 5.

<sup>299</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Éd. de Minuit, 1993) 11.

tout au long de notre présent travail comme le temps, l'espace, la narration discontinue, la multiplicité des narrateurs, et le langage métaphorique. La dynamique que créent ces éléments chez Louise Erdrich place l'écriture dans l'inachèvement et génère une tension perpétuelle qui se renouvelle dès la fin de chaque fragment de la saga ; c'est une tension créatrice, génératrice et organisatrice : « l'inachèvement relève de la spirale de l'oeuvre. » (Pierrot 122) Chez Erdrich l'inachevé n'est pas le résultat d'un abandon ni d'une interruption, c'est un style prémédité et régénérateur de ce qui est toujours indéfinissable et à venir, *a process*.

L'idée du Devenir et du dynamisme de la vie est ancrée dans la spiritualité amérindienne et trouve sa personnification à travers le mythe du *trickster*, cette créature mythique multiforme et équivoque. Anne Herschberg Pierrot affirme en citant Nietzsche :

(...) nous ne sommes pas assez *subtils* pour apercevoir l'*écoulement* probablement *absolu* du *devenir* : le *permanent* n'existe que grâce à nos organes grossiers qui résument et ramènent les choses à des plans communs, alors que rien n'existe *sous cette forme*. L'arbre est à chaque instant une chose neuve ; nous affirmons la *forme* parce que nous ne saisissons pas la subtilité d'un mouvement absolu. (Pierrot 135)

Cette idée subtile est présente dans la pensée occidentale et amérindienne. Erdrich diffuse cette idée du mouvement chaotique organisateur à travers des schémas métaphoriques qui parcourent la saga telle une énergie unificatrice. L'énergie donne une idée de mouvement tandis que l'unité renvoie à une image statique. Ces deux concepts nourrissent la complexité des métaphores, qui sont des schémas esthétiques constitués d'unités en mouvement et reliées entre elles. Par exemple, dans *Love Medicine*, les souvenirs s'entremêlent comme les branches d'un arbre. (LM, 224) Au début de *The Beet Queen*, un train mène Karl et sa soeur Mary Adare vers un orphelinat : "I saw the train pulled like a string of black beads over the horizon." (BQ, 5) L'errance de ce train est comparée à des perles noires dont le mouvement les rassemble et les unit. Cette métaphore de l'errance spatiale trouve son écho dans la scène suivante où Mary est à l'œuvre d'un tricot lorsqu'elle était en voiture avec sa cousine Celestine pour aller visiter Sita : "She holds the first knitted rows up to admire them, a cream background with dark red lines. She is making the sweater pattern up as she goes along. It is a maze like the kind that scientists train rats to run through. We drive in silence (...)." (BQ, 267) L'espace est associé aux couloirs d'un labyrinthe. Mary raconte son désespoir de voir une cohérence dans le déroulement des événements qui l'ont séparée de sa mère et son frère : "I didn't let myself think or remember, but got on with living. Still, I couldn't stop the dreams. At night they appeared, Karl, Mama, my baby brother, and Mr. Ober with his mouth full of grain. They tried to reach through air and earth. They tried to tell me there was rhyme and reason. But I put my hands over my ears." (BQ, 21) Mary est perdue dans l'espace et dans le temps ; elle semble avoir perdu ses repères. Mais arrivée à l'hôpital, Mary reprend son ouvrage et le termine. La scène suivante indique explicitement la dimension spatio-temporelle du motif métaphorique ultime :

I see now that she has finished Dot's sweater.  
 She holds it up for me to admire.  
 The red lines run in zigzags and squares within squares, forming paths that lead to dead ends.  
 'Where's Start?' I ask.  
 Mary doesn't understand until I trace the pattern with my finger, trying to find an exit. She begins to search along with me, through the tangle of pathways across the chest, down the undersides of arms, across the shoulders. But we can discover no way out.  
 I pick up a book that is on her bed, and flip through it.  
 'The night sky is full of baffling holes,' I read.  
 This is a subject that has been on Mary's mind, and she is happy to explain. She tells me about holes in space that suck everything into them. They even suck space into space. (*BQ*, 277)

L'ouvrage de Mary semble porter en lui la représentation scientifique des trous noirs qui engloutissent les espaces. Le lecteur est ici témoin d'un cadre spatial multidimensionnel qui se rejoint au monde du réalisme magique que nous avons abordé dans le premier chapitre et qui s'explique par des théories astrophysiques. En effet, Mary semble chercher un sens à son parcours erratique dans la réalité du monde tangible de l'espace. Cette logique scientifique dépasse la portée littéraire du récit.

Nous retrouvons dans *The Painted Drum* la même métaphore de l'habit confectionné à partir de perles à travers l'histoire d'Ira, une jeune femme dont l'histoire rappelle June Morrissey. Ira est isolée avec ses trois enfants et son parcours semble renvoyer à celui de ses ascendants lointains qu'elle ne connaît pas :

Maybe she was just confused because of the beers and the uncertainty about returning home. /Her wants conflicted. She wanted this man to bring her home, but that was twenty miles, so she needed for him to have a working car and take her there. (...). At the same time, she wanted to stay here, suspended. (...).  
 'Objectively speaking, (...), I shouldn't have left them in this cold. But the only way I could get some money was if I came to town.' (203)

Ira semble avoir la même quête que June et la même situation d'aliénation. Ira, à l'instar de Mary, confectionne des habits en tricot pour gagner un peu d'argent. Son ouvrage est admirable et l'agencement des perles sur ses fils est significatif : "So he lay back with the beaded sunburst in the palm of his hand, running his fingers across the perfect, smooth, curved rows of beads." (238) L'art de créer des motifs devient un leitmotiv récurrent qui représente la quête du devenir et du sens : "There was always the pleasure of constructing a secure and orderly design to our days. And our work is varied and often strange so there is always enough to think about." (79) Il y a ici, un besoin de voir l'ordre prendre forme. L'oeuvre d'art qui crée le motif et l'ordre représente le reflet de l'oeuvre romanesque. Ce design et cet ordre tant convoités et rappelés indiquent que le cadre spatial et le parcours temporel des personnages sont au coeur de cet oeuvre : "Under the whiteness the world looks perfectly arranged. Things look settled and planned and accounted for. The business of building and digging and tearing up the earth is halted. And yet, you will see that the roads that matter, the ones

most necessary, are cleared between people.” (253) La construction de l'espace se reflète dans la construction des liens entre les individus. Par ailleurs, la narratrice fait un lien entre son travail de chargée d'inventaire du patrimoine et l'histoire de son passé : “There is also, in my eagerness to take on the Tatro estate, a thread of personal connection that reaches back several generations.” (29)

L'errance délibérée du récit dans le temps et à travers les générations ramène les narrateurs et les protagonistes vers une quête de l'origine. D'ailleurs, la métaphore de l'étoile est une représentation de l'origine. En effet, toute forme a un point de départ mais dans la saga ce point d'origine se perd dans les ramifications et les errances du récit : “I have brought the drum back in and covered it with my favorite old star quilt, but I am very conscious of it and I have developed more affection for it than I should feel for an object that I intend to repatriate, for we'll find the rightful owner by inheritance, I've no doubt of that.” (PD, 60) À travers cette métaphore de l'étoile, Erdrich pose les contours implicites de son projet d'unité.

Dans *The Bingo Palace*, la domination du langage métaphorique devient insistante et récurrente. La portée unificatrice et l'intention de l'ordre deviennent au centre de la saga dans ce roman en particulier et aussi dans *Tales of Burning Love*. La chance et le hasard ont un rôle important pour faire sortir le récit de son errance désordonnée. En effet, Lipsha, qui est de retour parmi les siens, semble avoir oublié la signification traditionnelle du tatouage. Son cousin le force à en faire un :

He opens a book on the table, a notebook with plastic pages that clip in and out, and hands it over me.

'You can pick a design out,' he says.

I pretend interest, I don't want to disappoint him, and leaf through the dragons and the hearts, thinking how to refuse. Then suddenly I see the star. It is the same one that scattered my luck in the sky after my mother left me alone that night, it is the sight that came into my head as I sat in the woods. Now, here it is. The star falls, shedding rays, reaching for the edge of the page. My lucks uneven, but it's coming back. I have a wild, uncanny hope. I get a thought in my head, clear and vital, that this little star will bring my touch back and convince Shawnee I am serious about her.' (BP, 82, 83)

La symbolique que Lipsha accorde à l'étoile porte un souvenir lointain qui a marqué le début de son errance après le départ de sa maman. Dans son imaginaire d'enfant, l'étoile l'a guidé et l'a ramené auprès des siens. C'est ainsi que Lipsha perçoit son étoile qui le guidera aussi dans la conquête de l'amour de sa vie.

Les protagonistes ont une histoire commune dont ils racontent des fragments. Chaque fragment se construit comme le “design” d'une structure esthétique structurée et ordonnée. *Tracks*, qui constitue le point de départ de la saga, l'annonce dans un unique extrait :

Only looking back is there a pattern. I was a vine of a wild grape that twined the timbers and drew them close. Or maybe I was a branch, coming from the Kashpaws, that lived long enough to touch the next tree over, which was Pillagers, of whom there were only two, Moses and Fleur, far cousins, related not so much by blood as by name and survival. Or maybe there was just me, Nanapush in the thick as ever. The name had bearing on what happened later, as well, for it was through Fleur Pillager that the name Nanapush was carried on and won't die with me, won't

rot in a case of bones and leather. There is a story to it the way there is a story to all, never visible while it is happening. Only after, when an old man sits dreaming and talking in his chair, the design springs clear. (*Tr*, 33,4)

Nous comprenons bien qu'il y a un parcours narratif orienté par une intention d'ordre et d'unité malgré la sinuosité et le désordre spatio-temporel. La saga *Love Medicine* se développe comme les branches entremêlées de multiples arbres. Cette intention inspire l'image d'une forme aux contours limités mais invisibles au moment où ils se tracent. Cela implique qu'il faut laisser le dessin narratif se construire dans le temps. Cependant, le thème de la saga implique la volonté de survivre et de se libérer des limites de l'espace et du temps. Survivre au-delà des confins de l'espace de la réserve et de toute autre forme spatiale qui constitue un milieu de contrainte est un projet ultime qui touche aussi à l'espace du texte. Le texte doit lui-aussi, devenir un lieu de libération. Survivre et se libérer des limites constituent le projet principal de l'écriture chez Louise Erdrich. Ne pas finir, ne pas achever, ne pas poser de limites afin de poursuivre la quête de ce qui est perdu et de le ressusciter sous d'autres formes. Défier les normes et imposer une vision spirituelle subtile et libératrice deviennent l'objet central de cette œuvre en devenir.

*The Bingo Palace* semble représenter l'apothéose de cette métaphore du *design* ou *pattern* et cela est rappelé du début jusqu'à la fin du roman. "(...), I'm always/ in for something I cannot see but that is already built, in its final stages, erected all around. It is invisible, a house of pulled strings, a net of unforced will, (...)." (13/4) Il y a un rappel de ce qui a été mentionné dans la citation précédente dans *Tracks*. Ce rappel implique la notion d'une structure narrative en cours de construction :

I am out of shape for being told what to do by everything around me. I've been out in a world where nobody cares to manipulate me, and maybe I take this unseen plotting as a sign of concern, even comfort, and fall back under its spell. That might be it, because even when another part of the design comes clear, soon after, I don't register its meaning. (19)

De retour dans sa réserve, Lyman est à la quête de repères malgré son sentiment d'indépendance et de liberté de toute influence extérieure. Mais paradoxalement, il se sent guidé par un plan ; Lipsha partage le même sentiment : "I will always be the subject of a plan greater than myself, an order that works mechanically, so that no matter what I do it will come down to this." (21) Lipsha se rend compte de la complexité des histoires de famille: "That is my clue to quit, I know it, but this time I want more. My father's eyes, shrouded and full of Nanapush light, watch me from my grandma's knickknack shelf. My family people are full of secrets, things they hide from each other and from themselves. Beginnings are lost in time and the ends of things are unpronounceable." (129/30) Malgré son éloignement de sa famille, Lipsha tente de trouver un sens à sa vie passée. L'importance de ce passé complexe et sinueux l'aidera à se projeter dans l'avenir et à reconstruire son identité et ses projets. Lipsha et Lyman se rejoignent dans leurs projets. Dans le chapitre « Lyman's Dream, » Lipsha décrit Lyman de la manière suivante : "He was drive. He was necessity. If not him,

there was no one who would plan his plans, lift his voice, scheme, and bring the possibilities into existence.” (148) Son amour pour Shawnee Ray porte un espoir organisateur : “(...), I still hope she'll fix my heart into the shape/she wants, like she does the patterns of her original designs. And then one day I hear the rumor that she's got a different plan in mind.” (151/2) Il s'attend à ce que Shawnee mette de l'ordre dans sa vie, comme elle le fait dans ses dessins et ses broderies. Poussé par le désespoir, Lipsha se dirige vers Fleur afin de lui demander de lui concocter une potion magique qui s'appelle “Love Medicine” :

I look at the strange lines on her walls, between the neat stacks of letters, and pick out familiar patterns. 'Someone wrote here, too,' I point out stupidly, leaning forward and instantly realizing that I am reading a set of words, a sentence, something that loops toward the window, which makes no sense to me and which I can't understand. I open my mouth, but can't think of anything to add, so shut it and examine my folded hands while Fleur gets up again and begins to stir something in a black iron pot. (135)

La hutte de Fleur reflète une harmonie à travers les dessins qui couvrent les murs et dont Fleur est l'auteur. Toutes les formes indiquent un plan et un motif. Ces métaphores qui dénotent l'unité et la cohérence mettent l'accent sur la dimension collective qui maintient les autres dans une cohésion semblable à une force gravitationnelle. Par exemple, la confection collective de la tenue de danse de la cérémonie de pow wow est une œuvre collective :

Albertine saw patterns developing in the air. A cat's cradle. Twine pulled, relaxed, made telling shapes. (...). The figures moved against the dark like trails of light. (...). Zelda sewed everything too tight, pulled her thread until it broke, became impatient with the way her work turned out before she halfway finished, but when the three women were working together on Redford's dance outfit, Albertine could see that Shawnee Ray bent her strength like a bow to the older woman's need, that there was force in the calm way she took the needle from Zelda and pulled out stitches (...). (210)

Ce travail collectif reflète la saga ainsi que l'importance de chaque roman dans la représentation finale du récit. Dans un autre extrait, la dispersion des perles met tout le monde à l'œuvre pour les rassembler : “Shawnee turned a yellow tub of beads over onto the floor and the sudden spill diverted all of them. Albertine crawled after the beads, and Redford and Shawnee did too. Chasing them back and forth across the floor, they made a game of capturing the tiny glass specks and brushing them off their fingers.” (212) Ces perles dispersées représentent les fragments de récits que chaque personne livre dans chaque roman de la saga. Le rassemblement des perles est comparé à un jeu. La scène reflète aussi le travail du lecteur qui en rassemble les morceaux narratifs dispersés. L'image du tout formé à partir des parties se présente sous plusieurs images métaphoriques :

He knew from sitting in the still eye of chance that fate was not random. Chance was full of runs and soft noise, pardons and betrayals and double-backs. Chance was patterns of a stranger complexity than we could name, but predictable. There was no such thing as a complete lack of order, only a design so vast it seemed unrepentive up close, that is, until you sat doing nothing for so long that your brain ached and, one day, just maybe, you caught a wider glimpse.

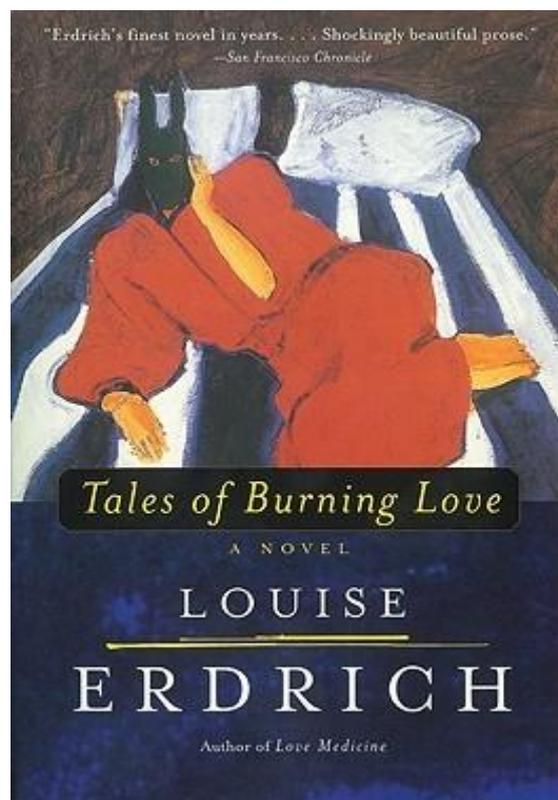
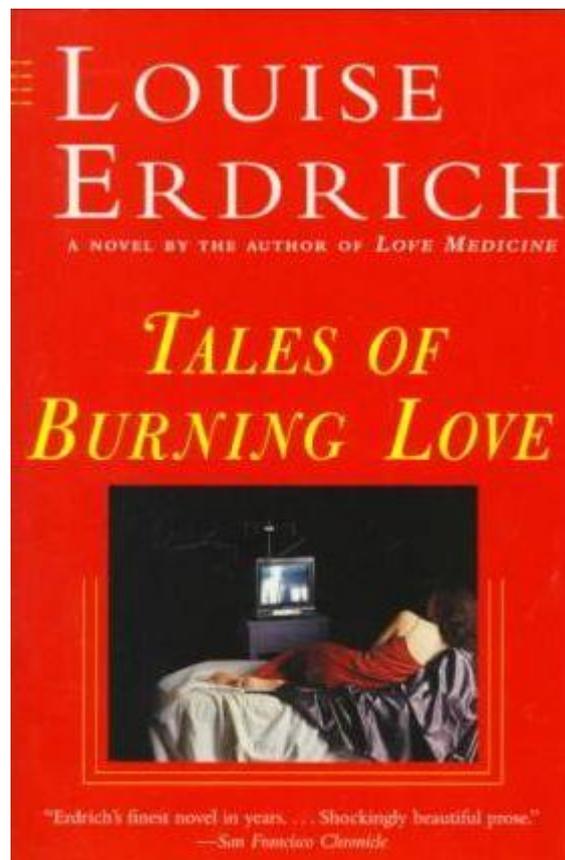
Some people, lightning struck twice. Some people attracted accidents. Fate bunched up and gathered like a blanket. (226)

Jean-Paul Goux confirme dans *La fabrique du continu* que « La mémoire n'est ainsi jamais dépôt inerte, mais force agissante ; non pas satisfaction passive d'éléments discontinus, mais fabrique de *liant*, force cohésive, noyau attractif, qui non seulement retient à elle mais transforme en la chargeant de sa propre énergie l'énorme masse du donné, accumulé au long des pages. »<sup>300</sup> En effet, la saga *Love Medicine* contient un noyau attractif qui fait graviter les romans autour de lui. Ce noyau se représente à travers l'histoire de June Morrissey dont le fil de l'histoire implique la vie et le portrait de Jack Mauser. C'est dans *Tales of Burning Love* que l'auteur montre les contours de l'œuvre, construite par la mémoire des personnages.

Eleanor se présente comme une universitaire qui s'intéresse à la recherche et effectue une recherche sur une religieuse amérindienne qui s'appelle sœur Leopolda. C'est à travers le projet d'Eleanor et sa perception du monde que Louise Erdrich se révèle comme créatrice de son œuvre selon une perspective planifiée. En effet, Eleanor dit à Leopolda qu'elle est entrain d'écrire un livre sur sa longue vie et qu'elle a une grande histoire à raconter au monde : “The patterns were complex, mazy, and full of meaning. There was a flash and then the leaves closed over the skeletal understory.” (52) Eleanor est représentée comme un cerveau, une force intelligente qui voit entre les lignes et perçoit les histoires cachées.

---

<sup>300</sup> Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu* (Seyssel : Champ Vallon, 1999).



\*Deux pages de la couverture de *Tales of Burning Love* pour son édition en 1997 par Harper Perennial.

La mère d'Eleanor était une acrobate dans un cirque. Elle a subi une chute dramatique suite à laquelle elle a été transportée aux urgences. Eleanor perçoit les accidents, les chutes et les tragédies comme offrant un espace de réflexion qui permet de raisonner et déduire une certaine logique :

My mother once told me that I'd be amazed at how many things a person can do in the act of falling. Perhaps at the time she was teaching me not to fear the inevitable grounding of my designs, or my own emotional plunges, for I associate the idea with the drift of reason. But I also think she meant that even in that awful doomed second one could think. (212)

Raisonner pendant un accident peut transformer l'accident en une stratégie de survie : "Falling. I sometimes wonder whether as he fell in love my father had time to think. For he went down fast. He plunged. He would never be the same." (214) Les chutes de toute sorte sont le résultat d'une action non réfléchie et imprévisible mais elles peuvent être un espace de réflexion : " I know that she's right. I knew it even then. As you fall there is time to think." (216)

*Tales of Burning Love* est un roman qui traite du thème de la survie. Ce roman raconte la mort de Jack mais il livre aussi l'histoire de la mort de June selon une autre perspective ; en effet, June est ressuscitée à travers les histoires des quatre protagonistes féminins. Elles se retrouvent dans la voiture de leur partenaire commun, Jack, et tentent de recoller les morceaux de leurs histoires afin de révéler le portrait de cet homme qu'elles connaissent mal et qui fut impliqué dans l'abandon de June dans la tempête de neige qui l'a emportée. Leur récit se déroule sur la route. Une construction temporelle se met en place dans un espace en mouvement :

Each word that Eleanor spoke added to the icy fabric. The image struck her. They were, all of them, enclosed in the spoken words, both saved and cut off by the narrative trailing into the dark and shaping itself into the larger, flatter, patterns of crystals collecting on the glass windows of Jack's Explorer. (228)

Cette scène représente le mouvement ; elle se trame autour du portrait mystérieux de Jack. Le seul espace confiné auquel l'auteur fait référence est l'espace des mots qui s'imposent en flux. Une autre scène qui donne la perspective dynamique se trouve dans la photographie que Jack a rendue à Eleanor : "It was a picture of me that a girlfriend had taken, an art shot. In the photograph, I was lying on my side on a couch, in a Manet pose, watching television and wearing a red satin slip. I'd given it to him." (242) Cette photo est celle qui se trouve sur la couverture du roman dans l'édition de 1997 par Harper Perennial où on voit une femme sur un lit regardant la télévision.<sup>301</sup> Une autre image de couverture accompagne une autre édition du roman la même année et représente une femme avec le masque d'un *trickster*. La représentation de cette figure mythique accentue la référence à l'ambiguïté. C'est encore une image qui renvoie à l'idée de la construction d'un récit en mouvement. Eleanor est représentée dans les deux images comme celle qui observe le mouvement et perçoit sa fluidité à

---

<sup>301</sup> Regarder la page précédente.

travers les yeux du *trickster*. Le *trickster* porte un regard distancié sur les événements. Ce regard saisit mieux la totalité dans l'attente de la suite. Raphaël Baroni constate dans son ouvrage *L'œuvre du temps* :

On conçoit ainsi que l'unité que l'intrigue confère à l'histoire peut être appréhendée d'une manière très différente que ce que permettaient de penser les grammaires narratives : elle n'est plus une *synthèse causale* mais *une relation passionnelle*, la connectivité entre les épisodes relève de la *distension de l'esprit* bien davantage que de la pure *logique*; ce sont des liens impatientes qui n'attendent pas le fin mot de l'histoire pour s'imposer, l'unité à venir s'appréhende à chaque instant sur le mode de l'attente et du souvenir.<sup>302</sup>

Baroni ajoute que « (...), pour l'intrigue, l'attente prime sur l'événement, qui n'est qu'un prétexte pour le déploiement de la temporalité. » (109). Baroni soutient l'idée que le rallongement d'un récit crée un lien subtil entre lui et le lecteur et lui inspire la totalité à venir. De cette attente découle la fluidité d'un processus qui dessine les contours d'un schéma narratif dont les liens entre les formes s'imposent et annoncent l'unité du tout.

Dans *The Last Report of Little No Horse*, Agnes DeWitt, envahie par le vide que les accidents tragiques ont induit, tente de trouver une logique à sa destinée. Après la mort accidentelle de son mari, et les inondations qui lui ont fait perdre toutes ses possessions, se trouve seule avec le cadavre du père Damien. Ce dernier a croisé sa route après le décès de son mari : “A priest en route to his Indian mission and taking wayfarer’s advantage to the local rectory’s hospitality was dispatched to the suffering widow with communion.” (34) Devant le spectacle désastreux et meurtrier des inondations et les pertes qui s’accumulaient jusque là, Agnes réfléchit et cherche un sens :

There was something, something... it was huge and it belonged to her, and it was vast... when she tried to grasp at it the form faded like a dream. A grand dream, prophetic and important. Lines, black dots. She shook her head. Whatever it was, (...). Well, whatever it was, it was gone. She had no way of knowing that she had lost the vast gift of her music, but she did have the sense that the stark, searching motions of her hands were part of some larger complex of actions. Well, she shrugged, let them tingle away on the ends of her arms. Let them drum, and step-march and ripple. There was nothing to hold her back, now from living the way she had dreamed of in the hot dark of her loss. (45)

Agnes refuse d’accepter l’absurdité du désastre. Elle cherche à trouver une logique positive et constructive. La destruction n’est pas une fin mais peut annoncer le début de « quelque chose ». La mort du mari d’Agnes attire la visite du père Damien ; la mort de ce dernier l’oriente vers une destinée inimaginable. Le corps inanimé du prêtre devient une illumination :

When Father Damien’s grave was tamped over, she stood hungrily in the wreckage as the dusk winds blew the clouds aside. The clear sky revealed its map, star after star, until the world was again marked out for her. (...). In time, the moon bobbed up in a cool blur to show her way, and then, under its light, Agnes began to walk north, into the land of the Ojibwe, to the place on the reservation where he had told her he was bound. (45)

---

<sup>302</sup> Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps* (Paris : Seuil, 2009) 106.

La visite du père Damien devient un élément contingent ; sa mort inspire à Agnes de poursuivre son parcours et de prendre son identité afin de survivre et de continuer à construire le schéma complexe de sa vie. Cette logique de survie hante aussi *Tales of Burning Love*. En effet, l'un des personnages insiste sur ses actes et ses intentions préméditées qu'elle provoque sous la forme d'un accident : "For a while, I live off accidents. (...). I am sitting in the park in downtown Fargo watching the reflection off the pool water when it hits me, the idea, the sometime notion, that my small-time liability mishaps are only warm-up ploys and practice for the big accident on which I will make my fortune." (297) Elle répète cette notion de "plan": "It's my plan. It's my dream. (...)." 'We'll get an agent,' I plan." (314) "You might wonder if I have a plan at this point. Well, I do have a plan." (332). Ces propos indiquent une préméditation. Le récit dévoile la présence d'un pouvoir organisateur qui rend l'écriture complexe et orientée vers un plan, un raisonnement ordonné.

Ces accidents qui marquent la saga *Love Medicine* deviennent des contingents qui déclenchent un parcours planifié principalement autour de la survie. En effet, dans *Tales of Burning Love* l'histoire des quatre femmes de Jack commence à s'éclaircir et à se compléter. Ainsi, le portrait de Jack se révèle et les circonstances dans lesquelles June a péri s'élucident. Les quatre femmes se retrouvent dans une complicité inattendue. Elles révèlent les détails d'un mystère dont chaque indice constitue une étape importante. Les étapes du récit qui se poursuivent depuis le premier roman *Love Medicine* deviennent les détails d'une architecture narrative logique qui se construit autour d'un point focal. La mort de June devient un moteur logique qui hiérarchise les événements et les fait graviter autour du thème de la survie grâce à un schéma d'unité issu d'une œuvre collective. On retrouve ce point focal dans le parcours d'Eleanor qui revit le même événement qui a emporté la vie de June ; or, Eleanor fut sauvée par sa volonté de survivre :

Death may be near, she thought, rousing herself to go on, to walk, to keep moving on and on through the night. Perhaps, in fact, here was the beginning of her life, events unreeling, flooding, in such colors, under such strong lights. Perhaps this was the actual substance of her existence and all that she had lived up until that moment was the dream that the woman dreamed; the one who rose and settled with such fervor in the wind, curled like a shell, still warm in the roaring blackness, safe, rotating wild in the blank new elements. (*TBL*, 364)

La mort et la survie sont au cœur des histoires léguées d'une génération à une autre et d'un roman à un autre. À travers le récit, les narrateurs semblent vouloir ressusciter la mémoire du passé et tenter de trouver une logique pour survivre. Cette force de survie est aussi représentée par le *trickster* qui prend plusieurs formes et plusieurs identités tout au long de la saga. Eleanor a vécu le même parcours final de June mais s'est redressée contre la tempête grâce à un esprit nourri par la volonté de survivre et par la complicité qui a pu se nouer avec les autres femmes de Jack Mauser. Eleanor est sauvée par le Hitchhiker, l'esprit du *trickster* qui s'est incarné à travers le personnage de sœur Leopolda qu'Eleanor affectionne et admire au point de lui dédier une biographie. On pourrait

aussi imaginer que le Hitchhiker est une incarnation de Gerry ; cet esprit monte dans la voiture à côté d'Eleanor :

'I have been traveling dear Eleanor,' said the nun in the shifting light. 'I have been on a long and interesting journey. It was not as you might think, a pilgrimage, for I had no destination in mind when I began and none presented itself en route. It is enough to say, I hope, that I find myself possessed of the holy fire and must go wherever it burns.' (370)

Au-delà de l'errance qui hante l'œuvre, il y a bien le souci de la destination et de la continuité qui anime l'énergie des protagonistes ; le feu sacré de l'esprit du *trickster* qui ne cesse de se transformer et de nourrir l'âme de Leopolda. La survie requiert le mouvement et la transformation afin de s'ajuster à la réalité. C'est en parcourant les contours qu'on obtient une appréhension de la totalité. Jack Mauser a pu apercevoir le sens de sa vie après avoir affronté plusieurs épreuves qui l'ont mené jusqu'à tenter de simuler sa mort pour échapper aux créanciers. À la fin du roman, Jack obtient un portrait de lui-même : "Jack was now beginning to see, just catching at the design of his life. Bits and pieces of understanding he had carefully collected and hidden from himself were magically assembling." (380) Jack perçoit son parcours depuis le jour où il a laissé June traverser la tempête seule. La culpabilité n'a cessé de nourrir son existence : "He walked in a big circle and then a small one and smaller, concentric, following June. It took him all night to get back where he started." (385) La mort de June devient le début de tout et un motif de survie.

La fin de *Tales of Burning Love* nous ramène au début de *Love Medicine* pour conférer au "design" un point de début et un autre de la fin : "It had not been easy for her, for June, when she froze to death, no. But it was also hard to bear the pain of coming back to life." (452) June est l'élément principal autour duquel les autres récits gravitent. C'est à travers son histoire que le mystère de la survie s'incarne. La mort de June devient, dans le jargon de la physique, un attracteur étrange qui ramène tout à lui :

The issue of attractors and strange attractors in fiction is vexing, for patterns, whether based on stability or turbulence, cannot readily be depicted because of their diverse behavior. 'An attractor, (...) is simply any point within an orbit that seems to attract the system to it', including a certain spot or location, a cycle, and predictable rhythms, in short the shapes that linear, predictable phenomena take. (Gossin 148)

Nous ramenons l'idée du design à une métaphore de la physique comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre en comparant le cheminement du *homecoming* dans l'espace à une fractale. Le design ordonné que livre le chaos narratif se révèle à travers une complexité spatio-temporelle originale et un style subtil et dynamique.

### III. 4. D. Conclusion :

Dans ce chapitre nous avons déduit de notre analyse du corpus que la compréhension du texte ne peut émaner d'une lecture linéaire mais plutôt d'une lecture panoramique qui alterne entre le passé et le présent du récit. C'est une forme de jeu que l'auteur impose au lecteur. C'est un style tricksterien qui oriente l'écriture de Louise Erdrich et qui nécessite une réorganisation des histoires. Cela s'impose dès lors que le lecteur est confronté à une structure narrative fragmentée et dispersée qui implique plusieurs narrateurs. En effet, l'écriture de cette œuvre repose principalement sur un récit fragmenté et éclaté, ce qui rend la lecture complexe. Cependant, nous démontrons que la fragmentation est un outil littéraire paradoxal. La fragmentation permet d'établir un projet collectif et impose l'établissement des liens familiaux entre les narrateurs et les protagonistes. C'est une réorganisation du récit et une remise en question de la vie des individus. Chaque fragment met en valeur un tout à venir. Ces romans fragmentés semblent être animés par une énergie narrative et métaphorique fluide. Ce n'est pas un récit figé dans le temps ni orienté d'avance vers une finalité prévisible mais il emploie plutôt un style qui prône le dynamisme et la reconstruction identitaire. Ces fragments de récits établissent les liens familiaux par leur interdépendance. Dans son article « *Love Medicine : Voices and Margins*, » Kathleen Sands note l'absence d'ordre dans le roman *Love Medicine*. Elle y perçoit un désordre qui empêche l'histoire de s'orienter vers un cheminement cohérent : "A narrative collage that seems to splice random margins of experience into a patchwork structure."<sup>303</sup> Elle constate que les histoires sont aussi désordonnées (12) et que le récit ne contient pas de plan narratif qui puisse prévoir son dénouement, "a predictable pattern of development." (16) Les métaphores du *collage* et du *patchwork* ne renvoient pas à une structure dynamique qui contient des liens entre ses différents composants. Cet avis critique annonce l'absence d'ordre dans *Love Medicine* et reflète le projet qu'Erdrich a prévu à travers la saga entière et qui contient huit romans principaux. Aucun des huit romans ne doit être pris en compte individuellement car tous gravitent autour d'un projet commun dont les contours sont complexes et éclatés. Sands perçoit le pouvoir unificateur du personnage June. En effet, la famille se réunit autour de la mémoire de June. L'enchevêtrement de leurs récits chemine vers une entité narrative complète :

---

<sup>303</sup> Kathleen Sands, "Love Medicine: Voices and Margins." *Studies in American Indian Literatures* 9 (1985) : 12-24.

One life, and not a very special life at that, just a life of a woman on the fringes of her tribe and community, a woman living on the margins of society, living on the hard edge of survival and failing, but a woman whose death brings the family together briefly, violently, and generates a multitude of memories and stories that slowly develop into a whole. (23)

À travers l'isolement de June en tant qu'individu la communauté se retrouve autour du mystère de sa mort. Le projet ultime de la saga *Love Medicine* consiste en l'intention de réunir ce que l'histoire a dispersé, et de réparer l'identité effritée. L'instant de mort de June met en question la vie contemporaine des Amérindiens sous la forme d'une structure narrative dont l'ordre constitue l'aboutissement de la fragmentation et l'errance spatio-temporelle. Erdrich emploie un langage métaphorique afin de refléter les techniques de son style en mouvement.

## CONCLUSION

À l'image de cette saga, la logique de notre problématique se résout par le biais de plusieurs éléments interdépendants. Le temps est une source originelle de tout phénomène littéraire et c'est de lui que découlent les autres éléments de notre raisonnement. Maurice Blanchot définit la littérature comme étant « le règne fascinant de l'absence du temps. »<sup>304</sup> En effet, pour Blanchot, écrire « c'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. » (Blanchot 31) Cela implique l'absence du temps chronologique du présent et le début de l'expérience du temps absolu. En écrivant, l'écrivain quitte la chronologie et embrasse un espace de temporalité éternelle. Chez Louise Erdrich, dans l'espace romanesque le temps règne en maître absolu et la structure du temps se décompose en plusieurs détails pour imposer sa souveraineté en filigrane. On observe mieux les mécanismes profonds de la temporalité en littérature. Ce que les scientifiques spécialistes du temps n'aperçoivent pas, le narrateur le met en œuvre et le rend visible. La saga *Love Medicine* est une œuvre ancrée dans la problématique du temps car le désordre qui y règne touche explicitement à l'organisation du récit dans le temps. Au début, le récit commence par la mort de June et rebondit d'une manière cyclique sur cette mort pour en faire un événement qui rassemble les morceaux de mémoire désordonnés. Arthur Cools affirme que « (...) l'expérience du temps ne se transforme en une épreuve que dans la mesure où la mort se trouve au cœur même du récit. »<sup>305</sup> Dans *Love Medicine*, la mort de June positionne le récit sur un parcours labyrinthique du temps et de l'espace.

Les mots, les métaphores et les noms sont porteurs de dimensions spatio-temporelles multiples en interaction et créent ainsi un flux d'énergie organisatrice qui rassemble ces espaces-temps en lambeaux. En effet, nous apercevons la saga *Love Medicine* comme un corps en fragments mais qui semble uni dans son mouvement.

Le style de Louise Erdrich repose sur cet inachèvement récurrent mais qui détient sa manœuvre indicible et subtile grâce aux métaphores d'unité qui sillonnent les récits. Le

---

<sup>304</sup>Maurice Blanchot, *L'espace Littéraire* (Paris : Gallimard, 1985) 22.

<sup>305</sup> Arthur Cools, « L'instant de la mort dans Thomas l'Obscur : le temps de renversement et la question de l'origine, » *L'épreuve du Temps chez Maurice Blanchot* (Paris : Complicité, 2006) 67-89, 67.

mouvement se trouve au cœur de ces métaphores où les fragments se meuvent en une unité qui n'est jamais stable ni statique. Ce mouvement inabouti va vers sa finalité cohérente et ses limites sans vraiment les atteindre. La clé de ce style captivant est une perception complexe d'un espace-temps problématique et mystérieux, tantôt mythique tantôt réel et logique. Il faut garder le mouvement afin de survivre et poursuivre sa quête et son chemin vers soi, vers son histoire, vers sa communauté, vers ses ancêtres.

Ce retour vers les origines est illustré par une écriture cyclique qui marque chaque roman par un même début et un même espace où le protagoniste est en mouvement sur une route. Ce schéma cyclique est très vite brouillé par des incidents imprévisibles qui vont changer le cours des événements. Dans le début du cycle chez Erdrich rien n'est stable ni fixe, tout comme la fin de chaque roman ; l'enjeu de l'avenir consiste à demeurer en suspens et en mouvement. En laissant le mot de la fin en devenir, Erdrich met l'accent sur l'importance du concept du renouveau et du changement en tant que principes sacrés du *trickster*. La connaissance de soi et de ses origines sont au cœur de l'intrigue mais cette connaissance ne suffit pas pour permettre la survie et la renaissance car elle nécessite la transformation. David Peat confirme :

(...), within the Indigenous world the act of coming to know something involves a personal transformation. The knower and the known are indissolubly linked and changed in a fundamental way. Coming to know indigenous science can never be reduced to a catalogue of facts or data base in a supercomputer, for it is a dynamical and living process, an aspect of the ever-changing, ever-renewing processes of nature. (Peat 2)

Nous avons un repositionnement de la pensée amérindienne dans l'espace de la nature. En effet, la nature est la muse et la source de la connaissance du monde. Cette nature vivante est considérée comme un « être » libre et intelligent comme le note Arthur Versluis : “Nature, as we see her from this bluff, is a theophany, a divine revelation filled with timeless power.” (Versluis 12) Ce pouvoir s'exerce à travers la perception d'un monde qui se transforme et qui change comme l'espace vivant de la nature : “Indigenous science teaches that all that exists is an expression of relationships, alliances and balances between what, for better words, we could call energies, powers or spirits.” (Peat 3) C'est à travers un esprit de liens interdépendants que l'esprit amérindien se révèle et donne lieu à un schéma collectif. Ce pouvoir collectif est représenté par la conscience collective de la narration multiple. Cette multitude de narrateurs transforme les fragments de récits en un récit puissant et objectif car il implique plusieurs points de vue :

If you happen to hold that human consciousness is no more than the epiphenomenon or secretion of our individual brains then you are more or less trapped in your own skull. But if consciousness is open, if it can partake in a more global form of being, if it can merge with the natural world and with other beings then indeed it may be possible to drop, for a time, the constraints of one's personal world-view and see reality through the eyes of others. (Peat 5)

C'est une conception collective du monde qui se met en œuvre à travers la conscience du groupe. La narration orale contribue à la conscience collective car elle transmet le récit dans un présent immédiat et concrétise l'unité des narrateurs. La connaissance est donc, un processus qui se constitue de liens dynamiques entre les consciences des individus en mettant leurs connaissances en interaction et en transformation. David Peat traite la connaissance comme une construction à venir, fluide et instable : “ Knowledge in the traditional world is not a dead collection of facts. It is alive, has spirit, and dwells in specific places. Traditional knowledge comes from watching and listening, (...)” (176) Donc, la connaissance est un processus de transformation : “(...) it is an ongoing process better represented by the activity of coming-to-knowing than by a static noun.” (55) Transmettre le schéma de la connaissance devient une aventure épistémologique dynamique plutôt que stable et fixe. Ce schéma ordonné est un objectif complexe lorsque les éléments de la connaissance du monde contemporain s'opposent constamment. Cette opposition est représentée par la relation conflictuelle entre une perception fixe et subjective de l'esprit occidental et une perception dynamique et spirituelle de l'esprit amérindien. Chez Louise Erdrich, la conciliation de ces visions s'inspire de la logique que la nature offre où le dynamisme du monde vivant transforme les faits et les définitions et les fusionne sous la forme d'entités nouvelles et rénovatrices. Cette fusion donne lieu à des structures esthétiques qui ressemblent à des schémas ordonnés par le hasard contingent de la nature et que nous comparons à des fractales. Les fractales sont en effet, des compositions esthétiques organisées par le hasard que la science observe dans la nature. Le chaos qui mélangent des détails et des points de vue conflictuels donne lieu à une image cohérente en fusion et en transformation. Il met en évidence le principe du changement et de l'avenir, deux notions dominantes chez Louise Erdrich ; ainsi, le temps cyclique comme étant une temporalité répétitive est exclu. Peat confirme : “Within the heart of Indigenous harmony there is always room for the trickster. The circle contains a gap to allow the unexpected to enter.” (177) Cette faille est constamment présente à la conclusion de chaque roman de la saga et confirme ce que Peat déduit : “To the Native mind time is alive, and, if it must be pictured as a flowing river, then it is a river in which the mind is free to swim and move. Time does not exist apart from, and independent of, the spirits of nature and the lives of the people; its processes must be constantly acknowledged and renewed.” (200) Le dynamisme inhérent dans la spiritualité amérindienne crée un lien inébranlable entre l'espace de la nature, le temps, la connaissance et le devenir de l'individu et du groupe ; cet ensemble demeure dominé par la logique de la figure mythique du *trickster*. Le cheminement de cette perception complexe et unifiée s'oriente vers l'unité. En effet, l'unité dans la spiritualité amérindienne est représentée par le *trickster* qui

transcende les lois de la nature. À travers la logique du *trickster*, l'inachèvement devient une manière de garder le monde en mouvement. Cependant, dans le monde occidental, l'inachèvement est le signe d'une crise de la connaissance car elle reflète une faille épistémologique dont la représentation devient problématique. Louis Hay déduit de cette crise du sens son impact sur la représentation du monde : « (...), la réalité même du monde physique devient incertaine à son tour et de nombreux travaux ont tenté au cours des dernières années de sonder la relation entre les concepts nouveaux de la science, relativité, quanta, probabilisme, et l'esthétique contemporaine. »<sup>306</sup> Louis Hay met l'accent sur le lien étroit entre le monde tangible et sa représentation esthétique. Toutefois, dès lors que notre perception de ce monde n'est pas accessible, la représentation esthétique de ce dernier se trouve en crise. Selon Louis Hay cette crise se présente sous la forme d'un obstacle : « un double obstacle que la langue dresse : entre les mots et le monde d'une part, la pensée (la représentation) et l'expression de l'autre. » (Hay 12) Si une œuvre littéraire inachevée dans la culture occidentale indique une faille de perception, dans la culture amérindienne elle serait l'expression d'une logique spirituelle qui assigne le monde physique à plusieurs composantes dynamiques reliées entre elles par l'énergie de la nature et de ses pouvoirs mythiques. Nous déduisons que l'inachèvement spatio-temporel est à l'image de ce dynamisme spirituel qui relie le cosmos et la société et qui caractérise l'identité amérindienne. Erdrich utilise l'inachèvement comme un outil double pour souligner l'importance du continuum qui doit couronner la quête de soi. C'est en cette continuité que le message du renouveau est mis en valeur. L'inachèvement n'est pas une interruption du processus de l'écriture mais un fil tendu vers le fragment suivant à travers lequel l'énergie qui traverse le style et le langage métaphorique établira le lien des parties au tout.

Le temps est inspiré par une nature intelligente et sacrée qui repose sur l'unité de tous ses éléments ainsi que sur leur transformation. C'est un espace où le *trickster* règne comme une contingence imprévisible et ubiquiste, figure multivoque du paradoxe et de l'instabilité : “The significance of flux and the power of the trickster is present in what anthropologists refer to as gambling games, ways in which The People come into relationship with the deepest processes of the universe.” (Peat 17) Le *trickster* sème une énergie chaotique qui va paradoxalement être organisatrice comme dans les jeux par exemple. Les combinaisons qui en ressortent est une forme ordonnée issue du principe chaotique du jeu. C'est ainsi que l'écriture de la saga *Love Medicine* trouve son écho métaphorique. L'ordre que le lecteur construit de ces fragments de récits est celui d'une culture en mouvement et dont les schémas se déforment et se refondent inlassablement.

---

<sup>306</sup> Louis Hay, « Écrire ou communiquer ? Quelques remarques pour commencer. » *Le Manuscrit Inachevé : Écriture, Création, Communication* (Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1986) 7-14, 11.

On ne saurait observer le mécanisme spatio-temporel complexe dans l'espace d'un seul roman. C'est la raison pour laquelle, il est impératif de saisir *Love Medicine* dans sa totalité multiple et fragmentée. En effet, l'écriture fragmentaire permet une meilleure approche de la question du temps car elle fractionne ses mécanismes imperceptibles tout en les mettant en valeur. Paradoxalement, cette œuvre éclatée contient une énergie unificatrice. Nous avons déchiffré à travers ce fractionnement narratif le mécanisme profond de la temporalité cyclique amérindienne afin de dépasser le phénomène superficiel des événements répétitifs. On pourrait supposer que l'anthropologie et l'ethnographie ont influencé la perception des mécanismes culturels qui dominent les représentations du monde. André Itéanu atteste :

En fait, je ne sais pas moi-même si la perception du temps est universelle ou non et je ne pense pas que l'anthropologie soit à même de répondre à cette question à partir de matériel ethnographique qu'elle collecte. Il s'agit là d'un problème purement philosophique. Mais ce que l'ethnographie montre, c'est que le temps n'apparaît jamais en tant que tel dans une société. Partout, il est englobé dans une structure sociale plus générale et plus complexe qui lui donne sa réalité. Comme l'anthropologue ne possède pas d'outil pour l'en extraire, il ne peut l'appréhender qu'au sein du tout dont il participe. De ce fait, il n'a pas grand-chose à dire sur la nature du temps tel qu'en lui-même. Par contre, la considération du temps dans son contexte lui permet de saisir quelques-unes des caractéristiques essentielles du temps tel qu'il se manifeste dans les sociétés.<sup>307</sup>

En effet, l'espace de la fiction est un contexte propice à l'étude des caractéristiques profondes du temps dans une culture. C'est dans un tel contexte que le lecteur peut observer le fonctionnement et l'articulation de la logique temporelle au sein d'un récit. Par exemple, dans l'œuvre de Louise Erdrich, le temps cyclique s'articule en prenant en compte deux éléments cruciaux : le changement et l'avenir qui sont deux notions exclues de cette temporalité. La représentation de l'événement chez Louise Erdrich est multiple et sans fin. Cet inachèvement est accentué à la fin de chaque roman où le changement et l'avenir sont explicitement soulignés. Par conséquent, la saga *Love Medicine* brouille la définition de la temporalité cyclique et la remet en question. Il s'avère qu'au-delà de cette définition préétablie, une complexité se révèle dans les détails narratifs qui induisent des failles dans le cycle temporel. André Itéanu se demande si le temps est universel mais il affirme que c'est une « dimension universelle de l'être humain dont seules les représentations varient d'une société à l'autre. (...) le temps est relatif et change en fonction des représentations que s'en fait chaque société. » (Itéanu 212) Il y a chez Louise Erdrich une obsession du temps et une impression que l'acte de l'écriture est un acte temporel. Cette impression est amplifiée par la multiplicité des narrateurs et des romans qui perpétuent l'événement et ses représentations narratives. À chaque fois, un élément contingent s'introduit dans l'évènement et lui apporte une nouveauté annulant ainsi la répétition du cycle.

---

<sup>307</sup> André Itéanu, « Orokaiva : le temps des hommes, » *Le Temps et ses Représentations*. Sous la direction de Bernard Piettre (Paris : L'Harmattan, 2001) 212-230, 214.

Hervé Barreau note que le temps cyclique est légitime mais attire l'attention sur la réalité du monde où la nouveauté et la contingence sont des éléments inhérents :

Il suffit pourtant de respecter la nouveauté des événements qui caractérise chaque cycle, et qui autorise ces cycles à figurer côte à côte, indéfiniment, en s'étirant en ligne droite, de telle sorte qu'il suffit de ne pas gommer leurs différences pour en faire émerger au total une dérive globale. Chaque culture a donc son inévitable cyclicité temporelle, mais cette cyclicité est marquée d'événements nouveaux, tout autant ou même davantage fondateurs que la structure cyclique elle-même, et qui font prévaloir à la longue la vision d'une suite irréversible sur celle d'un retour éternel. (Barreau 195)

Barreau explique la logique du changement et du nouveau en tant qu'éléments évidents de toute temporalité en soulignant que la temporalité cyclique n'est pas le retour incessant d'un même événement. C'est une cyclicité apparente qui contient une évolution contingente et qui influence le cours des événements pour en construire un futur imprévisible. Cette logique évolutive est au cœur de la science biologique où la survie des espèces repose sur le changement imprévisible d'un individu ou d'un groupe d'individus ; ce changement mène l'espèce sur un parcours évolutif de survie en y induisant un changement de leur constitution biologique et leur mode de vie. La perspective littéraire et culturelle qu'englobe l'écriture de Louise Erdrich repose sur cette idée de conciliation et de survie grâce à l'organisation temporelle du récit.

À travers l'aventure narrative de plusieurs conteurs ou narrateurs, on constate une quête identitaire qui se met en œuvre permettant au groupe de s'attribuer une histoire et une identité :

Par contre, les événements passés sont susceptibles d'être reconstitués dans leur cadre, leurs acteurs, leurs différentes péripéties. D'où le grand intérêt que constitue le récit, pour qui veut pénétrer un peu les secrets du temps humainement vécu. On peut dire que le récit, du fait qu'il est possible, manifeste la grande différence du passé et de l'avenir, et aussi l'importance du présent où s'institue à tout/moment ce clivage, car c'est au présent qu'on fait un récit, et alors si l'on se réfère à ce qu'on a été, c'est pour s'assurer de ce qu'on est actuellement. Le récit assure l'identité d'une personne ou d'un groupe. (...). Cette identité est nécessaire à la reconnaissance intersubjective, indispensable à toute vie sociale développée. (Barreau 200/1)

La narration est le lieu propice pour observer la structure du temps. C'est aussi un lieu de rassemblement des individus autour de la question de leur identité collective. Cette identité se construit, selon Barreau, selon un regard comparatif sur le passé et le présent afin d'en extraire les possibilités d'un avenir commun et en cours de construction. En effet, l'écrivain doit d'abord, assigner ses protagonistes à cette perspective de construction à venir. Milan Kundera confirme que le roman est l'esprit de la continuité et que l'œuvre sert à joindre le passé et le présent. (Kundera, 34/5) À ce propos, Jean Bollack affirme que la perspective d'une intrigue « change aussitôt que les acteurs entrent dans la logique d'un plan, qu'ils aident à s'accomplir. Le temps est structuré par la signification qui s'y inscrit ; il est marqué tout au long de ses actualisations

successives. »<sup>308</sup> Donc, la narration qui contient un projet et une structure se projette dans une perspective temporelle ordonnée. Cela peut s'appliquer à la saga *Love Medicine* car sa forme narrative multiple relève d'une intention à mener la quête d'un objectif collectif. La survie et la reconstruction de l'identité étape essentielle dans la renaissance amérindienne. Ce projet de survie et de reconstruction s'articule autour de la figure mythique du *trickster* qui apporte une perception pertinente de l'espace et du temps. Cette perception est un invariant culturel qui s'accorde avec la logique scientifique. Barreau confirme qu'à travers ces invariants, le temps demeure une valeur universelle. (208)

La saga *Love Medicine* s'unifie autour de cette thématique universelle spatio-temporelle en y apportant les invariants culturels amérindiens. Par conséquent, elle cultive un style original et riche. Elisabeth Bouzonviller définit ainsi l'approche de Louise Erdrich :

Métissage fictionnel, métissage métافictionnel, le propre de son écriture est son acceptation de la multiplicité et son refus constant d'une hégémonie coloniale mais également d'un diktat du militantisme autochtone au profit d'une spécificité littéraire originale qui s'affranchit de tous stéréotypes. Ayant trouvé sa propre voix au sein du canon, elle impose une écriture qui fait œuvre d'imagination et qui n'est pas une reproduction directe d'une réalité historique, sociale et culturelle.<sup>309</sup>

Louise Erdrich réussit à recréer son style sans que son écriture ne livre un portrait ethnologique de sa culture. Grâce à une créativité inspirée des subtilités spirituelles amérindiennes, Erdrich se distingue par son originalité tout en offrant une perception universelle du monde contemporain.

La littérature est un espace qui reflète notre monde ; et notre perspective académique concrétise un idéal où la littérature et les sciences exactes mènent l'homme à se questionner et à percer l'étendue de ses capacités et de son imaginaire. Les hommes et femmes de lettres ne sont pas insensibles au monde qui nous entoure ; et devant les nouvelles perspectives et découvertes qui révolutionnent le monde tangible, les œuvres littéraires ne tardent pas à embrasser un style conciliant qui met en œuvre ces éléments tangibles. La littérature se trouve parmi les domaines qui explorent l'Homme dans ses errances et ses quêtes ainsi que ses différences. Cette vision qui englobe plusieurs domaines du savoir et de la représentation esthétique établit un moyen de communication universel entre les cultures. Dans une œuvre littéraire, la représentation esthétique répond à une perception du monde que le langage ne peut traduire et que seul le langage universel de la science est capable d'expliquer. Louise Erdrich dépeint un portrait spatio-temporel complexe et sinueux qui répond à une vision universelle du temps et de l'espace. La saga *Love Medicine* révèle une représentation du monde qui unifie les

---

<sup>308</sup> Jean Bollack, « Le jeu de Pénélope : lire l'odyssée, » *Europe* 865 (Mai 2001) : 218-249, 124.

<sup>309</sup> Elisabeth Bouzonviller, *Louise Erdrich : métissage et écriture, histoires d'Amérique* (Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014) 256.

définitions du temps et de l'espace. Elle contribue à confirmer que ces définitions ne sont pas des certitudes, tout comme l'Homme qui n'est pas un fait mais un être-en-devenir.

# Bibliographie

## A. SOURCES PRIMAIRES

### 1. ŒUVRES DE LOUISE ERDRICH

#### a. FICTION DE LA SAGA *LOVE MEDICINE*

Erdrich, Louise. *Love Medicine*\*<sup>310</sup>. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984; Londres: Flamingo, 1994.

----- *Tracks*\* (1988). New York, Harper Perennial, 2004.

----- *The Antelope Wife*, NY: Harper Perennial, 1998.

----- *Tales of Burning Love*\*. NY: Harper Collins, 1996.

----- *The Last Report on the Miracles at Little No Horse*\*. Londres: Flamingo, 2002; NY: Harper Perennial, 2001.

----- *The Master Buchers Singing Club*. NY: Harper Perennial, 2003.

----- *The Beet Queen*\*. NY: Bantam Books, 1986; Londres: Harper Perennial, 2004.

----- *The Bingo Palace*\* (1994). London: Harper Perennial, 2004.

----- *Four Souls*\*. NY: Harper Collins, 2004.

----- *The Painted Drum*\*. NY: Harper Collins, 2005.

----- *The Plague of Doves*. NY: Harper Perennial, 2008.

----- *Shadow Tag*. NY: Harper Collins, 2010.

----- *The Round House*. NY: Harper Perennial, 2012.

----- *La Rose*. NY: Harper Perennial, 2016.

----- *Future Home of the Living God*. NY: Harper Collins, 2017.

Erdrich, Louise et Dorris, Michael. *The Crown of Columbus*. NY: Harper, 1991.

#### b. POÉSIE

Erdrich, Louise. *Jacklight*. Londres, Abacus, 1984.

----- *Original Fire, Selected and New Poems*. NY: Harper Collins, 2003.

### 2. ŒUVRES PAR D'AUTRES AUTEURS

Darwish, Mahmoud. "Speech of the Red Indians," in *The Adam of Two Edens: Selected Poems*. NY: Syracuse UP and Jusoor, 2000.

---

\* Romans faisant partie de la saga *Love Medicine*.

De Balzac, Honoré. *Une Ténébreuse Affaire*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Arvensa

Editions, 2014.

Dinesen, Isak. *Out of Africa*. NY: Random House, 1938.

Harjo, Joy. *What Moon Drove me to this?* NY: Reed Books, 1979.

Hogan, Linda. *Solar Storms*. NY: Scribner, 1995.

King, Thomas. *Green Grass, Running Water*. Boston: Houghton Mufflin, 1993.

Leithauser, Brad. *Hundreds of Fireflies: Poems*. NY: Knopf, 1981.

O'Reilly Herrera, Andrea. *The Pearl of the Antilles*. Tempe, AZ: Bilingual/ Review, P, 2001.

Silko, Leslie Marmon. *Ceremony*. NY: Penguin, 1986.

Vizenor, Gerald. *The Heirs of Columbus*. Hanover: Wesleyan UP, 1991.

### 3. ENTRETIENS ET ESSAIS :

----- . Bacon, Katie[entretien] . *The Atlantic Unbound*, 17 janvier 2001, <http://www.theatlantic.com/doc/200101u/int>, consulté le 11 février 2004.

Bonetti, Kay, ed., "Louise Erdrich and Michael Dorris," *Conversations with American Novelists: Best Interviews from the Missouri Review and the American Audio Prose Library*, Columbia: U of Missouri P, 1997, 76-91.

Bruchac, Joseph, ed. *Survival This Way: Interviews with American Indian Poets*. Tucson, University of Arizona Press, 1987.

Busnel, François. *La Grande Librairie* 2017, diffusée le 23 mars 2017 à 22h06, France 5.

Chavkin, Allan et Feyl, Nancy, eds. *Conversations with Louise Erdrich and Michael Dorris*, Jackson: UP of Mississippi, 1994.

Erdrich, Louise. *Books and Islands in Ojibwe Country*. Washington, DC: National Geographic Society, 2003.

Sweet Wong, Hertha D. "Where I ought to Be: A Writer's Sense of Place," *Louise Erdrich's Love Medicine: A Casebook*, ed. NY: Oxford UP, 2001.

-----.

Rolo, Mark Anthony [entretien avec. *The Progressive Interview*, avril 2002, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1295/is\\_4\\_66/ai\\_84866888/pg\\_4?tag=artBody;coll](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1295/is_4_66/ai_84866888/pg_4?tag=artBody;coll), consulté le 29 avril 2010.

### B. ÉTUDES SUR LOUISE ERDRICH ET LA LITTÉRATURE AMÉRINDIENNE : OUVRAGES, ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRES

Abou El-Seoud, Evi. *A Study Guide for Louise Erdrich's The Bingo Palace*. Gale: Cengage Learning, 2012.

- Atran, Scott & Medin, Douglas. *The Native Mind and the Cultural Construction of Nature*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008.
- Bancroft, Hubert Howe. *Primitive History, Vol. V, The Native Races of the Pacific States of North America*. NY: D. Appleton and Company, 1876.
- Bak, Hans. "Toward a Native American 'Realism': The Amphibious Fiction of Louise Erdrich," In *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Ed. Kristiaan Versluys. Amsterdam: Rodopi, 1992. 145-171.
- Ballinger, Franchot. "On scholars and wandering: Coyote and Eagle story," *Living Sideways Tricksters in American Indian Oral Traditions*. Oklahoma: Oklahoma UP, 2006.
- Beidler, Peter. G & Barton, Gay. *A Reader's Guide to the Novels of Louise Erdrich*. Columbia: U of Missouri P, 2006.
- Berkhofer, Robert. *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present*. NY: Vintage Books, 1979.
- Bevis, William. "Native American Novels: Homing In," in *Recovering the Word*. Sous la direction de Arnold Krupat et Brian Swann. Berkeley, University of California Press, 1996. 570-620.
- Bonnevin, Joëlle. « Vers de nouvelles images ? La représentation des Indiens dans l'œuvre romanesque de Louise Erdrich. » Thèse de Doctorat sous la direction de Anne-Marie CLABE. Université de Poitiers, 1994.
- Bonnevin, Joëlle. « Retour de Louise Erdrich au 'pays ojibwé' », *Revue française d'études américaines*, 149 (2016) : 194-208, 205.
- Bouzonviller, Elizabeth. *Louise Erdrich : métissage et écriture, histoires d'Amérique*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014.
- Brogan, Kathleen. "Haunted by History: Louise Erdrich's Tracks." *Prospects: an Annual of American Cultural Studies* 21 (1996): 169-92.
- C. King, David. *The Ojibwe*. NY: Marshall Cavendish Corp, 2007.
- Chavkin, Allan. *The Chippewa Landscape of Louise Erdrich*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1999.
- Debo, Angie. *A History of the Indians in the United States*. Lincoln: U of Oklahoma P, 1984.
- Durham, Jimmie. "Those Dead Guys for a Hundred Years." *I Tell You Now: Autobiographical Essays by Native American Writers*. Ed. by Brian Swann and Arnold Krupat. 155-66.
- Dwyer, Helen & Adare, Sierra. *Ojibwe History and Culture*. NY: Gareth Stevens, 2013.
- Epes Brown, Joseph, *Teaching spirits: Understanding Native American Religious Traditions*. Ed. Joseph Epes Brown. NY: Oxford UP, 2001.
- . *The Spiritual legacy of the American Indian: with letters while living with Black Elk*. NY: Crossroad, 1982.
- Freeman, Mark. "Telling Stories: Memory and Narrative," in *Memory: Histories, Theories, Debates*. Ed. Susannah Radstone and Bill Schwarz. Fordham: Fordham UP, 2010.

- Gill, Sam. "Native Americans and their Religions," *World Religions in America: An Introduction*. 2<sup>nd</sup> edition, ed. Jacob Neusner. Louisville: Westminster J. Knox Press, 2003.
- Gatta, John. *Making Nature Sacred*. NY: Oxford UP, 2004.
- Hardin, Michael. "The Trickster of History: The Heirs of Columbus and the Dehistoricization of Narrative." *MELUS* 23. 4 (winter 1998): 25-45.
- Harris, Heather. "Indigenous worldviews and ways of knowing as theoretical and methodological foundations for archaeological research," *Indigenous Archaeologies: Decolonizing Theory and Practice*, ed. Claire Smith and H. Martin Wobst. NY: Routledge, 2005. 33-41.
- H. Dale, Corrine. "Reconstructing the Native American Woman: Louise Erdrich's 'Fleur' " in *Women on the Edge: Ethnicity and Gender in Short Stories by American Women*, ed. Corrine H. Dale and J. H. E. Paine. NY: Garland Pub, 1999. 143-160.
- Hector, James, Vaux, W. S. W. "Notice of the Indians Seen by the Exploring Expedition under the Command of Captain Palliser," *Transactions of the Ethnological Society of London*, 1 (1861): 245-261.
- Hilger, M. Inez. *Chippewa Child Life and Its Cultural Background*, Minnesota, Minnesota Historical Society P, 1992.
- Hogan, Linda. "The Two Lives," in *I Tell You Now: Autobiographical Essays by Native American Writers*. Ed. Brian Swann & Arnold Krupat. Lincoln: U of Nebraska P, 1987. 231-50.
- Hubert, Jane. Introduction, *Sacred Sites, Sacred Places*, ed. David. L. Carmichael. NY: Routledge, 1994. 1-8.
- Isernhagen, Hartwig. "Mourning as a creative strategy: The Native American renaissance and the reconstruction of Home as a type of Diaspora," *Cultural Encounters in the New World: Literatur und Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Kulturellen Begegnungen in der Neuen Welt*. Tübingen: Narr, 2003. 281-300.
- Jimmie Durham, "Those Dead Guys for a Hundred Years." in *I Tell You Now: Autobiographical Essays by Native American Writers*. Ed. Brian Swann and Arnold Krupat. Lincoln: U of Nebraska P, 1987. 155- 66.
- Fixico, Donald Lee. *The American Indian Mind in a Linear World: American Indian Studies and Traditional Knowledge*. NY: Routledge, 2003.
- King, Thomas, *The Truth about Stories: A Native Narrative*. Toronto: House of Anansi Press, 2003.
- Lee Fixico, Donald. *The American Indian Mind in a Linear World*. NY: Routledge, 2003.
- Lee, A. Robert. *Loosening the Seams: Interpretations of Gerald Vizenor*. Bowling Green: Bowling green U Popular P, 2000.
- Lincoln, Kenneth. *Native American Renaissance*. California: University of California Press, 1983.
- , *Indi'n Humor: Bicultural Play in Native America*. NY: Oxford UP, 1993.
- Lundquist, Suzanne Evertsen. *Native American Literatures: An Introduction*. NY: The Continuum International Publishing Grp, 2004.
- Marmon Silko, Leslie. "Landscape, History, and the Pueblo Imagination," *Antaeus* 51 (Autumn 1986): 82-94.
- Martin, Calvin. *The American Indian and the Problem of History*. Ed. Calvin Martin. London:

- Oxford, 1987.
- McClinton-Temple, Jennifer & Velie, Alan. "Gambling and American Literature," *Encyclopedia of American Indian Literature*. 2<sup>nd</sup> edition. NY: Facts on File, 2013.
- Menget, Maryvonne. *Trajets Sauvages : Figures de l'Errance Puritaine dans les Récits de Captivité chez les Indiens d'Amérique du Nord, 1650-1850*. P. 270. Th. D : Anglais : Université de la Sorbonne Nouvelle : 1981, N° 17379.
- Michaels, Anne. *Fugitive Pieces*. London: Bloomsbury, 2009.
- Milder, Robert. "The Last of the Mohicans and the New World Fall," *American Literature* 52. 3 (Nov. 1980): 407-429.
- Morrison, Andrea P. *Justice for Natives: Searching for common ground*. Montreal: McGill-Queen's UP, 1997.
- Nabokov, Peter. "Native Views of History." *The Cambridge History of the Native Peoples of the Americas*. Vol I: North America: Part I, ed. Bruce G. Trigger and Wilcomb E. Washburn. NY: Cambridge UP, 1996. 1-59.
- . *A Forest of Time: American Indian Ways of History*. NY: Cambridge UP, 2002.
- Olson, James. S. *Native Americans in the Twentieth Century*. Urbana: U of Illinois P, 1984.
- Owens, Louis. *Mixed Blood Messages: Literature, Film, Family, Place*. Norman: U of Oklahoma Press, 1998.
- Pasquaretta, Paul. *Gambling and Survival in Native North America*. Arizona: the U of Arizona P, 2003.
- Peat, David, F. *Blackfoot Physics: A Journey into the Native American Universe*. London: Fourth Estate, 1995.
- Pérez Castillo, Susan. "The Construction of Gender and Ethnicity in the Texts of Leslie Silko and Louise Erdrich," *The Yearbook of English Studies* 24 (1994): 228-236.
- Pratt, Scott L. *Native Pragmatism: Rethinking the Roots of American Philosophy*. Indiana: Indiana UP, 2002.
- Pryce, Paula. "Keeping the Lakes' Way": *Reburial and the re-creation of a moral world among an invisible people*. Toronto: U of Toronto P, 1999.
- Pulitano, Elvira. *Toward a Native American Critical Theory*. Lincoln: U of Nebraska P, 2003.
- Quennet, Fabienne C. *Where 'Indians' Fear to Tread? a Postmodern Reading of Louise Erdrich's North Dakota Quartet*. Münster: Transaction Pubs, 2001.
- Rainwater, Catherine. *Dreams of Fiery Stars: Transformation of Native American Fiction*. Pennsylvania: U of Pennsylvania P, 1999.
- Reder, Deanna. Preface. *Troubling Tricksters: Revisioning Critical Conversations*, ed. Deanna Reder et Linda M. Morra. Ontario: Wilfrid Laurier U, 2010.
- Rosier Smith, Jeanne. *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Literature*. California: U of California P, 1997.

- Runtic, Sanja, "Crossing stories, crossing cultures: hybrid spaces in Louise Erdrich's *Love Medicine*", *America /Sighting Modernity: Essays in Honor of Sonja Bašić*, ed. Jelena Šesnić. Zagreb: FF Press, 2010. 115-134.
- Sands, Kathleen. "Love Medicine: Voices and Margins." *Studies in American Indian Literatures* 9 (1985) : 12-24.
- Sarvé-Gorham, Kristan. "Games of Chance: Gambling and Land Tenure in *Tracks*, *Love Medicine*, and *The Bingo Palace*," *Western American Literature* 34. 3 (1999): 272-300.
- Shackleton, Mark. "The return of the Native American: the theme of Homecoming in contemporary Native North American fiction," *The Atlantic Review* 3. 2 (2002): 155-46.
- Shields, Juliet. "Savage and Scottish Masculinity in *The Last of the Mohicans* and *The Prairie*," *Nineteenth-Century Literature* 64. 2 (Septembre 2009): 137-162.
- Silberman, Robert. "Opening the text: *Love Medicine* and the Return of the Native American Woman," in *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literature*. Ed. Gerald Vizenor. Londres, U of Oklahoma P, 1993.101-120.
- Slethaug, Gordon. S. *Beautiful Chaos: Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction*. Albany: State University of NY P, 2000.
- Smith, Dinitia, "American Indian Writing, Seen Through a New Lens." *New York Times*, 19 Août 2006, <http://www.nytimes.com/2006/08/19/books/19indi.html>.
- Steward Lincoln, Jackson. *The Dream in Native American and Other Primitive Cultures*. NY: Dover Publications, 2003.
- Stookey, Lorena Laura. *Louise Erdrich: A Critical Companion*. Westport Conn: Greenwood Press, 1999.
- Versluis, Arthur. *Sacred Earth: The Spiritual Landscape of Native America*. Rochester: Inner Traditions International, 1992.
- Vizenor, Gerald. *Trickster of Liberty: Tribal Heirs to a Wild Baronage*. Minnesota: U of Minnesota P, 1988.
- . *Narrative Chance: Postmodern Discourse on Native American Indian Literatures*. Oklahoma: U of Oklahoma P, 1993.
- . *Fugitive Poses: Native American Scenes of Absence and Presence*. Lincoln: U of Nebraska P, 1998.
- . *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln: U of Nebraska P, 1999.
- Waters, Anne. *American Indian Thought: Philosophical Essays*. Oxford: Blackwell, 2004.
- West, Rinda. *Out of the Shadow: Ecopsychology, Story, and Encounters with the land*. Charlottesville: U of Virginia P, 2007.
- Wilson, James. *The Earth Shall Weep: A History of Native America*. NY: Grove Press, 1998.
- . "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism," in *Magical Realism : Theory, History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris. Durham & London: Duke UP, 1995. 209-233.

## C. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE AMÉRICAINE

### OUVRAGES, ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRES :

- Birchfield, D. L. "The Case Against History," *The Oklahoma Basic Intelligence Test: New and Collected Elementary, Epistolary, Autobiographical, and Oratorical Choctologies*. NY : Greenfield, 1998.
- Boulifa, Najla. *Louise Erdrich : l'écriture entre la marge et le canon*, mémoire de Master, Saint Quentin-en-Yvelines, UVSQ, 2008.
- Castria Marchetti, Francesca. « La découverte de l'ouest, » in *La peinture Américaine*. Sous la direction de Francesca Castria Marchetti. Paris : Gallimard, 2002. 36-77.
- Côté, Jean-François. « Le roman de la traverse des frontières chez les Chicanos et les Afro-Américains: quel cosmopolitisme au-delà du multiculturalisme ? » *Le Nouveau Récit des Frontières dans les Amériques*, sous la direction de Jean-François Côté et Emmanuelle Tremblay. Québec: PU de Laval, 2005.
- Davidson, Arnold. E. *Border Crossings: Thomas King's Cultural Inversions*. London: U of Toronto P, 2002.
- Dimock, Wai - Chee. *Through Other Continents: American literature across deep time*. Princeton: Princeton U P, 2006.
- Durante, Robert. "Beyond Ethnicity: Realism and postmodernism in Louise Erdrich's Novels," *The Dialectic of Self and Story: Reading and Storytelling in Contemporary American Fiction*. NY et Londres, Routledge, 2001.
- Findlay, Georgi. "Concepts of History in Contemporary Native American Fiction," in *Minority Literatures in North America: Contemporary Perspectives*, Karrer, Wolfgang et Lutz, Hartmut, ed. Frankfurt: Peter Lang, 1990.
- Fowler, Loretta. *Arapahoe Politics, 1851-1978: Symbols in Crises of Authority*. Nebraska: Lincoln, 1982.
- Guillemin, Georg. *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*. Texas: Texas A&M UP, 2004.
- Hoffmann, Gerhardt. *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Legrand Noble, Louis. *The Life and Works of Thomas Cole*, 3<sup>rd</sup> ed. NY: Blakeman, 1856.
- Locke, Don C. *Increasing Multicultural Understanding: A Comprehensive Model*. Newbury Park: Sage Publication, 2<sup>e</sup> édition, 1998.
- Lundén, Rolf. *The United Stories of America: Contemporary Perspective*. Amsterdam: Atlanta, Rodopi, 1999.
- Mari, Catherine. "Tell-tale ellipsis in Colum McCann's *Everything in This Country Must*," *Journal of the Short Story in English* 40 (Spring 2003). 29 juillet 2008,

URL:<http://jsse.revues.org/index287.html>.

Nash, A. Leo. *Burning Man: Art in the Desert*. New York: Abrams, 2007.

Massip, Nathalie. "The Role of the West in the Construction of American Identity: from Frontier to Crossroads", *Caliban: French Journal of English Studies* 31 (2012) 239-248.

Peterson, Nancy. J. "History, Postmodernism, and Louise Erdrich's Tracks." *Publication of the Modern Language Association* (October 1994) : 982-994.

Pétillon, Pierre-Yves. *La grand-route : espace et écriture en Amérique*. Paris: Seuil, 1979.

Primeau, Ronald. *Romance of the Road: the Literature of the American Highway*. Bowling Green OH: Bowling green U Popular P, 1996.

Sánchez, María Ruth Noriega. *Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction*. Valencia: University of Valencia Press, 2002.

Schröder, Nicole. "Joy Harjos Poetic Landscapes", *Spaces and Places in Motion: Spatial Concepts in Contemporary American Literature*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006.

Schiavini, Cinzia. " 'Is it down on my map?' Space symbols and American ideology in Melville's Typee," In *How Far is America from here? Selected Proceedings of the first world congress of the international American Studies Association* 22. 24 (May 2003) Theo D'haen, ed. Amsterdam: Rodopi, 2005: 559-727.

Schwartz, Rebecca Ayres. "Historicism and Nostalgia in Thomas Cole's *Last of the Mohicans*," *James Fenimore Cooper Society* 25 (2008): 22-24.  
<http://external.oneonta.edu/cooper/articles/ala/2008ala-schwartz.html>.

Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. Bremen: Outlook Verlag, 2011.

Vizenor, Gerald. Introduction, *Native American Literature*, //<http://lopezbooks.com/catalog/na6/na6-01.html>.

Waldo Emerson, Ralph. *Nature*. Boston: James Munroe & company, 1848.

## **D. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE :**

### **1. CRITIQUE LITTÉRAIRE ET PHILOSOPHIQUE : OUVRAGES, ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRES :**

Aberbach, David. *Surviving Trauma: Loss, Literature and Psychoanalysis*. New Haven; London: Yale UP, 1989.

Aristote. *Leçons de Physique, Livres I et II*, (trad.) Jules Barthélemy Saint-Hilaire. Paris: Pocket, 1990.

Astrier, Ingrid. « L'écriture fragmentaire chez Cioran », *Alkemie : Revue semestrielle de littérature et Philosophie : Le fragmentaire* 2 (Novembre 2008) : 69-80.

Bachelard, Gaston. *La Dialectique de la durée*. Paris: P.U.F, 1950.

- Bachelard, Gaston. *Le Droit de Rêver*. Paris : PU de France, 1970.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed, Michael Holoquist; (trad.) Caryl Emerson and Michael Holoquist. Austin: U of Texas P, 1994.
- Barthes, Roland. *Essais Critiques*. Paris : Seuil, 1964.
- Baroni, Raphaël. *L'oeuvre du temps*. Paris: Seuil, 2009.
- Benjamin, Andrew. E. *Walter Benjamin and History*. NY: Continuum, 2005.
- Benjamin, E. Walter. *Le Conteur. Œuvres : Tome III*. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (trad.). Paris: Gallimard, 2000. 115-151.
- Beverly, John. *Testimonio: on the Politics of Truth*. Minneapolis: U of Michigan P, 2004.
- Bhabha, Homi. "Narrating the Nation," Introduction. *Nation and Narration*, ed. Homi Bhabha. London : Routledge, 1999.
- Blanchot, Maurice. *L'espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1985.
- Bollack, Jean. « Le jeu de Pénélope : lire l'*Odyssee*, » *Europe* 865 (Mai 2001) : 218-249.
- Bonnefoy, Yves. « L'Événement poétique ». In : *Mélanges de l'École française de Rome*. Italie et Méditerranée T. 104 1 (1992) : 93-100.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard, 1942.
- Carpentiers, Nicolas. *La lecture selon Barthes*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Chanady, Amaryll Beatrice. *Magic Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*. NY & London : Garland, 1985.
- Cioran, E. M. *Écartèlement des œuvres*. Paris: Gallimard, 1995.
- C. Schank, Roger. *Tell me a Story: Narrative and Intelligence*. Evanston: Northwestern UP, 1995.
- Cools, Arthur. « L'instant de la mort dans Thomas l'Obscur : le temps de renversement et la question de l'origine, » *L'épreuve du Temps chez Maurice Blanchot*, ed, Alain Milon. Paris: Complicité, 2006. 67-89.
- Cooper, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction*. London : Routledge, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.
- et Félix Guattari. *Mille plateaux : Capitalisme et Schizophrénie, Tome 2*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- Faris, Wendy. B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt UP, 2004.
- Fagan, Brian Murray. *Clash of Cultures*. Lanham : Altamira P, 1998.
- . *Snapshots of the Past*. Walnut Creek: Altamira P, 1995.
- Genette, Gérard. « Frontières du récit ? » *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- Gossin, Pamela (ed.). *Encyclopedia of Literature and Science*. London: Greenwood Press, 2002.

- Goux, Jean-Paul. *La fabrique du continu*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.
- Granger, Gilles-Gaston. *Essai de philosophie de style*. Paris: Odile Jacob, 1988.
- Hadjetian, Sylvia. *Multiculturalism and Magic Realism: Between Fiction and Reality*, Norderstedt: GRIN Verlag, 2005.
- Halpern, Paul. *The Cyclical Serpent: Prospects of an Ever-Repeating Universe*. NY: Plenum P, 1995.
- Harvey, Graham. *Listening People, Speaking Earth: Contemporary Paganism*. London : Hurst & Company, 1997.
- Hay, Louis. « Écrire ou communiquer ? Quelques remarques pour commencer. » *Le Manuscrit Inachevé : Écriture, Création, Communication*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 1986.
- Hegerfeldt, Anne. C. *Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen Through Contemporary Fiction from Britain*. NY: Rodopi, 2005.
- Herschberg Pierrot, Anne. *Le style en mouvement*. Paris : Belin, 2005.
- Heyndels, Ralph. *La pensée fragmentée*. Bruxelles: Mardaga, 1985.
- Holoquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his World*. NY: Routledge, 2002.
- Houtman, Alberdina. *Sanctity of Time and Space in Tradition and Modernity*. Leiden: Brill, 1998.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture*. Munich: Mardaga, 1976.
- Jacobi, Eduard Adolf. *Dictionnaire mythologique universel*. Th. Bernard. Paris : Didiot (trad.), 1863.
- Jaworski, Philippe. *Melville : le Désert et l'Empire*. Paris : Presses de l'école normale supérieure, 1986.
- Juliet, Charles. *Journal I*. Paris: Hachette, 1991.
- Kaplan, David M. *Ricoeur's Critical Theory*. NY: Sunny Press, 2003.
- Klein, Etienne. *Les Tactiques de Chronos*. Paris: Flammarion, 2003.
- Knopp, Lisa. *The Nature of Home: a Lexicon and essays*. Lincoln: U of Nebraska P; Chesham: Combined Academic, 2004.
- Kuhns, Richard. *Decameron and the Philosophy of Storytelling*. NY: Columbia UP, 2005.
- La Capra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. London: John Hopkins UP, 2001.
- Lash, Scott. *Another Modernity, a Different Rationality*. Oxford: Blackwell, 1999.
- Laumonier, Alexandre. « L'errance, ou la pensée du milieu, » *Le Magazine Littéraire* 353 (1997) : 20-25.
- Lawrence, D. H. *Apocalypse and the Writings on Revelation*. Ed. Mara Kalnins. London: Cambridge UP, 1980.
- Léon, Noël. « La philosophie de la contingence », *Revue néo-scholastique* 35 (1902) : 365-380.

- Le Poulichet, Sylvie. « Bouffée de mémoire, » *Patrimoines en Folie : séminaire*, Paris, Collège international de philosophie, 1987-1988, sous la direction de Henri Pierre Jeudy. Paris : Maison des sciences de l'homme, 1990, 167-75.
- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris : Plon, 1962.
- Levinas, Emmanuel. *Le Temps et l'Autre*. Paris : Quadrige, 1989.
- Lévy, Ghyslain. « Ecritures en lambeaux : Charles Juliet, » in *Ecriture de Soi et Trauma*. Paris: Anthropos, 1998, pp.289-202.
- Locke, Don C. *Increasing Multicultural Understanding: A Comprehensive Model*. 2ème édition. Newbury Park: Sage Publication, 1998.
- Lotman, Yuri. M. *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*. Indiana : Indiana UP, 2009.
- Lukacs, Georg. *The Theory of the Novel*, (trad.) Anna Bostock. Cambridge: MIT Press, 1971.
- Malinowski, Bronislaw, *Dynamics of Social Change*. New Haven: Yale UP, 1945.
- McNeill, William H. *Mythistory and other Essays*. Chicago: U of Chicago P, 1986.
- Mc Quillan, Martin. *The Narrative Reader*. London: Routledge, 2000.
- Meeker, Joseph. W. *The Comedy of Survival: In Search of an Environmental Ethic*, « Preface », ed. Konrad Lorenz. Los Angeles: Guild of Tutors, 1980.
- Nietzsche, Friederich. *La Volonté de Puissance*, vol 2, (trad.) Franç. Geneviève Bianquis. Paris : Gallimard, 1935.
- O'Brien, Wendy. "Telling time: literature, temporality and trauma," in *Temporality in Life as Seen through Literature*, ed. Anna Teresa Tymieniecka. Pays-Bas : Springer, 2007 : 209-223.
- Ohnuki-Tierney, Emiko. (ed.) *Culture through Time: Anthropological Approaches*. California : Stanford, 1990.
- Origgi, Gloria. « Mémoire narrative, mémoire épisodique : la mémoire selon W. G. Sebald, » *Fabula LHT 1* (février 2006), URL:<http://www.fabul.org/lht/1/Origgi.html>.
- Picard, Michel. *Lire le temps*. Paris : Minuit, 1989.
- Rabaté, Dominique. *Vers une Littérature de l'Épuisement*. Paris: J. Corti, 1991.
- Rampléy, Matthew *Nietzsche, aesthetics, and Modernity*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Reif-Hülser, Monika. "cross-cuts in Lieu of a Résumé," *Borderlands: negotiating boundaries in post-colonial writing*, edited by Monika Reif-Hülser. Amsterdam: Rodopi, 1999, pp.273-90.
- Regnault, Hervé. « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes, » *Chimères* 1. 76 (2012): 195-204.
- Ricoeur, Paul. "Dialogues with Paul Ricoeur," *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers: the Phenomenological Heritage: Paul Ricoeur, Emmanuel Levinas, Herbert Marcuse, Stanislas Breton, Jacques Derrida*. Manchester: Manchester UP, 1984, pp.15-35.
- *Temps et Récit, Tome II : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1991.

- « Esquisse d'un parcours de l'oubli, » *Devoir de Mémoire, Droit à l'Oubli*, 13è forum Le Monde, Le Mans, 26-28 Octobre 2001, sous la direction de Thomas Ferenczi. Bruxelles : Complexe, 2002, pp.21-31.
- Romeyer Dherbey, Gilbert. *Les Choses Mêmes : la Pensée du Réel chez Aristote*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1983.
- Roudaut, Jean. « Le mythe du Grand Livre, fragment et totalité », *Encyclopaedia Universalis, Symposium*. Symposium : 1990.
- Scheel, Charles. W. *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Sentier, « Une pratique fragmentée, » *Les Figures de l'Errance*, sous la direction de Dominique Berthet. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Serça, Isabelle. « Mouvement de la mémoire/mouvement de l'écriture : la figure de L'interpolation chez Proust, » Proust, *La Mémoire et la Littérature : Séminaire 2006-2007 au collège de France*. Publication dirigée par Antoine Compagnon. Paris: O. Jacob, 2009,135-156.
- Simay, Philippe. "Tradition as Injunction: Benjamin and The Critique of Historicisms," *Walter Benjamin and History*, trans. Carlo Salzani, ed. Andrew Benjamin. London : Continuum, 2005, 157-155.
- Somville, Pierre. « Figures du temps cyclique. » *Les Figures du Temps*. Sous la direction de Lambros Couloubaritsis et Jean-Jacques Wunenburger. Strasbourg: PU de Strasbourg, 1997.
- Steel, Carlos. "The neoplatonic doctrine of time and eternity and its influence on medieval philosophy," *The Medieval Concept of Time: Studies on the Scholastic Debate and its Reception in Early Modern Philosophy*, ed. Pasquale Porro. Bog: Brill, 2001.
- Tellier, Arnaud. *Expérience Traumatique et Écriture*. Paris: Economica, 1998.
- Tristan, Frédérick. « Traumatisme, écriture et fiction, » *L'Esprit du Temps : Imaginaire et Inconscient* 12. 4 (2004): 7-12.
- Valéry, Paul. *Cahier I*. Paris: Gallimard, 1973.
- Van Den Broek, R. *The Myth of the Phoenix: According to Classical and Early Christian Traditions*. Leiden: E.J. Brill, 1972.
- Villemin, Gérard. « Courbes étonnantes : la cycloïde, » <http://villemin.gerard.free.fr/Construc/Cycloïde.htm>.
- Voegelin, Eric. *Order and History*. Colombia: U of Missouri P, 2000.
- Whitebrook, Maureen. *Identity, Narrative, and Politics*. NY: Routledge, 2001.
- Wilson, Rawdon. "The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism," *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed, Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Farris. Durham & London: Duke UP, 1995, 209-233.
- Yatt, Diana. "Contested Belongings: the Politics and Poetics of Making a Home in Britain," in *China Fictions / English Language: Literary essays in Diaspora, Memory, Story*, ed. A. Robert Lee. Amsterdam: Rodopi, 2008, 299-326.
- Yuknavitch, Lidia. *Allegories of Violence: Tracing the writing of War in Late Twentieth-century*. NY:

Routledge, 2001.

## 2. PHYSIQUE

Balibar, Françoise. « Des principes par principe, » *Les Dossiers de La Recherche* 29 (Novembre 2007) : 86-89.

Greffoz, Valérie. « Sur la piste des mondes parallèles, » *Science et Vie* 1018 (Juillet 2002) : 42-59.

Klein, Etienne. « La naissance de la physique quantique, » *Les Dossiers de La Recherche* 29 (Novembre 2007) : 6-12.

Poirier, Hervé. « Le temps n'existe pas, » *Science et Vie* 1024 (janvier 2003) : 34-50.

Schrödinger, Erwin. *Physique Quantique et Représentation du Monde*. Paris : Seuil, 1992.

## 3. PSYCHOLOGIE ET PSYCHANALYSE

Caruth, Cathy. Introduction, *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995, 3-12.

Freud, Sigmund. « Pour une théorie de l'attaque hystérique, » in *Résultats, Idées, Problèmes*, tome II. Paris : PUF, 1987, 25-28.

----- . « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora), » in *Cinq Psychanalyses*, in *Œuvres Complètes VI*. Paris : PUF, 1954.

Jean-Claude, Christian. *Freud et la question de l'angoisse : l'angoisse comme affect fondamental*. Bruxelles : De Boeck, 2002.

Rank, Otto. *Le Traumatisme de la Naissance*. Paris : Payot, 1976.

Robinson, Bernard. *Psychologie Clinique : de l'Initiation à la Recherche*. Bruxelles: De Boeck U, 2003.

Robson, Kathryn. *Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post- 1968 French Women's Life-Writing*. NY: Rodopi, 2004.

Thomas, R. Murray, Claudine Michel. *Théories du Développement de l'Enfant : Études Comparatives*. Bruxelles : De Boeck Université, 1994.



# INDEX

## A

Aberbach, David, 124, 241.  
Abou El-Seoud, Evi, 12.  
Adare, Sierra, 30.  
Aristote, 129, 158, 170.  
Astrier, Ingrid, 190, 204.  
Atran, Scott, 149.

## B

B. Faris, Wendy, 20, 140, 141, 144, 238.  
Bachelard, Gaston, 150, 208.  
Bak, Hans, 151.  
Bakhtine, Michael, 16, 55, 148, 149.  
Balibar, Françoise, 142.  
Ballinger, Franchot, 49, 55, 78.  
Bancroft, Hubert Howe, 91.  
Baroni, Raphaël, 220.  
Barthes, Roland, 190, 191.  
Barton, Gay, 9, 12, 199.  
Bhabha, Homi, 140, 141.  
Beidler, Peter.G, 9, 12, 199.  
Benjamin, Walter, 85, 87, 88, 90, 172.  
Berkhofer, Robert, 18, 19.  
Berverly, John, 141.  
Bevis, William, 64, 65.  
Birchfield, D. L., 92.  
Blanchot, Maurice, 117, 225.  
Bollack, Jean, 230, 231.  
Bonney, Yves, 38, 39.  
Bonnevin, Joëlle, 13.  
Boulifa, Najla, 151.  
Bouzonviller, Elizabeth, 1, 231.  
Broek, R. Van Den, 157.  
Brogan, Kathleen, 31, 93.  
Busnel, François, 19.

## C

C. Hegerfeldt, Anne, 139, 140, 152.  
C. King, David, 30, 236.  
C. Schank, Roger, 171.  
Camus, Albert, 157.  
Carpentier, Nicolas, 139, 191.  
Caruth, Cathy, 118, 119, 122.  
Catria Marchetti, Francesca, 26.  
Chanady Amaryll Beatrice, 139, 140.  
Chavkin, Allan, 10, 96, 143, 185, 235, 236.  
Cioran, E. M., 204.  
Cole, Thomas, 26, 27, 28.  
Cools, Arthur, 117, 225.  
Cooper, Brenda, 140, 152.

Cooper, James Fenimore, 26, 27, 28.  
Côté, Jean-François, 7, 27, 42, 59, 73, 83, 183, 222.

## **D**

Darwish, Mahmoud, 23.  
De Balzac, Honoré, 209.  
Debo, Angie, 24.  
Deleuze, Gilles, 7, 53, 198, 213.  
Dinesen, Isak, 30.  
Dorris, Michael, 12.  
Durante, Robert, 30.  
Durham, Jimmie, 20, 89, 141, 236, 238.  
Dwyer, Helen, 30.

## **E**

E. Davidson, Arnold, 40, 48.  
E. Slethaug, Gordon, 179, 180, 181.  
Emerson, Ralph Waldo, 28, 29.  
Epes Brown, Joseph, 91, 154, 163, 172, 200, 228.

## **F**

Fagan, Brian Murray, 163, 168.  
Faulkner, William, 9, 29, 30.  
Findlay, Georg, 71.  
Fixico, Donald Lee, 172, 73.  
Fowler, Loretta, 91.  
Freeman, Mark, 98.  
Freud, Sigmund, 107, 108, 113, 128.

## **G**

Gatta, John, 28.  
Genette, Gérard, 82.  
Gill, Sam, 23, 24.  
Gossin, Pamela, 180, 189, 222.  
Goux, Jean-Paul, 205, 206, 509, 217.  
Granger, Gilles-Gaston, 211.  
Greffoz, Valérie, 152.  
Guillemin, Georg, 97, 98.

## **H**

H. Dale, Corrine, 12, 59, 96.  
Hadjetian, Sylvia, 152.  
Halpern, Paul, 153.  
Hardin, Michael, 97.  
Harjo, Joy, 55, 63.  
Harris, Heather, 146.  
Harvey, Graham, 165.  
Hay, Louis, 228.  
Hector, James, 25.  
Herschberg Pierrot, Anne, 211, 212.  
Hilger, M. Inez, 147, 148.  
Hoffmann, Gerhardt, 159, 166, 178.

Hogan, Linda, 83, 160.  
Holoquist, Michael, 16, 88.  
Houtman, Albertina, 165.  
Hubert, Jane, 31, 91.

## **I**

Iser, Wolfgang, 189.  
Isernhagen, Hartwig, 130.

## **J**

J. Peterson, Nancy, 70.  
Jacobi, Edward Adolf, 157.  
Jaworski, Philippe, 42, 61, 62, 80, 244.  
Jean-Claude, Christan, 113.  
Juliet, Charles, 25, 107, 109, 239.

## **K**

King, Thomas, 24, 67.  
Klein, Etienne, 136, 137, 142, 166.  
Knopp, Lisa, 63, 64, 76.  
Kuhns, Richard, 149.

## **L**

La Capra, Dominick, 111.  
Lash, Scott, 85.  
Laumonier, Alexandre, 50, 51.  
Lawrence, D. H, 74, 158, 159.  
Lee, Robert. A, 76, 186.  
Lee Fixico, Donald, 172, 173.  
Legrand Noble, Louis, 26.  
Leithauser, Brad, 107.  
Léon, Noël, 170.  
Le Poulichet, Sylvie, 121.  
Levinas, Emmanuel, 84, 85.  
Lévi-Strauss, Claude, 23, 90, 91, 92.  
Lévy, Ghyslain, 107.  
Lincoln, Kenneth, 12, 13, 14, 65, 66.  
Locke, Don C, 154.  
Lotman, Yuri. M, 162, 163.  
Lukacs, Georg, 68.  
Lundèn, Rolf, 67.  
Lundquist, Susanne Evertsen, 205, 207.

## **M**

Malinowski, Bronislaw, 91.  
Marmon Leslie, Silko, 32, 94, 161.  
Martin, Calvin, 90.  
Massip, Nathalie, 41  
McClinton-Temple, Jennifer, 184.  
McNeil, William. H, 90.  
Mc Quillan, Martin, 84.  
Meeker, Joseph.W, 15.

Michaels, Anne, 95.  
Milder, Robert, 26.  
Morrison, Andrea. P, 155.

## **N**

Nabokov, Peter, 89, 92.  
Nash, Leo. A, 136.  
Nietzsche, Friedrich, 158, 159, 165, 170, 172, 214.  
Noriega Sanchez, Maria Ruth, 135, 141.

## **O**

O'Brien, Wendy, 109, 118, 129.  
Ohnuki-Tierney, Emiko, 90.  
Olson, James. S, 175, 176.  
O'Reilly, Herrera, 68.  
Origgi, Gloria, 99.  
Owens, Louis, 20, 34, 44, 48.  
Ozick, Cynthia, 180, 233.

## **P**

Pasquaretta, Paul, 184.  
Peat, David, 24, 25, 110, 120, 144, 151, 155, 156, 157, 167, 174, 18, 185, 208, 228, 229, 230, 239.  
Pérez Castillo, Susan, 94.  
Pétillon, Jean-Yves, 28, 43, 79.  
Picard, Michel, 182, 188.  
Poirier, Hervé, 137.  
Pratt, Scott. L, 92, 93.  
Primeau, Ronald, 49.  
Pryce, Paula, 163.  
Pulitano, Elvira, 35.

## **Q**

Quennet, Fabienne. C, 95, 184, 186, 187, 188.

## **R**

Rabaté, Dominique, 103.  
Rainwater, Catherine, 8, 9, 115.  
Rampley, Mathew, 163.  
Rank, Otto, 71, 128.  
Reder, Deanna, 14, 15, 107, 141.  
Reif-Hülser, Monika, 40.  
Ricoeur, Paul, 84, 85.  
Robinson, Bernard, 29, 127.  
Robson, Catherine, 110, 113, 121.  
Romeyer Dherby, Gilbert, 167.  
Rosier Smith, Jeanne, 14, 15.  
Roudaut, Jean, 204.  
Runtic, Sanja, 178.

## **S**

Sands, Kathleen, 223.  
Sarvé-Gorham, Kristan, 186.  
Scheel, Charles.W, 140.  
Schiavini, Cinzia, 41.  
Schwartz, Rebecca Ayres, 26, 27.  
Sentier, 30, 58, 203.  
Serça, Isabelle, 103.  
Shields, Juliet, 25.  
Shröder, Nicole, 63.  
Schrödinger, Erwin, 142.  
Silberman, Robert, 66, 73.  
Simay, Philippe, 172.  
Smith, Dinitia, 13.  
Somville, Pierre, 156.  
Steel, Carlos, 168, 169.  
Steward Lincoln, Jackson, 150.  
Stookey, Lorena Laura, 7, 8, 29, 65.

## **T**

Tellier, Arnaud, 108, 112.  
Thomas, Murray. R, 128, 163.  
Tristan, Frédérick, 107, 129.  
Turner, F. J, 41.

## **V**

Valéry, Paul, 182.  
Van Den Broek. R, 157.  
Velie, Alan, 184, 185.  
Versluis, Arthur, 37, 92, 226.  
Villemin, Gérard, 164.  
Vizenor, 17, 20, 35, 36, 40, 41, 98, 140, 189, 237.  
Voegelin, Eric,

## **W**

Waters, Anne, 148.  
West, Rinda, 8.  
Whitebrook, Maureen, 194.  
Wilson, James, 92.  
Wilson, Rawdon, 19, 20, 141, 144.

## **Y**

Yatt, Diana, 76.  
Yuknavitch, Lidia, 96.

**Titre** : L'épreuve du temps et de l'espace dans la saga *Love Medicine* de Louise Erdrich.

**Mots clés** : Temps, espace, mémoire, *homecoming*, devenir, fragmentation, unité.

**Résumé** : Cette thèse traite la thématique du temps et de l'espace et leur représentation complexe dans l'œuvre de Louise Erdrich. Les deux perspectives littéraire et scientifique du temps et de l'espace sont liées et interactives et nourrissent notre analyse et notre perception de l'œuvre. Le contexte scientifique dans lequel se situe ce travail est un contexte d'incertitude scientifique sur la nature du temps et de l'espace qui ouvre les portes de l'inspiration à une création artistique et littéraire proliférante et controversée. Le contexte littéraire de ce travail est marqué par l'absence de recherche profonde sur le temps et l'espace dans la littérature amérindienne, ce qui présente l'une des raisons pour lesquelles nous optons pour ce sujet qui demeure à nos jours insuffisamment exploré. Le corpus de notre travail est composé principalement de huit romans formant une saga : *Love Medicine* (1984), *The Beet Queen* (1986) et *Tracks* (1988), *The Bingo Palace* (1994), *Tales of Burning Love* (1996), *The Last Report on the Miracles at Little No Horse* (2002), *Four Souls* (2004), *The Painted Drum* (2006). D'autres écrivains amérindiens seront abordés comme Leslie Marmon Silko, Linda Hogan et Gerald Vizenor. Le cadre spatio-temporel chez Louise Erdrich est caractérisé par la diversité des figures et des perspectives qui le représentent. Le défi qui s'impose à travers la problématique de cette thèse est de cerner ce cadre spatio-temporel et d'analyser ses conséquences sur l'œuvre et la manière dont il façonne la perception esthétique. Nous posons les questions suivantes : quel sens peut-on apercevoir à travers l'éparpillement et le fractionnement narratifs ? Quelle est la dimension scientifique de la notion de l'espace et du temps présentée dans ce travail ? Quel est l'effet esthétique qui se manifeste à travers une œuvre désordonnée comme *Love Medicine* ? Quel message ce désordre narratif et spatio-temporel peut-il transmettre dans une littérature en renaissance ?

**Title** : Going Through Time and Space in Louise Erdrich's Saga *Love Medicine*.

**Keywords** : time, space, memory, homecoming, becoming, fragmentation, unity.

**Abstract** : The topic of the present PhD thesis is time and space in Louise Erdrich's saga *Love Medicine*. This topic was chosen because of the complexity of time and space in this literary work. Both literary and scientific perspectives of time and space are interrelated and interactive and inspire our analysis and perspective of this work. The scientific context in which this topic is anchored is one of uncertainty about the nature of time and space which opens doors to literary and artistic creativity and imagination and makes it a matter of controversy. Otherwise, representations of time and space in the Native American literature and culture are still to be fully analyzed and understood. This was the reason why we shed light on this topic in our PhD research. The literary work we focus on is the saga of *Love Medicine* by Louise Erdrich and which contains eight interrelated novels: *Love Medicine* (1984), *The Beet Queen* (1986) et *Tracks* (1988), *The Bingo Palace* (1994), *Tales of Burning Love* (1996), *The Last Report on the Miracles at Little No Horse* (2002), *Four Souls* (2004), and *The Painted Drum* (2006). Other works of fiction by Erdrich's peers are being mentioned like Leslie Marmon Silko, Linda Hogan, and Gerald Vizenor. Time and space in the work of Erdrich are represented through multiple ways, levels, and perspectives. The challenge of our thesis is to give a definition and make a clear and logical view out of the messy time and space in the saga. We tend to analyse and scrutinize the impact of the disordered time and space in the novels and through the reader's perception of them. We raise the following questions: what meaningful overview can one perceive through narrative fragmentation? What are the scientific stakes of this literary and aesthetic representation of time and space? What is the message that Louise Erdrich aims at transmitting through her disorganized and fractioned time and space in an era of Native American renaissance?