

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

ED 122 – EUROPE LATINE – AMÉRIQUE LATINE
CREPAL – Centre de Recherche sur les Pays Lusophones

RÉSUMÉ SUBSTANTIEL

Thèse de doctorat
Études du monde lusophone
Littérature brésilienne

Victor CAMPONEZ VIALETO

**L'ARCHITECTURE DE LA VOIX
FICTIONNELLE AMÉRINDIENNE**

Thèse dirigée par
Olinda KLEIMAN (Université Sorbonne Nouvelle)
Michel RIAUDEL (Sorbonne Université)

Soutenue le 13 juillet 2021

Jury :

Mme. Olinda KLEIMAN, Université Sorbonne Nouvelle

M. Michel RIAUDEL, Sorbonne Université

M. Álvaro FALEIROS, Universidade de São Paulo

M. Paulo IUMATTI, Université Sorbonne Nouvelle

Mme. Caroline LEPAGE, Université Paris Ouest Nanterre

Mme. Fabíola PADILHA, Universidade Federal do Espírito Santo

La figure de l'amérindien dans la production écrite brésilienne remonte à l'époque désignée pour certains comme la « découverte du Brésil ». Depuis, plusieurs domaines se sont intéressés à l'autochtone : les chroniques de voyage, la religion, l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, le droit, la linguistique et aussi la littérature. Celle-ci, ayant la liberté d'établir des relations propres avec ce que nous appelons le « réel », s'est appropriée l'élément indigène en le recréant et en le transfigurant. On a alors observé différentes manières de mettre l'élément indigène en scène, notamment avec le romantisme et le modernisme – que ce soit comme motif littéraire ou comme inspiration qui préside à la création littéraire. Dans le romantisme, il est exploré en tant qu'ancêtre natif dans la mesure où il est un élément distinctif du Brésil par rapport à la métropole portugaise ; et dans le modernisme, l'indien émerge, au service de la construction d'une esthétique et d'une pensée véritablement nationales, comme un facteur capable de reconnecter les Brésiliens à la dimension tellurique et « primitive » qui avait été refoulée dans le processus de colonisation et qui reviendrait de manière à constituer activement l'identité du pays, sous la forme d'un principe cannibalisant. On peut dire que l'indien, dans les deux cas, est encore une idée, un symbole culturel, participant à un plan mythique et cherchant à déterminer ce que serait la « brésilianité », mais détachée en quelque sorte de sa dimension historique. Ainsi, circulant par des représentations européanisées – par son utilisation dans un modèle national centré sur le primitivisme et l'anthropophagie comme puissance esthétique et par des figurations inscrites soit sur le plan mythique – et aussi bien sur le plan historique en utilisant la perspective de l'exotisme de l'élément culturelle que sur le plan de la conscience politique faisant suite à son inscription dans l'histoire, l'indien apparaît, en tant que héros idéalisé ou victime historique, public à catéchiser ou assumant une position d'auteur, comme un élément qui répond ou interroge la conception de nation brésilienne, et ce, de différentes manières dans le discours littéraire.

Cependant, si l'histoire de la littérature brésilienne est traversée par des représentations de l'indien, la présence de l'autochtone, lui, se produit le plus souvent dans des textes où l'indien fait l'objet d'un discours. L'indigène prédomine en tant que personnage narré, et l'apparition de personnages indigènes occupant la position de narrateurs est pratiquement inexistante. C'est cette constatation qui nous mène à la recherche qui est à suivre dans ces pages. La narration hétérodiégétique met en scène un regard sur l'indien qui apparaît comme une matière observée. Le narrateur est, on le sait, un personnage aux dimensions particulières. Reis et Lopes (1988, p. 251) affirment que, lors de la détermination d'un certain champ de conscience à partir duquel l'information diégétique est représentée, il y a un conditionnement à la fois de la quantité

d'information qui peut être véhiculée et de la qualité de cette information ; cette dernière modulée à son tour en fonction de la position idéologique, morale et éthique du personnage assumant le rôle de narrateur. Aussi, quelles implications y a-t-il lorsque l'Indien – « objet » du discours narratif dans la tradition littéraire brésilienne – se met à parler ? Quelles distinctions marquent la transition de la position d'un personnage narré à un personnage narrateur et de quel ordre sont ces différences ? L'intérêt pour l'autodiegesse indienne est né des différents ordres pour la construction textuelle que ce choix implique. Et c'est sur les conditionnements spécifiques résultant du positionnement de l'indien comme narrateur que nous allons nous pencher.

Afin d'entreprendre une étude dans cet horizon, un *corpus* a été constitué : la nouvelle « Meu tio o iauaretê », de Guimarães Rosa (Minas Gerais, 1908 – Rio de Janeiro, 1967), publiée pour la première fois dans la revue *Senhor*, n° 3, en mars 1961, inclus plus tard dans le volume *Estas estórias*, dont la publication a eu lieu en 1969, environ deux ans après la mort de l'auteur ; le roman *Maíra*, de Darcy Ribeiro (Minas Gerais, 1922 – Brasília, 1997), qui a eu sa première édition en 1976 et le roman *Yuxin – Alma*, d'Ana Miranda (Ceará, 1951 -), sorti en 2009. À partir de ces textes, la question suivante a été posée :

Comment le dispositif narratif indien s'organise-t-il ?

La pertinence de cette question centralisatrice se trouve dans la pluralité des voies analytiques qu'elle est capable d'ouvrir. Le terme « dispositif » acquiert un sens précis et qui s'aligne à une certaine tradition terminologique. Dans le sillage des discussions engagées par Michel Foucault sur le pouvoir et la société, Deleuze (1988, p. 185) s'intéresse au terme « dispositif », notion d'importance centrale chez Foucault et qui est définie par l'auteur de *L'Anti-Œdipe* comme un enchevêtrement, un ensemble multilinéaire, dont les lignes ont des natures différentes qui construisent, à partir de leur intersection complexe, un système de sens, pas forcément homogène, mais qui apparaît comme le résultat de vecteurs qui se répartissent dans des directions différentes. Dans ce même diapason, penser à un « dispositif indien » revient à chercher à isoler momentanément certaines des lignes qui composent les textes à leurs différents niveaux, visant à observer leurs évolutions et les connexions qu'elles entretiennent avec l'élément indien, pour ensuite les réinsérer dans le réseau des relations qu'elles entretiennent avec d'autres lignes. La notion de dispositif est pertinente à cet effet précisément parce qu'elle est capable de subsumer une série de variables. De ce transit entre différents angles à partir desquels on observe les textes, nous pensons qu'il est possible de faire émerger le réseau de relations de différents ordres responsables de la création d'un effet indien.

Le premier front qui découle de la mission que nous nous sommes fixée peut être formulé comme suit :

Quel est l'emplacement du narrateur indien ?

L'utilisation du mot « emplacement » est délibérée car celui-ci est doté d'une malléabilité de sens ; sous l'élasticité de cette métaphore spatiale, nous trouvons la possibilité d'explorer deux variables importantes : l'emplacement de l'énonciation et l'emplacement de l'énoncé. Dans le premier cas, on se réfère au cadre énonciatif qui met en scène une telle voix narrative, en cherchant à relier le contexte dans lequel s'insère la narration et l'indianité qui est attribuée à son instance centrale ; dans le second cas, l'« emplacement » prend un sens moins concret, en faisant allusion à la position épistémique qui peut être considérée comme le socle de l'entreprise narrative et des contenus véhiculés par celle-ci. Le deuxième front que nous avons établi est organisé autour de la question :

Comment la langue et plus largement les langages sont-ils mobilisés et impliqués dans la création d'un tel dispositif ?

L'articulation du langage est, à notre avis, un indice pertinent à explorer dans nos recherches ; c'est cela qui permet, après tout, de forger tout art représentatif. La figuration de l'indien comme narrateur invite la fiction non seulement à rechercher des procédures différentes pour caractériser l'indien, mais aussi à rendre possible la performance de l'indianité à travers l'utilisation du langage, du discours. La dimension performative de la narration en fait également, en ce sens, un objet d'intérêt. En tant que matériel privilégié pour la représentation littéraire, la langue ne pouvait manquer d'être considérée comme une ligne de grand intérêt dans le cadre de cette recherche. Mais serait-elle – la langue – le seul langage utilisé dans la construction du dispositif indien ? Comme nous le verrons, d'autres systèmes de signes – et donc, d'autres langages – apparaissent de manière significative et contribuent à la production du sens dans les textes étudiés.

Le littéraire étant inscrit dans un régime qui constitue sa propre vérité, il nous a semblé opportun d'adopter comme fil conducteur pour l'admission ou non des textes dans notre *corpus* la revendication d'indianité par le narrateur lui-même, car une telle déclaration serait le seul élément capable d'associer une fois pour toutes indianité et narrateur. Ainsi, dans la première partie de la thèse, les chemins empruntés par les narrateurs et les manières de revendiquer verbalement leur indianité retiennent notre attention. Se concentrer sur les éléments les plus immédiatement associables à l'univers indien nous a semblé être un point de départ intéressant,

en plus de nous permettre d'entrevoir quelques points de contact entre les œuvres pouvant être explorées ultérieurement. C'est aussi à ce moment qu'une étude onomastique des personnages narrateurs est menée, à partir de laquelle on détecte la présence de plus d'une appellation comme point d'intersection des trois textes.

Quant à la deuxième partie, intitulée « L'emplacement énonciatif indien », elle constitue le premier des deux fronts que nous privilégions dans le cadre de l'identification des traits intégrant le « dispositif narratif indien », dans les termes que nous avons déjà exposés précédemment. Dans celle-ci, nous nous concentrons d'abord sur la situation narrative – chapitre 2 –, en identifiant la scène énonciative qui encadre les discours des narrateurs. La stratégie narrative, nous le soutenons, participe en tant qu'élément caractérisant l'indianité, surtout dans la fixation de la voix indienne dans un contexte oral. Concernant les propriétés structurelles de la situation narrative, l'observation du *corpus* nous a amené à la théorie narratologique de Genette qui, se concentrant sur la question « Qui parle ? », nous a fourni des outils importants pour définir l'encadrement des discours des trois narrateurs, tels que les concepts de « situation narrative » et de « niveaux diégétiques ». Genette s'intéresse à la relation entre les énoncés qui composent un texte et l'instance qui les produit – c'est-à-dire l'énonciation. Partant de cette orientation, nous procédons à la recherche, dans le tissu narratif, des éléments nous permettant de reconstruire la situation dans laquelle se déroule l'acte narratif. En plus de cela, des contributions de Mieke Bal – sur l'instance focalisatrice –, de Norman Friedman – sur l'utilisation du mode dramatique dans la construction du point de vue dans la fiction – apparaissent, mais aussi de Reis et Lopes, notamment pour la définition de plusieurs termes propres au domaine de la narratologie et qui ont nourri la discussion engagée. La théorie de la communication de Jakobson a également été utile pour soutenir nos réflexions sur les contours des scènes narratives présentées dans « Meu tio o iauaretê » et dans *Yuxin*.

Pour éclairer la situation narrative, il a fallu prendre du recul et observer la scène énonciative dans laquelle se déroulait l'activité narrative dans « Meu tio o iauaretê » et dans *Yuxin*. Dans les deux cas, le texte ne donne accès qu'au discours d'un seul personnage – l'*ex-onceiro* et Yarina, respectivement –, qui interagit avec leur interlocuteur respectif – un étranger et le personnage Buni. Un tel angle d'observation nous a alors conduit à redimensionner la position que nous avons initialement stipulée comme celle qu'occupait l'indien : de narrateur tout court, nous étions confrontés à la nécessité de le définir comme un « personnage-narrateur-personnage », opérant un déplacement dans la formule couramment utilisée dans les études littéraires – celle de « narrateur-personnage ». Nous avons cherché à mettre en évidence

l'antériorité de la scène par rapport à l'acte narratif, ainsi que la position du personnage qui est par la suite réacquise dans la narration. Les scènes énonciatives de « *Meu tio o iauaretê* » et de *Yuxin* semblent configurer les textes comme une sorte de scène – une scène, cependant, avec des caractéristiques particulières. Malgré l'absence de la contrepartie discursive des destinataires immédiats du contenu qui constitue chacun des textes, ces interlocuteurs ne sont pas seulement physiquement présents au moment de l'énonciation-narration, mais en sont les déclencheurs. Leur présence entraîne donc ces interventions. Mais la participation de l'interlocuteur dépasse le cadre purement verbal-interactif : il s'avère que la présence du narrataire a un impact décisif, comme nous le verrons plus loin, notamment dans « *Meu tio o iauaretê* », sur les directions du discours du protagoniste. La constitution du niveau d'énonciation rapproche à la fois la nouvelle de Rosa et le roman de Miranda de la notion de « mode dramatique », proposée par Friedman (1955) dans une étude sur le point de vue dans la fiction. Ce mode de focalisation est marqué, selon l'auteur, par l'accès direct à la parole des personnages, avec peu ou l'absence de marqueurs de scène. La définition de Friedman produit des significations intéressantes par rapport au contexte fictionnel analysé, non seulement dans la mesure où elle associe le drame théâtral au mode dramatique dans les textes écrits, mais aussi dans la mesure où elle met en évidence les spécificités de chacun. Pour le théoricien américain, le mode dramatique est marqué par un dialogue avec les tours de parole qui le constituent. Dans « *Meu tio o iauaretê* » et *Yuxin*, cette structure n'apparaît que partiellement, puisque les répliques présumées du visiteur et de Buni ne s'y trouvent pas. En configurant ainsi le récit, Rosa et Miranda créent un accès inhabituel à l'énonciation : cette procédure ne permet au lecteur d'accéder qu'à une partie de la situation dialogique. Un tel « montage » du dialogue n'est possible que dans un support lui permettant de se configurer ainsi et nous identifions par conséquent une différence fondamentale entre le support scénique et le support écrit.

Si, dans le cas de la nouvelle de Rosa, le protagoniste reçoit un visiteur et cherche à interagir avec lui dans une interaction arrosée de « *cachaça* », Yarina, elle, brode avec Buni et, lors de la confection de la broderie, se souvient de sa vie à haute voix, selon l'interprétation que nous privilégions ici. Il y a donc une exploration intermittente, dans les deux textes, de la situation dramatique qui encadre la narration. En ce sens, le discours textuel semble trouver son fondement dans une situation qui serait mieux classée si on l'appelait « énonciative » – en ce que ce terme a de généralisant –, avec d'éventuels épisodes d'une énonciation à caractère narratif à proprement parler. Ce « mélange » entre une énonciation « pragmatique », pour ainsi dire, et une énonciation narrative semble suggérer que, dans ces cas, la narration indienne n'apparaît

pas comme une opération spécialisée du discours, dans laquelle la catégorie de « narration » serait séparée de celle du « parler » ; « Parler » serait un acte plus large et inclurait éventuellement de la narration. Le dispositif oral semble assumer ici une fonction spécifique : celle d'incarner le narrateur, dont l'image se construit dans l'esprit du lecteur comme un actant dont le discours naît de l'interaction avec un autre qui se trouve face à face avec lui, résultat de la matérialité scénique que l'oralité « analogique » – c'est-à-dire non médiatisée par la technologie – présuppose. L'aspect oral instaure, d'ailleurs, l'évolution du texte à partir d'un noyau dramatique qui échappe à la narration, n'étant qu'insinué dans le discours des personnages.

De plus, l'existence d'un énonciataire présent dans le même espace et dans la même temporalité où se trouve l'énonciateur – en raison de la synchronie de la situation communicative et du canal physique (oral) qu'elle présuppose – détermine la construction du texte à partir de l'esthétisation d'un certain manque de planification globale, puisque l'énonciation est entièrement motivée et impactée par le contexte dialogique et par le flux du binôme énonciateur-énonciataire. Les conditions de production du discours qui impliquent le canal oral définissent la dynamique des mouvements constituant le texte et empêchent le contrôle total du discours par l'énonciateur-narrateur. Le texte n'est pas constitué unilatéralement, la présence des interlocuteurs impactant à des degrés divers sa matière, ce qui rend ses directions incertaines. Dans ces textes, la scène précède le récit, mettant en relief le fait que le chemin d'existence de ces voix ne repose pas sur l'acte narratif, mais sur le corps, sur la matérialité de la scène mimée par le texte. Nous ne négligeons pas pour autant le fait que les êtres fictifs sont des êtres de « papier » ; cependant, la stratégie adoptée cherche à imiter l'existence physique des personnages-narrateurs, en insérant des moments narratifs dans leurs performances. Le genre textuel « dialogue » n'est pas, essentiellement, narratif, mais, dans les cas étudiés, il inclut dans son périmètre des événements à caractère narratif, qu'ils soient plus étendus et prédominants – à *Yuxin* – ou modérés – comme c'est le cas de « *Meu tio o iauaretê* ». Dans ce contexte, l'institution même de la narration comme acte énonciatif bien délimité est remise en question : la notion d'acte narratif isolé se dissout, celui-ci s'intégrant dans une énonciation orale élargie.

Si la narration apparaît, dans ces deux cas, avec une configuration complexe comme on essaie de le démontrer, s'installant dans un support écrit, mais se construisant en quelque sorte à partir d'un modèle de structuration ancré sur l'oral, sur un plan fictivement concret où circulent les narrateurs en qualité de personnages, le cadre narratif dans lequel s'inscrit *Avá/Isaías*, le

narrateur indien de trois chapitres de *Máira*, de Darcy Ribeiro, semble se tourner vers l'abstraction d'une intériorité cloîtrée : le « la narration vers l'extérieur » de *l'ex-onceiro* et de Yarina s'oppose à une narration que nous pourrions appeler « vers l'intérieur ». Le cas d'Avá/Isaías s'éloigne des autres et utilise un dispositif moins inhabituel : celui du monologue intérieur. Dans le cas du narrateur en question, on a remarqué la présence de quelques points d'appui du monde extérieur présents dans son discours, comme par exemple des indications spatiales – qui indiquent le chemin « concret » emprunté par l'indien et qui marquent à la fois l'espace de l'énonciation et les étapes du retour à la vie parmi les Mairuns. Une fois délimité cet arrière-plan spatial et les actions qui se produisent simultanément avec la narration, le discours d'Avá/Isaías se concentre sur l'examen de ses sensations et de ses pensées lors du voyage du retour. Ce qui se passe, c'est que la proportion de ces éléments et la réflexion intérieure diffèrent de ce que l'on pourrait s'attendre dans un récit traditionnel. On soutient que l'action se déplace vers la répercussion à l'intérieur de ce qui se passe à l'extérieur : l'expérience missionnaire, l'expérience du retour à son peuple, l'angoisse du voyage. À la différence du récit hétérodiégétique, la voix de ce narrateur incarne une énonciation qui ne peut mettre en scène que sa paralysie face au conflit identitaire qui découle de sa position liminale entre deux substrats culturels. Avá/Isaías raconte son histoire depuis une perspective conforme au dilemme qu'il traverse, son point de vue étant incapable de transiter par les matrices qui le composent, sans possibilité de se fixer dans l'une d'entre elles, c'est-à-dire sans ce qui pourrait enfin lui permettre d'établir son expérience à partir d'une clé de lecture définie. Cet indien est confronté à une impossibilité radicale de raconter selon des schémas traditionnels, puisque le conflit qui le motive à s'exprimer apparaît au cœur d'une conscience séparée de l'extérieur. Celle-ci est le seul sujet qu'il maîtrise et c'est donc le seul sujet susceptible d'être communiqué. La question à « résoudre » est celle de sa propre identité – et dans les termes dans lesquels il l'élabore, ce n'est que dans le cloître de son intérieur qu'elle peut être racontée. Il n'y a plus de vie extérieure à projeter, car toute extériorité ne semble pas communiquer avec la dimension intérieure du personnage. Ainsi, il envoie des nouvelles du seul espace qui est, en fait, habité par lui : l'espace intérieur.

L'expression d'Avá/Isaías s'organise autour d'une idée de subjectivité scindée, qui, finalement, favorise l'énonciation dans un monologue intérieur. *Yuxin* et « *Meu tio o iauaretê* », quant à eux, sont, semble-t-il, bâtis autour d'un autre paradigme de subjectivité qui n'opère pas la scission du moi en deux et qui a besoin d'un « autre » concret comme condition pour que la communication ait lieu. Dans ces deux personnages, on met en scène un « je » corporifié

interagissant avec un « tu » lui aussi physique et fictionnellement présent dans le plan d'énonciation. Dans un tel contexte, où la corporéité, la spatialité et la temporalité partagée entre énonciateurs-narrateurs et énonciataires-narrataires sont au cœur du cadre narratif, les indiens y apparaissent d'abord dans une sorte de scène, dans laquelle leur corps de personnage précède leur voix narrative, servant de support à cette dernière. L'image que le terme « voix » apporte est d'ailleurs éloquente lorsqu'il s'agit de ces deux narrateurs. Insérés dans un contexte d'expression oral, l'*ex-onceiro* et Yarina « parlent » et, en ce sens, la nouvelle et le roman sont des émulations des voix qui sont effectivement « entendues », puisqu'elles sont prononcées. En ce qui concerne la matérialité, comme mentionné précédemment, on constate, rien qu'en analysant la situation énonciative, la tendance à rechercher une corporéité pour la figure de l'indigène, ce qui est cohérent avec la construction de cette altérité dans l'imaginaire occidental, ancrée, entre autres, dans sa composante visuelle, dont la matérialité du corps est un indice. La recherche ethnologique corrobore cette perception :

Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado ou perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. Perguntar-se, assim, sobre o lugar do corpo é iniciar uma indagação sobre as formas de construção da pessoa. (SEEGER et al., 1979, p. 4)

[...]o corpo não é tido por simples suporte de identidades e papeis sociais, mas sim como instrumento, atividade, que articula significações sociais e cosmológicas; o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento. (SEEGER et al., 1979, p. 11)¹

Dans *Maíra*, au contraire, le monologue intérieur guide vers une idée d'expression silencieuse. L'historique d'Avá/Isaías dans le monde occidental et sa « décaractérisation » physique de la condition indigène, ajoutée au type de conflit qui l'habite, rend la matière de son expression moins sensible au caractère concret d'une situation énonciative et plus orientée vers la réflexion intérieure, due, justement, à la paralysie et à l'incapacité d'agir dans le monde provoquée par son dilemme. Ainsi, la corporéité du personnage n'est pas un élément centralement exploré ; il en résulte, pour son expression, l'option pour le monologue intérieur, qui neutralise l'importance d'esquisser une situation concrète pour que l'énonciation ait lieu.

L'idée de communion et d'isolement semble aussi avoir un rôle dans ces choix : les énonciations-narrations de « Meu tio o iauaretê » et *Yuxin* semblent émerger dans le contact de l'autre, étant une performance à objectif dialogique, c'est-à-dire, dont le but est d'interagir, d'

¹ Le corps, affirmé ou nié, peint ou perforé, protégé ou dévoré, tend toujours à occuper une place centrale dans la vision que les sociétés indigènes ont de la nature de l'être humain. Ainsi, s'interroger sur la place du corps, c'est s'interroger sur les formes de construction de la personne. (SEEGER et al., 1979, p. 4)

[...] le corps n'est pas vu comme un simple support d'identités et de rôles sociaux, mais comme un instrument, une activité, qui articule des significations sociales et cosmologiques ; le corps est une matrice de symboles et un objet de pensée. (SEEGER et al., 1979, p. 11)

« être ensemble » avec un interlocuteur précis ; Avá/Isaías, en revanche, se situe à l'opposé de ce spectre et c'est précisément l'isolement qui est dépeint dans son intervention et à travers la technique employée. Notre lecture a cherché à opposer l'idée d'une narration « vers l'extérieur » – relevant des indices d'un dialogue mettant en scène les énonciations de la nouvelle de Rosa et du roman de Miranda – et l'idée d'une narration « vers l'intérieur » – le monologue d'Avá/Isaías –, associant de tels choix de technique narrative au rapport et au degré de contact de chaque narrateur avec les codes et pratiques de l'Occident, comprenant la stratégie narrative comme partie intégrante du processus de construction de l'élément indien.

Le chapitre 3, procédant à l'analyse du contenu des énoncés des narrateurs, a cherché à établir les contours des matrices qui organisent la pensée et l'expérience qui sont émulées, dans les trois textes, comme des centres perceptifs d'où émerge le discours indien. Quant à l'identification de la position épistémique des narrateurs, elle s'est largement inspirée de méthodes similaires à celles des traditions d'analyse anthropologique, ethnologique et de discours, avec les adaptations nécessaires afin qu'elles puissent être mises au service de l'analyse du matériel littéraire. L'anthropologie et l'attitude épistémologique qui la sous-tendent nous invitent à observer l'élément indien, en cherchant à identifier dans leurs pratiques de savoir leurs figures de vérité. Cette inspiration est devenue opérationnelle dans le champ de l'analyse en procédant, à partir des énoncés qui tissent le texte, à l'établissement des coordonnées épistémiques qui sous-tendent la perception indienne mise en scène dans les discours des narrateurs, afin d'établir les matrices à partir desquelles ces mondes fictifs sont basés. Quant aux références théoriques avec lesquelles cette analyse se met en dialogue, nous pouvons nous référer aux études de Lévy-Bruhl et Viveiros de Castro sur les aspects de la pensée et des savoirs autochtones. L'analyse de discours, à son tour, nous a inspiré par l'intérêt que celle-ci porte à la structure formelle des propositions et aux types d'enchaînement qui les connectent, essayant de détecter, par cette voie, les *corpora* de connaissances sous-jacentes aux instances narratives. Au terme de cette étape de l'entreprise analytique, des références philosophiques sont venues étoffer le débat – surtout dans les contrastes que nous avons pu faire entre la tradition philosophique classique et la position épistémique que le matériel textuel nous permettait d'observer.

Dans « Meu tio o iauaretê », la prédominance du concret, sous ses formes les plus variées, a été soulignée – de l'usage du langage à la référence à la sensorialité, en passant également par le concret des symboles et même par la métamorphose en animal. De même, l'aspect matériel s'est avéré comme occupant une place importante dans *Yuxin*, avec la

métamorphose qui est devenue possibilité et où les âmes, en tant qu'éléments mystiques qui peuplent la forêt, sont dépeintes comme des êtres capables d'agir et d'interagir objectivement avec les Indiens. Ce sont elles également qui répondent lorsque la narratrice hurle dans les ravins. On voit que, même s'il y a une partie qui peut ne pas être entièrement concrète dans certains phénomènes, ceux-ci se font inévitablement connaître à travers leurs manifestations objectivées dans le monde physique. La possibilité de métamorphose et l'environnement enchanté par les âmes constituent ensemble un être-au-monde où le flux est constant. Ce qui ressort de nos observations, c'est surtout la manière dont toutes les catégories binaires dans lesquelles est ancrée la tradition occidentale – de bases platoniques, transcendantales, métaphysiques – ne semblent pas s'appliquer dans « *Meu tio o iauaretê* » et *Yuxin* : au lieu d'une logique du « OU », propre au discours logico-rationaliste, on rencontre une logique du « ET », c'est-à-dire une logique basée sur la contradiction et non sur l'opposition. D'autre part, le discours trop logique d'Avá/Isaías autour de la problématisation de sa propre identité opère aveuglément à partir de catégories bien délimitées et fondées sur une perspective métaphysique. Contrairement à ce que l'on peut supposer, il y a là un autre point de connexion entre les trois textes : la visible insuffisance de cette structure de pensée pour rendre compte de la position intersectionnelle dans laquelle se trouve Avá/Isaías indique que celui-ci, malgré lui, ne rentre pas dans une logique d'oppositions binaires, et son conflit permanent démontre que, dans une manière aussi ordonnée de penser, il n'y a pas d'issue possible pour le personnage. En plaçant de tels plans sur un niveau d'équivalence, une expérience indienne marquée par la non-discontinuité est mise en œuvre ; on peut y observer la différence substantielle qui sous-tend les constructions perceptives d'Avá et des deux autres narrateurs analysés : l'indien Mairum, expérimentant un monde scindé à différents niveaux et dans lequel le corps, en tant que représentation du concret, est presque perçu comme un fardeau, met en scène une existence segmentée dans laquelle les instances abstraites prédominent sur les instances concrètes. C'est aussi pour cette raison que toute disposition formulée en termes d'intériorité du personnage a du mal à se traduire en actions concrètes. Dans la dichotomie intérieur x extérieur, esprit x corps, le monde naturel et extérieur est perçu comme un obstacle à l'idéal ascétique caractéristique de la chrétienté.

En s'appuyant sur le principe du tiers exclu – qui s'exprime sous la formule : A est x ou non-x, sans troisième possibilité – qui avec deux autres principes sont à la base de la logique formelle aristotélicienne, nous pouvons dire que, chacun à sa manière, les trois personnages apportent une puissance désorganisatrice de la logique classique. La différence est que Yarina

et le protagoniste de « Meu tio o iauaretê » ne se réfèrent pas à une telle tradition logique ; au contraire, ils l'ignorent complètement et font de l'expérience concrète/sensorielle le point de départ autour duquel ils structurent leur perception et leur connaissance du monde ; Avá/Isaías, quant à lui, prend le chemin inverse, partant du concept à l'expérience et, en constatant le désaccord entre les deux, ne remet pas en cause les instruments conceptuels dont il se sert, mais l'expérience elle-même. Il ne reste plus que la nostalgie d'avoir été – le passé – ou l'espoir de devenir – l'avenir. Une telle dynamique de réfractions relativement à l'élément occidental semble être en lien direct avec cette position perceptive que les narrateurs indiens mettent en scène et réverbère une configuration particulière qui émane du cœur de la pensée régissant le discours textuel, en impactant d'autres instances de celui-ci. Tant les idées métaphysiques de Platon que les bases de la logique classique formulées par Aristote ont été sollicitées, surtout pour démontrer leur insuffisance pour rendre compte de la position épistémique mise en scène par les textes en question. Plus haut, nous avons soutenu que l'élément indigène a glissé, dans les trois textes, vers une logique du « ET » au détriment d'une logique du « OU ». Subvertissant les bases de la logique formelle aristotélicienne, nous pourrions proposer une « logique du tiers inclus », à partir de laquelle on peut penser non seulement la position épistémique de ces narrateurs indiens, mais aussi leur position dans l'équation nationale. Ce nouveau modèle logique nous conduit à un remaniement de la formule aristotélicienne : dans la logique du tiers inclus, A est, soudainement et successivement, x et non-x. La métamorphose, identifiée à ce stade de la réflexion comme un élément commun aux textes de Rosa et de Miranda, est instructive pour comprendre ce que nous appelons ici la logique du « ET » et non du « OU » : la métamorphose étant la possibilité d'être un ET un autre – ou ne pas être NI l'un NI l'autre –, elle rend tout simplement impossible l'établissement d'une logique basée sur des dichotomies, inaugurant un ordre basé sur le flux. Dans la logique du « OU », il s'agit de ricocher toujours dans l'un des pôles ; tandis qu'une logique du « ET », au contraire, fait du mouvement permanent un « non-territoire » à habiter. La métamorphose met en cause la logique formelle aristotélicienne, essentiellement dans les trois principes qui l'organisent : celui de l'identité, celui de la non-contradiction et celui du tiers exclu. En résumé, la pensée formelle classique organise la réalité de manière binaire et dichotomique, dissociant l'objectif du subjectif, l'abstrait du concret, le théorique du pratique, le général du particulier, le corps de l'esprit, la nature de la culture, le sacré du profane, la raison de l'émotion, le pur du corrompu, etc. Cette énumération des oppositions et leur comparaison avec les discussions engagées dans cette thèse révèlent à quel point ces narrateurs indiens sont éloignés de cette pensée de séparation et de réduction, tant par la manière dont ils évoluent en ignorant complètement cette matrice – dans

le cas de « Meu tio o iauaretê » et *Yuxin* – qu'en raison du conflit généré lors des tentatives pour fonctionner à partir de cette clé, qui devient une imposition découlant d'un processus d'acculturation – le cas d'Avá/Isaías, dans *Máira*. Tous les textes sont construits à partir d'une emphase sur les processus dialogiques, les imbrications, les contacts, l'implication, les interstices, les intersections – incompréhensibles si encadrés par la logique binaire du « OU ». C'est ainsi que l'on peut dire que l'*ex-onceiro* de « Meu tio o iauaretê » est indien et non indien et jaguar – c'est Bacuriquirepa et Antônio de Jesus et tant d'autres, et aucun à la fois ; que l'histoire est un dialogue et un monologue ; que le protagoniste s'exprime en portugais et en tupi. Yarina, à son tour, tient un dialogue et un monologue, narre et brode, est Yarina et yuxin, s'appelle Yarina et Madia. Avá est – malgré le rejet de sa dualité – Avá et Isaías, il est civilisé et sauvage, il est indien et non indien, il est païen et chrétien. Le roman de Ribeiro, à son tour, est également païen et chrétien, indien et non indien. Tous ces éléments apparaissent inséparablement combinés avec une troisième possibilité qui ne peut plus être décomposée en les deux termes qui le forment, mais dans laquelle des éléments des deux persistent ; en d'autres termes, il s'agit d'un tiers qui n'est pas une synthèse, mais qui préserve la tension entre les éléments qui entrent dans sa composition. La contradiction dialectique est assumée par les textes dans leurs formes les plus variées, sans le souci de la résoudre, mais en l'utilisant pour produire de nouvelles possibilités, en se l'appropriant, en la surmontant sans qu'un terme ne se superpose à l'autre, démontrant ainsi l'impossibilité ou la non-viabilité d'encourir des oppositions dualistes. Il s'agit, dans une perspective encore binaire, d'un processus compris comme mélange, dé-catégorisation, dé-hiérarchisation, qui finit par confondre les genres, les cultures, les langues, les ordres, en ne respectant pas les catégories étanches. Une logique de devenir, de contact et de transformation s'y établit.

À ce stade, la logique indigène et la logique postcoloniale trouvent leur intersection. Si chez l'indien on trouve une épistémè qui ne se structure pas à partir d'une opposition dualiste, le défi d'une épistémè postcoloniale – capable de suspendre le conflit identitaire dans lequel vit Avá/Isaías, par exemple – serait celui de réconcilier différents substrats, de s'assumer comme métisse, d'instaurer une logique de « l'iconographie cubiste en brisant les formes et en juxtaposant les fragments, afin de donner une composition nouvelle et en gardant la trace de la brisure » (LAPLANTINE & NOUSS, s.d., p. 109). La distance apparente identifiée à certains moments dans les procédés adoptés dans *Máira*, il faut le souligner, découle également de la position que le roman assume par rapport à la logique formelle : en lien avec cette dernière, l'exercice que l'on cherche à réaliser esthétiquement dans l'ouvrage de Darcy Ribeiro est celle

de la composition à partir de deux substrats. Dans le cas de « Meu tio o iauaretê » et de *Yuxin*, les textes semblent évoluer vers un degré plus ou moins important à l'écart d'une organisation en catégories métaphysiques de l'expérience, libre d'un principe antérieur de séparation des instances ; dans le cas de *Maíra*, étant donné l'importance que la matrice occidentale acquiert dans l'économie de l'œuvre, l'exercice consiste à rechercher une configuration qui rend compte d'éléments qui, dans une clé binaire, étaient placés sur des côtés opposés. Il est à noter que tous les textes sont liés à l'idée d'absence de compartimentation, mais à partir de positions différentes : « Meu tio o iauaretê » et *Yuxin* se situent sur un plan perceptif qui ignore la logique formelle – dans une pensée pré-logique, dans les termes de Lévy-Bruhl ; dans *Maíra*, en revanche, le défi est de composer à partir de la logique formelle, en la connaissant et en cherchant à la surmonter. Les deux premiers évoluent en ignorant la matrice transcendantale ; le troisième doit y faire face. Dans les trois cas, c'est l'existence d'une logique distincte de la formelle classique qui cherche à se manifester ; en d'autres termes, c'est de la tension provoquée par le ET que naît la complexité de l'expérience des trois textes.

La troisième partie – « Langages indiens » – traite de l'investigation des relations entre les textes et l'univers de la langue. Le quatrième chapitre, intitulé « La langue de l'indien littéraire », s'intéresse au comportement linguistique des narrateurs, cartographiant les traces d'une diction qui peut être associée à l'indianité que les narrateurs eux-mêmes revendiquent. Une étude sur le lexique d'origine indigène retrouvé dans les trois textes est menée, cherchant à déterminer l'étymologie des termes retenus pour ensuite réfléchir sur les liens possibles entre les choix lexicaux observés et l'imaginaire indigène qui sous-tend le travail de récréation linguistique du narrateur indien ; dans un deuxième temps, nous cherchons à identifier des modèles d'utilisation du matériel linguistique d'origine indigène, en le catégorisant par classe grammaticale et en le regroupant par champ sémantique ; dans un troisième temps, l'intérêt est porté sur les éventuelles particularités du comportement linguistique des narrateurs de ces textes, en les reliant au contexte énonciatif dans lequel ils se produisent. Dans le domaine de la linguistique, Christino (2018, p. 1489) soutient que l'indianité peut se manifester non seulement par l'usage que les peuples autochtones font des langues autochtones, mais aussi par les marques particulières qu'ils affichent dans le cas brésilien à travers l'utilisation de la langue portugaise, sachant que, dans – et par – le portugais utilisé, il est possible de penser à la performativité de l'identité indienne. Il s'agit ici de penser que les éventuels changements de comportement linguistique opérés par les narrateurs indigènes en langue portugaise peuvent servir en tant

qu'éléments responsables de la performatisation de l'altérité narrative dans le cadre du discours littéraire.

Dans le cadre de cette investigation autour des langages, les méthodes et les apports théoriques ont également pris des contours transversaux. En se penchant sur le matériel linguistique de chacun des textes, il a été constaté la nécessité d'une analyse quantitative de la présence de lexique des langues autochtones, afin de mesurer plus précisément la composition discursive des narrations. Cela a abouti à la production d'un glossaire qui recueille de telles occurrences, récupérant leurs étymologies et significations respectives. Munis de cet instrument, nous avons pu réaliser des statistiques et établir les standards issus de l'analyse des données, tels que les différents substrats linguistiques indigènes apparus dans la composition des narrations et la prédominance de provenances et de champs sémantiques. Entre une manifestation discursive fortement marquée par l'entrechoc de mots de différentes origines – comme celle qui caractérise « Meu tio o iauaretê » –, un caxinauá reconstruit à partir du matériel linguistique du portugais – en *Yuxin* – et une expression fortement normalisée en portugais brésilien – *Avá/Isaías* –, on a trouvé, initialement, du matériel lexical indigène de différentes origines qui coexistait dans le discours de ces narrateurs. Malgré cela, la classification du matériel trouvé indique la prédominance d'un fond de vocabulaire Tupi. La question par conséquent est : que peut-on conclure sur l'identité indigène à travers ce discours ?

En remontant à la période coloniale brésilienne, on détecte l'importance que le Tupi a eu dans la construction de l'identité culturelle et linguistique brésilienne. De nos jours, cette influence est incorporée dans les us et les coutumes, mais elle se fait parfois sentir surtout à la sonorité de certains mots du portugais brésilien. En raison de cette proximité, qui s'est étendue pendant de nombreuses années, la culture et la langue tupi ont fini par devenir synonymes, au sein de la culture brésilienne, de culture indigène au sens large en opérant un processus de synecdoque, dans lequel la partie – la culture et le matériel linguistique d'origine Tupi – passe à représenter, dans l'imaginaire brésilien, le tout – l'indien tout court. Cette hypothèse trouve appui chez Mattoso Câmara Jr., qui, en reconstruisant le cours des études ethnolinguistiques au Brésil dans son *Introduction aux langues indigènes brésiliennes* (1977), suggère que la tupinologie, c'est-à-dire l'intérêt pour la culture et la langue tupi, depuis le début de la colonisation portugaise, fut responsable de l'élévation de cette langue à la condition de modèle prototypique des communautés indigènes.

Quant au second point observé – la permissivité avec laquelle se mêlent les matériaux linguistiques indigènes de différentes origines – l'hypothèse que nous émettons est qu'il y aurait

une migration des signes dans la représentation de l'altérité, plaçant tout ce qui n'est pas l'ipsité dans une zone de contact perméable. L'utilisation d'une base lexicale Tupi, même dans l'expression de Yarina, une indienne Caxinauá – dont l'origine fictive la séparerait en théorie de la matrice Tupi –, nous a donné plus d'éléments pour soutenir l'hypothèse selon laquelle la figuration indienne opérait en tant que synecdoque de l'élément indigène Tupi, et que, si l'ethnicité mentionnée pouvait avoir un impact spécifique sur certains aspects de ces figurations, le problème majeur n'était pas l'indien – spécifique – en tant que société tribale. Cela signifie que l'identité indienne ne découle pas de la différenciation tribale des groupes ethniques autochtones, mais d'un processus de différenciation par rapport à un autre élément. Mais lequel ? Dans les trois textes, l'élément indien est invariablement en contact – et, dans une certaine mesure, en conflit – avec l'élément « brésilien ». Ce serait, semble-t-il, la distinction constitutive et structurante de l'indien littéraire. Son rôle apparaît comme celui d'une altérité du Brésilien, situé dans le contexte de la société nationale, dans laquelle le collectif indigène occupe une position commune. L'« indien » est, de ce point de vue, une catégorie générique, un agencement collectif qui figure ce que toute ethnie indigène a en commun – l'altérité avec l'Occident, mise en scène ici par l'élément brésilien. Étant générique, il devient susceptible d'être le dépositaire des différents éléments particuliers qui le composent, sans pour autant compromettre son rôle relationnel. Les textes suggèrent que la dichotomie n'est plus constituée entre le Brésil et les autres nations, mais entre des éléments se trouvant à l'intérieur de la nation. La figure du Brésilien par opposition à celle de l'indien apparaît dans les trois textes et semble être un élément de plus à partir duquel la position de ce dernier se constitue – cette fois, dans un contexte relationnel. Par rapport au Brésilien dans les trois textes, l'indien apparaît comme le non-brésilien et, par conséquent, comme une figure d'opposition dans la construction de laquelle apparaissent même des substrats fusionnés de différentes ethnies – ce que nous avons pu conclure en vérifiant la présence concomitante de matériel lexical provenant de sources autres que le Tupi dans les maillages textuels.

Il a été évoqué, dans les premières considérations de cette thèse, que la tradition de la figuration de l'indien dans la littérature brésilienne était toujours associée au thème de la nation, c'est-à-dire que l'indien était toujours un vecteur inscrit dans un rapport de forces dont le résultat était la question nationale. Dans notre *corpus*, il semble également possible d'établir des liens entre les figurations qui s'y trouvent et le débat sur la nation brésilienne. Dans les trois textes, l'Indien est l'élément avec lequel le Brésilien se met en rapport. C'est à partir de la présence de l'« un » que la place de cet « autre » finit par se définir comme « indien », dans l'image diffuse

que cette catégorie évoque. On peut pour cela citer l'ensemble des œuvres car l'indianité comme identification relationnelle est visible dans chacune : dans « Meu tio o iauaretê », c'est en voyant sa différence physique mise en évidence par le visitant – un homme blanc – que le terme « indien » apparaît comme un élément d'identification du protagoniste ; dans *Máira*, c'est l'impossibilité de devenir indiscernable dans le contexte occidental qui conduit Avá/Isaías à retourner au village Mairum, et c'est l'échange permanent avec la culture chrétienne-occidentale et brésilienne qui contribue à délimiter l'élément indigène, de plus en plus menacé d'extinction ; enfin, dans *Yuxin*, Yarina se définit comme étant une indienne uniquement quand elle est contact direct avec l'altérité brésilienne – lors des cours de portugais et de catéchisme avec le père Chardin – ou quand elle est tout simplement définie par l'autre en tant que tel – dans l'épisode du miroir apporté pour Bonifácio, notamment.

En d'autres termes, le terme « indienne » ne se colle à la narratrice du roman de Miranda que par le discours de l'autre, ou bien dans le péri-texte du roman – dans les « Notes » ou dans la couverture à rabat, par exemple. À un moment donné, nous en sommes venus à penser que le fait d'utiliser la catégorie « indien » comme point de départ de notre recherche représenterait la reproduction d'un point de vue généraliste et que le résultat de cette inexactitude serait de rassembler des cas très différents de figuration dans un même *corpus*. Ce que nous n'avions pas pris en compte, c'est que, dans les trois textes, bien que des ethnies différentes aient été mises en scène, l'enjeu principal n'était pas d'être tacunapéua, d'être mairum ou d'être caxinauá, mais d'être l'autre de l'occidentalité, ce qui signifiait, dans le contexte de ces œuvres, d'être l'autre du Brésil à l'intérieur même de la nation. De ce point de vue, la catégorie « indien », que nous avons utilisée au départ, s'applique parfaitement, puisque tous les protagonistes sont apparus dans une discussion plus ou moins explicite sur le fait d'être au Brésil et d'être toutefois différent du Brésilien. Ce qui est en jeu, c'est précisément ce que tout groupe ethnique indigène peut avoir en commun : le fait qu'ils ont des origines précolombiennes et qu'ils sont historiquement entrés en contact avec l'occidentalité. La collectivité « indienne » n'existe pas, en ce sens, sauf par rapport au dialogue commun que tous les peuples autochtones établissent avec l'élément occidental. C'est précisément dans cet aspect que se concentrent ces figurations, d'où la dimension latérale que la particularisation ethnique acquiert pour une partie de l'analyse des textes. C'est un processus synecdotique dans lequel les ethnies sont prises par le tout – c'est-à-dire par la caractéristique de l'indianité qu'elles acquièrent au contact des non-indiens. Ce n'est pas la correspondance référentielle au matériel linguistique qui compte ; c'est plutôt la relation que l'élément autochtone établit avec l'élément non indien – le Brésilien. La première

considération à faire concerne le caractère relationnel qui la sous-tend : c'est au contact du non-indien que l'indianité devient visible ; ce contraste est, dans le matériel analysé, fondamental. C'est ainsi que l'on retrouve, dans les trois textes, la mise en scène du contact avec l'autre. Les questions qui sont exposées dans ces textes pourraient être représentées comme suit :

(Indiens) + Brésiliens = Brésil

Le Brésilien, comme l'appellation laisse sous-entendre, apparaît comme le correspondant de la nation, mais l'Indien apparaît comme un élément qui, bien que sur le territoire brésilien, est dans l'impossibilité de fusionner avec les autres habitants et de pouvoir être également défini comme « Brésilien ». C'est un processus particulier dans lequel l'inclusion et l'exclusion sont réunies, soulignant l'« entre lieu » de l'élément indigène mis en scène par la façon dont l'indien semble inclus dans le contexte national à travers son exclusion. La formule accentue la tension entre les deux vecteurs contenus dans la notion de Brésil, mettant l'accent sur une sorte de cohabitation trépidante, dont la fusion, contrairement au projet romantique, n'a toujours pas eu lieu. Il s'agit donc d'un autre qui est à l'intérieur même de la nation, un autre, pour ainsi dire, familier dans son caractère étranger : c'est l'autre du Brésil à l'intérieur du Brésil. Dans la construction fictive, ce qui existe donc, c'est l'indien et l'autre, et c'est à partir de la relation avec ce non-indien que se forge un processus d'identification des narrateurs, qui à un moment donné démarquent une frontière entre le « moi » (ou « nous ») et le « lui » (ou « eux »). L'indianité est renforcée non pas comme une caractéristique essentielle, située de manière indélébile dans la subjectivité de celui qui narre, mais comme un phénomène émergent, c'est-à-dire qui découle de la relation interculturelle entre certains groupes qui sont dans des positions relatives différentes.

Ce trait relationnel de l'indianité, qui vient s'ajouter à la question formelle qui nous occupe ici dans une plus grande proportion, est aussi un point important à partir duquel se manifeste l'indianité des textes. Celle-ci se forge dans un double mouvement : par le biais des rémissions qui réfractent le binarisme dans la forme et le contenu, mais aussi à partir d'une position relationnelle avec le non-indien. C'est ainsi que, même si dans la diction narrative d'Avá/Isaías il n'est pas possible de déceler des particularités discursives, comme nous l'avons précisé en termes de contenu, il est inévitablement lié à la perspective de l'autre ; et c'est au contact de cet autre que sa position d'indianité émerge. L'« indien » est donc celui qui est entré en contact avec l'Occidental et qui, touché par lui, est devenu indien. Être indien, c'est, dans cette perspective, à un moment donné avoir été vu à travers le prisme du non-indien et être capturé par ce regard, par cette relation. De ce point de vue, le contact devient déterminant pour

que cette terminologie soit applicable : l'indien est parce que le non-indien ne l'est pas et, dans cet aspect précis, utiliser une dichotomie semble pertinent pour analyser cet aspect de la figuration. Nous soutenons l'hypothèse que l'élément indien apparaîtrait comme un indice de la puissance du devenir brésilien authentique, qui se voit empêcher de le faire par l'élément « brésilien » et la logique de la métropole miniaturisée qu'il incarne par rapport à la première. Nous avons donc pu associer la discussion menée à celle qu'entreprend la critique à l'égard de la figuration indienne pendant le romantisme et le modernisme, en mettant en évidence la dimension politique de l'élément indigène dans la sphère littéraire.

A ces conclusions issues de l'observation d'aspects de la composition lexicale combinée à la tension entre altérités dans les trois textes, un autre regard s'est ajouté à l'aspect linguistique, centré cette fois sur l'observation des champs sémantiques prédominants dans le *corpus*. Dans l'analyse sémantique réalisée à partir des termes collectés, nous avons constaté la prédominance de mots concrets – faune, flore, culinaire, objets, parties du corps, etc –, perception qui rejoint celle de Câmara (1977, p. 109) concernant la présence du Tupi dans la langue portugaise brésilienne :

Há, sem dúvida, uma série de tupinismos importantes no português do Brasil, mas que praticamente se restringe a certas áreas semânticas, como os topônimos, a flora e a fauna, e algumas instituições, costumes e objetos de origem indígena.²

La convergence visible entre les données obtenues par la catégorisation proposée ici et l'observation de Câmara dans le contexte du portugais brésilien est significative. Si Câmara ne s'intéresse qu'aux termes déjà intégrés au portugais, notre étude porte sur un large éventail de matériel linguistique indigène : à la fois ceux qui intègrent des dictionnaires brésiliens et ceux qui lui restent étrangers. La coïncidence entre nos conclusions et celles de Câmara dénote que, non seulement il y a un travail linguistique de création d'étrangeté par l'inclusion de mots indigènes dans les trois textes, mais qu'il existe aussi une permanence dans un certain domaine de proximité. On constate des déplacements plus ou moins importants vers des expressions et des termes inconnus, mais qui se limitent à habiter le même périmètre sémantique de termes indigènes intégrés de manière contiguë à la langue brésilienne. On y détecte une autre facette de la composante « familier étrange » présente dans la construction de ces figurations indiennes.

De l'analyse sémantique certains éléments sont ressortis et, de plus, il a été constaté que l'importance apparemment « secondaire » que l'utilisation de ces termes avait dans le

² Il existe sans aucun doute un certain nombre de tupinismes importants en portugais brésilien, mais qui sont pratiquement limités à certains domaines sémantiques, tels que les toponymes, la flore et la faune, et certaines institutions, coutumes et objets d'origine indigène.

déroulement des intrigues indiquait la manière dont ils intervenaient dans la construction du discours indigène. Nous avons ensuite soutenu qu'un tel phénomène pouvait être identifié comme un ensemble de « motifs » autochtones. Selon Tomachevski,

o tema apresenta uma certa unidade. É constituído de pequenos elementos temáticos dispostos numa certa ordem. [...] Através desta decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos enfim às partes indecompostas, até às pequenas partículas do material temático. [...] O tema desta parte indecomposta chama-se **motivo**. [...] Os **motivos** combinados entre si constituem o apoio temático da obra. (TOMACHEVSKI, 1976, p. 172-174, grifos nossos)³

Ces motifs distribués dans les « scènes » dans lesquelles se trouvent les narrateurs ou dans les scènes qu'ils décrivent dans leurs expédients narratifs harmonisent la narration avec certains univers sémantiques, avec un certain paysage, et de cette imbrication naît une figuration indienne qui se nourrit de l'analogie – du moins dans un premier temps – avec un univers référentiel fondé sur un imaginaire commun socialement partagé autour de l'indigène : une image tellurique, concrète, avec des coutumes et des relations particulières. Une association se crée entre ces personnages et un espace peuplé d'indices de faune, de flore, de culinaire et de relations tribales, notamment, et même si ces éléments n'apparaissent souvent que comme des extensions subsidiaires du noyau dans lequel se déroule l'action narrative. Combinées, ces multiples unités minimales construisent artistiquement le texte indigène, non seulement au niveau de la composition, mais, dans notre cas spécifique, également au niveau esthétique. Ces motifs effectuent une double fonction : en termes de sens, ils contribuent à constituer l'espace – physique, social et culturel – dans lequel évoluent les narrateurs ; au niveau du signifiant, ils fonctionnent comme des « mots-objets », fournissant linguistiquement et acoustiquement une caractérisation performative des énonciations indigènes.

Là, on observe une utilisation du matériel linguistique indigène dans ce qu'il peut avoir d'iconique. À chaque terme ou expression utilisés, c'est comme si l'indianité du contexte – dans le cas de *Maíra* – ou de l'énonciateur – dans « *Meu tio o iauaretê* » et dans *Yuxin* – était réitérée. Ce dispositif de motivation esthétique-compositionnelle contribue à façonner l'indianité du texte, bien que celle-ci, comme nous tentons de le démontrer dans ce travail de recherche, repose sur de nombreux niveaux d'architecture textuelle. Fonctionnant comme des « motifs » positionnés à travers les textes, ces mots contribuent à l'atmosphère indigène qui s'imprime à différents niveaux de ceux-ci et qui, au-delà du plan thématique avec les éléments de l'univers

³ Le thème a une certaine unité. Il se compose de petits éléments thématiques disposés dans un certain ordre. [...] À travers cette décomposition de l'œuvre en unités thématiques, on atteint finalement les parties non décomposées, voire les petites particules du matériel thématique. [...] Le thème de cette partie non décomposée s'appelle « motif ». [...] Les motifs combinés les uns aux autres constituent le support thématique de l'œuvre. (TOMACHEVSKI, 1976, p. 172-174, italiques ajoutés)

référentiel indigène s'insérant dans la constitution de l'intrigue, s'exprime également sur le plan linguistique en tant qu'élément caractérisant. Ces détails référentiels de la vie quotidienne indigène aident à construire l'effet de l'indianité dans les textes. C'est pour cette raison que nous avons proposé de les considérer comme des « motifs » ou, plus tard, comme des éléments participant à un processus de « scénarisation », dans la mesure où ils aident à composer la performance de l'indianité en termes d'énonciation et, par la même occasion, à apporter de la cohérence au niveau de l'énoncé, c'est-à-dire du contenu. Le plan de la forme se connecte ainsi au plan du contenu, en ancrant l'indianité également dans un univers fictif qui contribue à la création d'une atmosphère indigène. Cela est particulièrement visible dans *Yuxin* et *Maíra*, où il y a des chapitres entiers consacrés à des éléments qui n'incident pas directement dans le déroulement du récit – des scènes de la vie quotidienne de la tribu, dans *Maíra* et des descriptions exhaustives de l'entourage dans *Yuxin* – mais qui interviennent comme composants d'une scène plus grande, à la manière d'une distribution d'objets sur une scène. Les éléments scénarisants, en plus de performer l'indianité au niveau du discours – de la forme – agiraient aussi au niveau thématique – du contenu – comme des « objets » distribués par la scène, opérant comme un autre élément de redondance dans la construction de la scène indigène. En d'autres termes, de tels éléments conféreraient une sorte de « couleur locale » de l'indianité.

Toujours sur la question sémantique, Câmara (1977) souligne une affinité entre la migration du vocabulaire de champs sémantiques spécifiques de l'univers indigène vers le portugais et le lancement d'un regard ethnologique systématique sur l'élément autochtone, retenant de ce dernier les seuls indices capables de restituer sa composante culturelle. L'ethnologie est un champ d'étude qui examine la langue comme moyen d'accéder à la culture, contrairement à la science linguistique qui examine les relations internes constituant une langue et son rôle dans le contexte social. Cette observation peut être utile pour l'analyse du matériel littéraire dans la mesure où l'examen des trois textes du *corpus* démontre, à bien des égards, des similitudes entre ceux-ci et les centres d'intérêt de l'ethnologie vis à vis du matériel linguistique autochtone, tels qu'ils le sont présentés par Câmara. Les « motifs » positionnés à travers les textes dérivent massivement de champs sémantiques privilégiés par les études ethnologiques. Le parallélisme se fait dans la mesure où, puisque l'ethnologie atteint la culture par le langage – et le fait en se concentrant sur le recueil de mots de certains groupes sémantiques –, les textes littéraires ici analysés retracent un chemin similaire : ils ont recours à un réseau de références qui repose dans ces mêmes champs sémantiques afin de reconstituer sur le plan compositionnel et linguistique la caractéristique ethnoculturelle du narrateur indien (ou du contexte amérindien,

dans le cas de *Maíra*). On se rend donc compte que les fondements de l'imaginaire sur l'indien construit dans la pensée occidentale reposent, semble-t-il, sur les fragments privilégiés par le regard ethnologique.

Dans le chapitre 5 – « Oralité et texte écrit » –, les particularités de l'exercice de fictionnalisation de la voix orale sont explorées via deux textes du *corpus* – « *Meu tio o iauaretê* » et *Yuxin*. Les mécanismes responsables de l'effet d'oralité présent dans les deux textes ont été détectés, ainsi que la relation complexe qui s'établit, dans les deux cas, entre les supports sonore et écrit. La présence de marques conversationnelles nous fournit des preuves suffisantes pour retrouver le contexte énonciatif qui encadre les manifestations discursives des deux textes. De même que « l'habitat naturel de la langue » (ONG, 1998, p. 15) est l'univers sonore, une certaine idée de l'indien, encore ancrée dans un principe plus ou moins primitiviste, associe la parole orale, en tant qu'élément non technologique à l'environnement discursif de l'indien par excellence. Recréer littérairement un discours basé sur l'élément oral peut signifier qu'il s'agit d'une représentation de l'indien fondée sur une idée de celui-ci qui le place dans un contexte de communication primitif et rudimentaire. C'est, comme nous le disons, l'une des explications possibles pour la stratégie adoptée pour recréer la voix indigène à la fois dans « *Meu tio o iauaretê* » et dans *Yuxin* – leur installation dans une situation d'énonciation orale. Renforçant une dimension analogique – par opposition à la médiation technologique de l'écriture – à travers une situation communicative qui répond concrètement à tous les critères du schéma communicatif de Jakobson (2010)⁴, ce choix de l'oral finit par émuler une couche caractéristique de l'indien, c'est-à-dire, sa matrice orale, en plus d'explorer la dimension physique de la narration. Le positionnement de la narration indigène dans une scène énonciative plus large détache la voix indigène de l'immatérialité et de la virtualité avec lesquelles le texte écrit peut souvent être perçu – un texte « sans père » (PLATON, 2000, p. 34), comme indiqué dans *Fedro* – et la déplace, de par de la technique employée, vers une situation dans laquelle cette voix se réconcilie avec l'environnement sonore et physique – en l'associant à un corps qui, à son tour, s'installe dans une scène.

L'énonciation issue de l'interaction sociale se soumet aux besoins matériels qui conditionnent sa réalisation. Le discours narratif qui s'est construit dans la tradition littéraire, quant à lui, est soumis à d'autres contingences et les explore autrement. En plaçant la narration

⁴ On se réfère à la théorie de la communication de Jakobson (2010, p. 123), qui établit comme facteurs constitutifs de tout acte de communication la présence d'un émetteur (énonciateur), qui, inséré dans un contexte, produit un message à partir d'un canal en utilisant un code et en s'adressant à un destinataire (énonciataire).

dans un contexte énonciatif interactif, les textes opèrent des changements significatifs dans la manière dont le discours narratif est généralement organisé au sein de la tradition littéraire occidentale, à la fois en ce qui concerne la spécialisation de l'acte narratif – le narrateur classique a pour seule fonction de raconter ce que lui est arrivé ou ce qui est arrivé à quelqu'un d'autre, aucune action ne se déroulant en même temps que l'acte de narration – et la structuration du récit, la hiérarchie des informations jugées importantes ainsi que la maîtrise totale du narrateur sur le déroulement de la narration. Si les modalités narratives explorées par la littérature occidentale – fixées matériellement dans les médias écrits – permettent de virtualiser la figure du destinataire-narrataire, un monde organisé autour de l'oralité et de l'aspect a-technologique de la communication ne fonctionne qu'« en direct », c'est-à-dire avec la présence physique de celui qui doit recevoir le message. Dans le domaine d'une oralité primordiale, il faut que tous les facteurs constitutifs du processus linguistique soient présents pour que l'acte de communication ait lieu. Evidemment, rien n'empêcherait le discours littéraire d'amener un narrateur indien qui ne se situerait pas dans le plan de l'oralité – cependant, la mise en place d'un tel dispositif contribue à la création d'échos référentiels qui construisent une correspondance entre des pratiques associées à un certain imaginaire autour de la figure de l'indien et des textes.

La création d'une scène dans laquelle se déroulent les épisodes narratifs favorise, dans la nouvelle de Rosa et dans le roman de Miranda, le positionnement de l'énonciateur et d'un énonciataire particulier sur un même plan, rapprochant l'expédient communicatif que l'on y trouve aux possibilités communicatives s'inscrivant dans le spectre d'une oralité primordiale qui serait celle d'un contexte « naturel ». C'est en ce sens que, dans le chapitre « La situation narrative », il a été formulé que dans ces textes l'on narre « vers l'extérieur », la narration étant « prononcée » en présence d'un énonciataire-narrataire qui reçoit immédiatement les messages émis par l'énonciateur-narrateur. Mais celle-ci n'est qu'une partie du mécanisme qui configure ces textes. Il arrive que, lorsque ceux-ci se construisent à partir d'un seul tour de paroles de ces conversations présumées, la nouvelle et le roman transposent l'expédient énonciatif-narratif imaginé dans un contexte oral vers une configuration des facteurs constitutifs de l'acte communicatif semblable à celui qui organise la communication écrite, marquée par la virtualisation du destinataire et la transmission différée. Ce qui se passe dans « Meu tio o iauaretê » et dans *Yuxin* est un processus d'imbrication d'éléments de différents systèmes de communication, dont le résultat est la structuration particulière des deux textes ; car il ne s'agit pas d'un dialogue ni d'une lettre, bien que quelques traits de la structuration de chacun de ces

genres discursifs puissent être trouvés dans le matériel textuel ; on ne peut pas non plus dire que le lecteur est confronté, tout en étant pas une « conversation » pure et simple, à un texte narratif au sens classique du terme ; et enfin l'étiquette « théâtre » ne nous convient pas non plus. Ainsi, l'architecture discursive particulière des deux textes les fixe définitivement dans leur support écrit, rendant les éléments « manquants » des parties fondamentales de sa signification. Cela revient à dire finalement que le texte, tout en conservant une certaine dimension dramatique – une performance que le lecteur peut imaginer être mise en scène devant lui –, atteint sa pleine puissance précisément à cause du rapport qu'il entretient avec le support écrit. La dimension écrite des textes est donc fondamentale pour la construction de leur sens, car c'est dans ce que le texte ne parvient pas à saisir de la représentation mimétique que se font sentir nombre de ses tensions. Le texte émerge comme un objet indécidable qui rompt avec les présupposés de l'oralité et aussi avec ceux de l'écriture, se constituant lui-même d'un processus complexe de fusion de dispositifs discursifs oraux et écrits, dans lequel le premier agit sur le second et inversement, et si bien qu'ils se retrouvent dé-caractérisés à la fois de leur condition de scène orale et de leur condition de phénomène écrit. Si l'oralité dialogique se révèle à travers les procédés décrits au début de ce chapitre, le support écrit révèle, quant à lui, un potentiel de manipulation des variables qui composent le discours oral en se montrant capable de s'approprier une conception discours oral et dialogique, et en la détournant dans l'une de ses caractéristiques fondamentales : l'alternance des tours de parole. Un texte dialogique est donc recréé dans le support écrit sans toutefois l'intervention d'un interlocuteur.

À partir de ces réflexions, nous pouvons redimensionner notre compréhension du matériel textuel : nous sommes confrontés à un texte écrit et monologique, au sens où un seul et même énonciateur s'y manifeste du début à la fin. En se nourrissant cependant de la situation orale qui l'encadre, les portes s'ouvrent à l'exploration d'un certain registre de langue – un registre qui s'exprime par des voies décrites au début de ce chapitre. En même temps, le support écrit sur lequel se présente le texte permet une manipulation particulière du genre textuel « dialogue », puisque, n'étant pas basé sur la matérialité corporelle conditionnant le dialogue prototypique – parlé et face à face –, il peut jouer avec les éléments constitutifs de ce genre discursif. Le texte écrit devient l'espace dans lequel le dialogue peut devenir un monologue tout en restant cependant un dialogue, bien que cela puisse paraître un paradoxe. À ce phénomène, Finazzi-Agrò (1994, p. 130) l'a défini comme l'accomplissement d'une singularité d'une extrême complexité, où une seule voix déguise un dialogue et même si celui-ci se présente sous la forme d'un monologue.

Le modèle monologique est, dans une certaine mesure, celui à partir duquel se bâtit une grande partie des genres textuels écrits, qui sont structurés autour de la perspective de la virtualisation de l'énonciataire/narrataire⁵. Prototypiquement, il est considéré

[...] que le texte écrit (texte au sens strict) est un type de discours spécifique, il se distingue du dialogue en raison d'une relation factuelle entre locuteur et destinataire, sans échange de rôles (au moins immédiat), alors que dans le dialogue le destinataire devient à plusieurs reprises lui aussi le locuteur, avec l'interlocution. (ROSA, 2010, p. 174)

Vu la virtualisation du destinataire du message dans le support écrit⁶, il est propre à cette modalité communicative de fixer la position d'un seul locuteur, évitant ainsi l'échange de tours de parole entre locuteur et interlocuteur. En présentant la manifestation d'une seule instance discursive, sa tendance est donc de maintenir une organisation interne. Quant au dialogue, étant donné que l'interlocuteur devient aussi locuteur, la responsabilité du texte qui y est produit est partagée par les acteurs impliqués dans la situation, ce qui rend le résultat moins homogène et bilatéral. Dans cette perspective, on peut proposer une manière de comprendre l'agencement opéré dans les deux textes : la recréation du dialogue au sein d'une structure monologique peut être rapprochée de la configuration discursive propre à l'écriture qui place ces personnages dans une position similaire à celle des narrateurs de la tradition littéraire. Toutefois, si l'objectif est de construire un discours cachant l'interlocution qui le structure, pourquoi créer une scène discursive dialogique ? Notre hypothèse est que la figuration de l'énonciation de l'indien est, dans ces cas, également basée sur la mise en cause de la configuration qui soutient la communication écrite et la communication narrative dans la tradition littéraire. L'immédiateté de la communication dans son état « naturel » apparaît comme un élément important pour la construction de la voix narrative indigène dans le discours littéraire. Dans la nouvelle de Rosa et dans le roman de Miranda, le défi semble être de construire un texte qui corresponde à la négociation complexe entre la matrice orale des sociétés indigènes et le modèle de virtualisation de l'énonciataire qui se forge à partir de l'écriture et que la littérature s'approprie également. Les solutions figuratives qui s'y trouvent ne fuient pas le problème que représente le support oral pour le support écrit et vice versa. Une expression hybride émerge et celle-ci est le résultat d'une

⁵ On souligne avec une telle affirmation que la narration littéraire n'est généralement pas associée à une situation de dialogue, bien que l'expédient épistolaire, notamment, puisse être utilisé dans le contexte narratif. La différence dans ce cas est que, même s'il s'agit à proprement parler d'un type de dialogue, la distance spatio-temporelle entre l'expéditeur et le destinataire confère aux messages qui constituent la communication un caractère moins fragmenté, étant donné l'impossibilité pour le destinataire d'intervenir immédiatement sur le contenu du message reçu. Le dialogue en tant que scène, cependant, est marqué par la possibilité d'une interférence immédiate et, en ce sens, c'est un genre discursif plus sensible aux changements de cours que le discours épistolaire.

⁶ Nous nous référons ici au support écrit imprimé. Il faut cependant noter que les technologies qui permettent la communication écrite en direct rendent l'interlocuteur « virtuellement présent », donnant naissance à un genre de discours qui occupe une position intermédiaire et qui, précisément pour cette raison, se nourrit tant des ressources de l'écriture prototypique que de celles du discours oral prototypique.

mise en tension complexe des discours, des genres, des situations et des supports. Dans ce processus, l'écriture subvertit la parole orale et perturbe la perspective platonicienne de la relation entre la parole et l'écriture, selon laquelle cette dernière n'est qu'une représentation de la première. Si c'était vrai, comment expliquer un dialogue irréproductible comme celui de « *Meu tio o iauaretê* » dans le domaine de l'oralité ? C'est dans le fait qu'il est écrit que le dialogue trouve une autre manière de se construire et de produire du sens.

Un environnement discursif qui aide au processus de caractérisation du narrateur indien est recréé, le plaçant dans des coordonnées communicatives qui reconstituent la synchronie spatio-temporelle qui le conditionne dans un modèle culturel structuré par l'oralité, tout en permettant au texte d'évoluer à sa manière et selon les possibilités du support écrit, se passant d'un respect absolu des principes du genre oral auquel il se rapporte. Dans les deux cas, le résultat est un texte qui est loin d'être un décalquage de la parole orale, mais qui n'est pas non plus tout à fait familier au support écrit. De ce fait, les deux textes se caractérisent par une certaine homogénéité, car ils combinent l'hétérogénéité inhérente au dialogue dans une configuration qui abrite les discours du locuteur et de l'interlocuteur dans une même instance énonciative. Cette homogénéité discursive caractérise l'expédient discursif du narrateur littéraire prototypique. En même temps, le dialogue que ce discours présuppose le dote d'une fragmentation et d'une plasticité que ne contient pas le discours dont la responsabilité n'est pas partagée. Ainsi, la configuration prototypique de la production discursive écrite cède la place à la force entropique de l'oralité, mais pas entièrement ; l'artifice propre au support écrit intervient également dans ce matériel, créant une « troisième marge », entre l'écriture et l'oralité. On arrive à un lieu insolite, un territoire indifférencié qui n'est plus entièrement écrit, mais qui ne peut pas être vu comme une reproduction de l'oral. « *Meu tio o iauaretê* » et *Yuxin* se situent précisément dans l'écart entre l'oral et l'écrit, dans la mesure où le premier ne coïncide pas pleinement avec le second, faisant de cette impossibilité de cadrage un élément de sens dans l'économie du texte, mais aussi en ce que le second ne coïncide pas pleinement avec le premier, d'où une double tension de frottement. Insérée dans la littérature, l'oralité façonnée dans un cadre dialogique recrée la prose.

L'adage « *verba volant, scripta manent* » est doublement remis en cause. La procédure de fictionnalisation rend compte d'une situation prétendument orale, contredisant l'idée de l'éphémère de la parole et l'encadrement du dialogue dans une structure monologique, en plus des éléments acoustiques qui lui échappent – notamment dans le cas de « *Meu tio o iauaretê* » – et qui suggèrent que l'écriture est incapable de fixer les mêmes significations du contexte oral

comme on pourrait le supposer. Les textes deviennent le lieu de friction entre ces systèmes, où se mêlent conversation et récit et où se confondent les possibilités de configuration de la communication par la parole et par différentes formes d'écriture. Utilisant des dispositifs existants dans la tradition écrite et dans la tradition orale, ces textes négocient avec ces deux univers afin de recréer, comme nous le défendons, une narration indigène sur papier qui n'est plus entièrement sur papier, mais qui n'est pas non plus sur une scène métaphorique dans laquelle le corps est placé. Dans ces deux cas, le lecteur se retrouve face à ce que, faute de termes plus appropriés, nous appellerons « monologue-dialogique ».

Par la suite, l'intérêt pour les rapports entre l'oralité et l'écriture qui ont été constatés dans les textes nous a conduit à la décision d'instaurer un débat qui partait, encore une fois, de la théorie de la communication de Jakobson, pour aller, cette fois-ci, vers une démarche contrastive par rapport à la tradition philosophique classique, notamment aux idées platoniciennes quant à l'ascendance de l'oral sur l'écrit. À ce stade, les réflexions de Derrida sur la « différance » se sont avérées d'une grande pertinence pour clarifier les points soulevés par l'analyse textuelle. On a commencé par s'intéresser à la présence du CD accompagnant le roman *Yuxin*, ce qui a abouti à la transcription du contenu de ce média, disponible à la fin de cette thèse en annexe. Pour cette analyse comparative – entre le contenu sonore et le contenu écrit – que nous voulions entreprendre, la transcription a été adoptée comme méthode reproduisant tous les éléments contenus dans les 14 pistes du CD et rajoutant quelques remarques sur les effets sonores que l'on y trouvait. Au bout de cette étape, la comparaison entre les transcriptions et le texte imprimé du roman a démontré l'existence de points d'approximation et de distance entre eux, ce qui nous a permis d'émettre quelques hypothèses afin de comprendre les différences observées entre ces matériaux et le rapport existant entre les deux. Dans le cas de *Yuxin*, si les renvois faits à l'oralité n'étaient pas suffisants – en raison de la situation énonciative de l'interlocution et des constructions linguistiques qui constituent le texte –, l'existence d'un CD accompagnant le volume confirme davantage l'importance de la dimension acoustique/orale pour le récit. Lors de la transposition de l'acte énonciatif sur un support sonore, un autre niveau de manipulation du matériel textuel se met en place. Imbibé de dispositifs propres à l'oralité, le texte écrit se construit, mais il est déplacé, par la suite, vers une exécution orale du texte, créant ainsi une sorte de flux dont l'origine ne peut pas être correctement établie. Aussi qui vient en premier : le texte oral ou le texte écrit ? C'est, semble-t-il, dans le creux existant entre les deux que le texte s'installe, nous empêchant par conséquent de trancher la question.

Un autre point qui retient notre attention provient de l'observation comparative de la pochette CD et du volume. On note que certains termes caxinauás figurant dans les titres des pistes du CD et dans les chapitres du volume sont orthographiés différemment – « kenê » et « kene », « Koo » et « keu », « Txo txo » et « txuntxun », « Tito » et « txintun », respectivement sur le CD et le volume. Cette différence orthographique, si elle est analysée en lien avec la question de l'oralité, est pertinente et mérite que l'on s'y attarde. La tension entre l'oralité et le texte écrit semble structurer l'expérience énonciative de *Yuxin*. Dans ce contexte, l'instabilité graphique d'un même terme met en scène un dispositif scripturaire régi par un principe de notation acoustique, c'est-à-dire une trace écrite qui cherche à établir, à partir des unités graphiques minimales qui le constituent, un matériel linguistique d'ordre non graphique qui lui échappe continuellement, ignorant la standardisation de l'orthographe canonique, différente de la fixité que l'on retrouve dans les registres des langues des sociétés connaissant l'écriture. Cependant, en indiquant une ascendance de l'oral sur l'écrit, on retrouve dans *Yuxin* des expédients qui ne pouvaient avoir lieu que dans l'écrit – notamment la reconfiguration de la structure dialogique prototypique qui apparaît comme un monologue dialogique. Encore une fois, un tel assemblage nous amène à la question suivante : l'oralité est-elle l'origine du texte écrit ou bien le texte écrit est-il l'origine de l'oralité que nous y trouvons ? C'est, semble-t-il, dans un transit indécidable entre deux mondes – oral et écrit – que ce texte, comme celui de Rosa, laisse dans sa composition un trou nécessaire, orientant vers une totalisation précaire. Ce n'est pas dans l'oralité que le texte se résout, ni dans l'écrit ; c'est dans la complémentarité de ces deux systèmes, dans le mouvement complexe qui les relie que le texte s'installe. Dans *Yuxin*, des décalages se produisent dans la représentation écrite qui conduisent à l'idée d'oralité, mais, en parallèle, des décalages se produisent dans la représentation de l'oralité qui nous amènent à percevoir le rôle déterminant de l'écrit dans la construction de l'expérience textuelle. C'est donc dans le supplément entre l'écriture et la parole que le texte semble s'installer. Analysée à partir de ce point de vue, la différence orthographique observée semble agir comme un vestige d'une fracture dans la représentation dans le dispositif d'écriture, représentation qui assume pour elle-même la tâche de recréer un univers marqué par l'oralité, mais qui ne souhaite pas la domestiquer à travers les mécanismes de fixation qui régulent l'écriture – ce qui peut être compris comme un dispositif ethnocentrique. De la même façon, la réorganisation du genre dialogique sous la forme d'un monologue fait allusion aux nuances inhérentes à l'écriture, fracturant la structure de l'interaction en face à face dont elle ne serait qu'une transcription. C'est à partir de cette tension qu'un trou se produit dans les représentations orales et scripturaires,

rendant impossible pour l'une d'entre elles d'être considérée comme origine ou représentation ; les deux se connectent en fonction de la logique du supplément.

Si la scène énonciative indiquait la matérialité de l'interaction en face à face au début de notre investigation – notamment dans « La situation narrative » –, le débat devient plus complexe lorsque, dans le chapitre 5 « L'oralité et le texte écrit », nous sommes confrontés aux détails d'un montage textuel complexe qui ne se nourrit pas de l'opposition entre l'oral et l'écrit, mais du flux permanent qui mène de l'un à l'autre. Si les conclusions du chapitre 2 de cette thèse nous amènent à comprendre la mise en scène de l'indien comme une tentative de recréer un environnement qui se dirigerait, autant que possible, vers la corporéité et la matérialité présumées comme éléments propres au natif, le chapitre 5 nous incite à comprendre l'architecture de textes comme une tentative de suspendre la dichotomie. Au-delà de présenter une diction de l'indien dans une situation communicative qui répond à tous les critères du modèle de Jakobson, l'énonciation indienne mise en scène gagne en complexité lorsqu'elle se situe dans l'écart entre l'oral et l'écrit ; il s'agit de la mise en place d'un mécanisme de représentation qui ne cherche pas à capter la voix à travers l'écriture, ni à soumettre l'écriture à la voix, mais à tisser et explorer les flux qui mènent de l'un à l'autre. De ce point de vue, ce n'est pas dans « vers l'extérieur » que se situe la narration indienne, mais dans l'écart entre la lettre et le son, dans l'interstice. Le cas d'Avá/Isaías, à son tour, situe l'énonciation dans un espace intérieur et fait écho à la nature du conflit d'identité qui hante le personnage. Mais pour répondre précisément à la question de savoir quelles sont les coordonnées du narrateur indien, il faut associer cette réponse partielle qui repose sur l'observation des aspects de l'énonciation avec ceux qui résultent de l'analyse des énoncés. S'agissant des questions liées au support écrit du discours littéraire, on a pu confirmer le soupçon soulevé lors de la réflexion proposée au chapitre 3 de cette thèse, sur la structuration de la perception de l'indien – qu'il y aurait la recréation d'une matrice épistémique opérant à partir de catégories distinctes de celles de la métaphysique et ayant des répercussions à différents niveaux du texte. L'intérêt porté sur les relations entre l'oralité qui semblait souveraine dans « Meu tio o iauaretê » et dans *Yuxin* et le support écrit qui nous donne accès aux discours des « personnages-narrateurs-personnages » révèle que le canal écrit intervient dans la matrice en apparence uniquement orale dont se nourrit le texte, donnant origine à une modalité de discours monologo-dialogique qui ne pouvait exister dans sa plénitude de sens que dans cette tension entre supports oraux et écrits. Une fois de plus, la métaphysique platonicienne était remise en cause, cette fois-ci en ce qu'elle soutient la primauté de l'oral sur l'écriture, défendue par Socrate dans *Phèdre*. Si auparavant la structure de

la pensée métaphysique de Platon avait déjà été mise en échec, elle semble désormais remise en cause sous un autre aspect encore, puisque l'opération observée dans « *Meu tio o iauaretê* » et dans *Yuxin* implorait l'idée de séparation entre oral et écrit. En frottant les codes et les possibilités des deux, ces textes créent une zone d'indiscernabilité – une troisième marge ? – dans laquelle l'écriture atteint ses limites, se confondant avec l'oral et vice versa, faisant de cette position intermédiaire un élément important de la dynamique textuelle. Dans « L'oralité et le texte écrit », un virage a eu lieu dans la recherche : si auparavant on se concentrait exclusivement sur le narrateur, la manière dont la position énonciative de ce « personnage-narrateur-personnage » nous invite à mettre en discussion le support textuel et à remettre en question non seulement l'instance narrative, mais aussi la notion même de textualité. La discussion sur l'oralité et l'écriture nous amène à la conclusion que, dans « *Meu tio o iauaretê* » et dans *Yuxin*, la dichotomie parole x écriture est implorée à travers un processus complexe de composition qui les fusionne de manière indécidable. L'opération de recréer et de réorganiser le dispositif dialogique dans une structure monologique révèle les possibilités de l'écriture dans sa relation avec la parole, en créant un objet qui remet en question à la fois la parole et l'écriture.

La remise en cause de la validité de cette paire oppositionnelle – parole x écriture – ne se fait pas sans remettre en cause le système métaphysique qui ordonne une pensée basée sur des dichotomies. C'est à ce stade que, enfin, nous pouvons réinsérer *Maíra* dans le débat. Si les enjeux de l'oralité et de l'écriture n'apparaissent pas de manière significative dans le roman de Ribeiro, la question platonicienne entre en jeu d'autres manières. Nous avons précédemment discuté comment le discours du personnage Avá/Isaías s'organise autour d'une matrice de pensée métaphysique et binaire et comment le conflit d'identité auquel il est confronté résulte, en grande partie, de la position épistémique qu'il adopte pour comprendre sa position dans le monde. Dans la mise en scène de ce conflit se trouve également une remise en cause de la tradition métaphysique et de la pensée dichotomique, mais qui s'exprime d'une autre manière : dans le cas d'Avá/Isaías, l'impossibilité d'utiliser les présupposés de la logique classique pour comprendre le « trans-lieu » qu'il occupe rend patente l'insuffisance de la perspective dichotomique pour rendre compte de la position de l'indien, qui, dans le cas particulier du roman de Ribeiro, se trouve dans un indécidable entre l'élément indien et l'élément occidental. Au niveau de la structure du roman, il y a aussi la suspension des dichotomies, mais cette fois-ci, dans celle qui oppose le chrétien et le païen. C'est ainsi que l'architecture de *Maíra*, malgré le titre qui reprend une entité païenne, est divisée en parties nommées « Antiphone », « Homélie », « Canon » et « *Corpus* », en référence à l'organisation de la messe chrétienne ; dans les parties

ensuite, dont certains titres sont en portugais, on observe qu'elles contiennent parfois des termes de la langue Mairum et même une occurrence en langue latine ; et enfin, au sein de tous les chapitres, il existe des voix provenant de sources les plus variées, et avec des perspectives et des intérêts qui s'entremêlent qui le sont tout autant. A l'hétérogénéité du numéro « deux », une logique de brassage positif s'impose, dont le roman est finalement le résultat.

Si les stratégies adoptées dans la représentation de l'indien sont différentes dans les trois textes du *corpus*, elles ont en commun le fait que de telles figurations se servent de dispositifs entraînant des déplacements par rapport à une tradition métaphysique et binaire, ces déplacements s'exprimant à la fois sur le plan de la forme que sur le plan du contenu. Ainsi, même si la figuration de l'indien Avá/Isaías semble relativement éloignée de celles de l'*ex-onceiro* ou de Yarina, elle se rapproche de celles-ci dans l'interlocution qu'elle établit avec les racines logocentriques, métaphysiques et dichotomiques de la tradition platonicienne et qui trouve des traces à la fois dans la pensée et dans la pratique littéraire. Dans *Maíra*, les fondements de la pensée occidentale atteignent un paroxysme dans lequel la pensée binaire ne peut rendre compte d'une condition qui mêle de manière indécidable les deux termes structurant la polarité qui nourrit la dichotomie. L'attaque au logocentrisme se fait en questionnant la raison basée sur la logique classique comme capable de faire face à la condition coloniale/postcoloniale, en plus de la manière dont l'opposition intérieur x extérieur se démontre incapacitante pour le personnage ; dans les deux autres textes, la question de l'écriture révèle l'insuffisance de la dichotomie platonicienne, ainsi que, dans d'autres plans, de la construction des personnages malgré les dichotomies platoniciennes structurantes traditionnelles – âme et corps, concret et abstrait, physique et métaphysique, humaine et animale, indien et non indien, langue portugais et langue autochtone, sauvage et civilisé, etc. –, qui disparaissent. En d'autres termes, si dans « Meu tio o iauaretê » et dans *Yuxin* nous trouvons des formes et des contenus qui se comportent de manière indécidable quand ils sont analysés selon une perspective binaire, dans *Maíra* la vision centrée sur les dichotomies tente à tout prix, à travers le protagoniste, de faire du sens, mais, n'atteignant pas ce but, celle-ci montre qu'elle n'est pas suffisante. Dans tous les cas, l'indien est figuré comme quelque chose qui résiste, qui échappe aux tentatives d'inscription dans le modèle binaire platonicien.

Dans les trois cas, on peut donc parler de textes « métis ». Selon le dictionnaire Priberam, l'une des significations du verbe « métisser » est « croiser des éléments d'espèces différentes ». Notre exposé montre comment les trois textes, chacun à sa manière, dérange toute logique essentialiste en remettant en cause un principe de pureté. C'est une question qui

s'exprime à la fois sous la forme la plus communément associée au métissage – dans la figure de l'*ex-onceiro*, fils d'une mère indienne et d'un père blanc –, mais aussi sous une forme plus subtile – comme l'insistance sur une pensée dichotomique vouée à l'échec, comme celle d'Avá/Isaías, le mélange d'éléments païens et chrétiens dans la structure de *Maíra*, les sermons peu orthodoxes de Xisto, la suspension de la dichotomie écrit x oral dans « Meu tio o iauaretê » et dans *Yuxin*. Il devient donc impossible de lire de tels textes à partir d'une grille avec des concepts serrés ; Avá/Isaías, après tout, est-il indien ou pas ? *Maíra* est-elle une œuvre qui dépeint le paganisme ou le christianisme ? « Meu tio o iauaretê » et *Yuxin* sont-ils des dialogues ou bien des monologues ? Le protagoniste de la nouvelle de Rosa a-t-il anéanti le visiteur ou a-t-il été anéanti par ce dernier ? Ou alors toutes ces questions sont-elles insuffisantes pour fixer le sens de ces textes ? Le croisement de catégories opposées selon une matrice métaphysique se produit en permanence dans différentes sphères des textes. Ainsi s'opère une dissolution de la possibilité de les maintenir dans leur nature oppositionnelle, comme pourrait le vouloir une intention métaphysique : on constate un flux qui naît dans les interstices et qui ne peut circuler que loin des marges.

Le sixième chapitre, « La dimension imagétique », s'intéresse aux images qui accompagnent les signes graphiques textuels. Si la présence d'images dans les volumes ne peut être attribuée à l'instance narrative, nous proposons une lecture de ce matériel iconographique observé dans les trois textes, en le reliant aux discussions précédentes et en suggérant l'hypothèse que les signes iconiques peuvent être compris comme parties intégrantes d'un mouvement de recadrage de l'expérience de lecture et d'occidentalité qui semble être suggérée, de différentes manières, par les trois textes. L'arrangement entre l'oral et l'écrit constitue, on l'a vu, un croisement qui met en tension les relations entre expression, sens et support, cependant ce n'est pas le seul jeu entre différents sémiotiques que l'on puisse observer dans ces textes : on y constate également une dimension « imagétique ». L'intersémiotique se caractérise par l'articulation de différents systèmes de signes et la construction de significations basées sur la synergie que l'interférence d'un système de signes est capable de créer avec un autre (MARTINEZ, 2004, p. 164). L'association avec des images a été identifiée comme un point d'intersection qui rassemble les trois textes. Afin d'approcher le langage dans sa dimension iconographique, une étude comparative a été menée entre les différentes éditions des ouvrages du *corpus*, visant à vérifier si la présence d'images pouvait être constatée dans la totalité du matériel analysé. Les changements observés à cet égard tout au long des éditions des textes ont imposé la nécessité de prendre la décision d'établir, comme matériel de référence pour cette

thèse, la première édition de chacun des ouvrages. Ces images ont été compilées et décrites, générant trois annexes, chacune contenant l'ensemble des éléments iconographiques trouvés dans chaque œuvre. Il s'ensuit une analyse des relations établies entre les textes et les images auxquelles ils sont associés. Certains concepts de la théorie sémiotique – notamment Santaella et la notion de « texte multimodal » – nous ont aidés à approfondir nos réflexions.

Vu la possibilité de lire de tels textes se passant du matériel iconographique, on pourrait soutenir que ce dernier ne serait pas essentiel à l'expérience de lecture et qu'il ne participerait que dans le cadre de la conception graphique des volumes. Cette hypothèse pourrait trouver un appui dans la manière dont les différentes maisons d'éditions ont géré les rééditions de ces textes – dans le cas de *Estas estórias* et de *Maíra*, puisque *Yuxin* n'a pas encore été réédité – laissant sous-entendu, en raison de la suppression éventuelle de ces images, le rôle accessoire qu'ils attribuent aux illustrations présentes dans les premières éditions. Si les esquisses de Guimarães Rosa et la mention des illustrations de Poty par Darcy Ribeiro indiquent que les auteurs eux-mêmes ont conçu un projet reliant le texte et l'image, la disparition, la manipulation ou le remplacement de l'iconographie dans les éditions ultérieures sont significatives sur la manière dont la machine éditoriale comprend l'élément visuel : celui-ci est perçu comme élément décoratif et, en tant que tel, accessoire, jetable. Le texte se limiterait, dans cette perspective, à l'élément linguistique.

Ce raisonnement est valable ; notre lecture, cependant, veut démontrer que, dans les cas analysés, il existe un aspect qui va au-delà de la simple question éditoriale. Ensuite, nous présentons les arguments qui soutiennent cette hypothèse interprétative. Pour esquisser une réponse positive à la question de savoir s'il est possible d'établir une relation entre les images qui composent les volumes et la présence de narrateurs indiens, il est nécessaire de comparer l'élément iconographique avec d'autres éléments déjà explorés dans cette thèse. Il est également important de clarifier les circonstances qui nous ont conduit à formuler une telle hypothèse de lecture : celle-ci est apparue au cours du processus d'observation du *corpus*, d'abord lors de l'observation de la première édition de *Maíra*, dans laquelle, comme nous l'avons expliqué, une profusion d'images est distribuée. Si nous nous étions concentrés uniquement sur ce facteur immédiat, les autres ouvrages ne corroboreraient pas cette tendance avec la même intensité : *Estas estórias* et *Yuxin* présentent essentiellement des illustrations sur la couverture, ce qui est relativement courant dans les éditions de livres de toutes sortes. Cependant, il nous est venu à l'esprit de penser ces occurrences en relation avec d'autres expédients observés dans les textes et qui pointaient vers la construction d'expériences de lecture qui allaient au-delà de ce qui était

écrit : la situation énonciative du dialogue, responsable de la création d'une atmosphère qui surpassait la lecture et maintenait un certain degré de proximité avec la performance, cultive une idée de spatialité dans laquelle évolue la scène énonciative. N'oublions pas non plus la composante orale de ces scènes qui se réfère à une expérience dans laquelle l'élément sonore devient central. De plus, le CD accompagnant le volume de *Yuxin* nous oriente, encore une fois, vers une extrapolation de l'écriture, ajoutant une nouvelle couche à l'expérience textuelle, cette fois-ci non seulement évoquée dans le genre discursif qui structure le texte écrit, mais dans l'installation d'une dimension acoustique et performative dans le périmètre de l'œuvre. Il est bon également de reprendre l'analogie entre le kenê et l'écriture, uniquement évoquée dans « La situation narrative », à partir de laquelle le propre texte de *Yuxin* pourrait être pensé comme le résultat de la broderie réalisée par Yarina, comme un objet composé de motifs picturaux combinés. Dès lors, la possibilité de comprendre ces textes comme des constructions plus larges de l'expérience textuelle commençait à se développer, et à ce moment-là le matériel iconographique a été à nouveau considéré comme pertinent pour l'analyse. C'est aussi là que l'attention a été portée à la présence d'une carte à la fin du volume de *Yuxin* et aux croquis d'illustration réalisés par Rosa ; et que l'on a passé en revue toutes les éditions des ouvrages à la recherche d'autres éléments pour soutenir notre réflexion sur la question. Cette intuition, associée à la discussion globale que l'on a cherché à dresser au cours de ce travail de recherche, a abouti à la conclusion qu'une telle lecture était viable, surtout si on y ajoutait les réflexions faites sur la structuration de la perception autochtone discutée dans le troisième chapitre de cette thèse. Lorsqu'on aborde ce thème, on constate que le principe de la logique aristotélicienne du tiers exclu est remis en cause par les trois textes, les orientant soit vers des univers fictifs qui évoluent entièrement en l'absence d'une logique binaire – « Meu tio o iauaretê » et *Yuxin* –, soit vers un univers dans lequel la pensée dichotomique semble agoniser, étant insuffisante pour rendre compte du contexte dans lequel se trouve l'indien – *Maira*. Ensuite, l'analyse de la langue indienne nous a conduit à la proposition d'une fécondation de la langue portugaise par la langue indigène à différents degrés, toujours dans les textes de Rosa et Miranda. Enfin, en abordant des questions impliquant l'oralité et l'écrit, il a été démontré à quel point ces deux modalités discursives s'entremêlent dans une danse qui produit un résultat frontalier, dans le creux entre le son et la lettre. Comme on peut le voir, une série de mécanismes de secousses de structures binaires dichotomiques est mobilisée à partir de différents aspects des textes. C'est en ce sens que nous pouvons défendre que la présence d'images aurait une signification et ne serait pas simplement accessoire. Aussi l'image pourrait-elle être comprise comme un autre élément qui remet en question l'expérience classique de ce qu'est le texte ? Si nous essayons d'insérer les

occurrences iconographiques dans ce large questionnement que les trois textes semblent faire d'une logique binaire, nous pourrions en extraire un dénominateur commun : le langage iconographique est constitué par un système de signes visuels non verbaux ; une logique binaire serait fondée, entre autres, sur une opposition verbale x non verbale ; enfin, traditionnellement, le texte est verbal. Le langage iconographique – ou mixte, dans le cas de la carte à *Yuxin* et de la généalogie et du schéma du village, dans *Maíra* – dresse un type de textualité également marqué par l'hybridisme, combinant cette fois-ci le langage verbal et non verbal. À un certain moment, nous associons la situation dialogique et la dynamique scénique observée dans « *Meu tio o iauaretê* » et *Yuxin* à une stratégie visant à recréer un type particulier de présence, puisque l'énonciation est placée, dans ces textes, comme presque projetée partiellement devant les yeux du lecteur. Une possibilité de lire le recours à l'image va dans le même sens : à travers l'expédient iconographique, on cherche, cette fois par le biais d'un autre système de signes, à recréer une présence physique. De la même manière que l'oralité renvoie, de manière plus immédiate, au corps dont elle provient, l'image s'inscrit aussi dans une logique de présence, même si, en tant que signifiant, elle est la preuve que ce qu'elle signifie est absent.

Considérant, maintenant, l'agraphisme enraciné dans l'imaginaire sur l'indien comme élément significatif dans la construction des stratégies identifiées ici pour mettre en scène le discours de l'indien lié à un simulacre de support corporel, la présence de l'image pourrait être comprise comme un dispositif qui recrée la matérialité et la corporéité qui, dans cet imaginaire, se sont consolidées dans le processus de référencement de l'élément indigène. Cette lecture trouve appui dans la réflexion que Johnson (1982, p. 12) fait sur le langage iconographique, le voyant comme « représentation analogique, continue, iconique de la réalité », tandis que le langage verbal est décrit par lui comme « représentation non analogique, discontinue et fondamentalement symbolique de la réalité ». De ce point de vue, l'utilisation du signe iconographique suggère un certain degré d'approximation analogique avec le monde empirique qui est absent, dans une certaine mesure, lors de l'utilisation de la représentation par le signe verbal. Les illustrations opèrent de manière à donner de la visibilité aux scènes énonciatives qui se déroulent dans les textes de « *Meu tio o iauaretê* » et de *Yuxin*, qui, comme nous l'avons vu, explorent déjà la dimension analogique de la communication et une dimension performative. Ensemble, ces stratégies imitent une présentification de l'indien. Il en résulte une expérience de lecture qui se compose d'une multiperceptualité, effet de la mobilisation de différents systèmes sémiotiques : elle passe d'une expérience textuelle monomodale à un texte multimodal. En plus des questions sur les systèmes de signes graphiques et sonores, il existe encore un autre système

de signes, cette fois iconographique. De ce point de vue, si la question de l'image s'insère dans la problématique qui traverse une bonne partie de cette thèse, c'est-à-dire celle de la « perturbation » des systèmes – littéraire, symbolique, de la pensée, des catégories fondant l'Occidentalité en général –, la présence iconographique, désormais non isolée, prend du sens et participe à ce questionnement, mettant en échec une notion de texte centrée uniquement sur l'élément graphique-linguistique comme moyen privilégié de production de sens.

Il ne s'agit plus de restreindre la discussion au périmètre du narrateur, mais d'observer comment la position de celui-ci sur la scène a un impact ou peut avoir un impact sur la conception de la textualité dans laquelle il s'inscrit. En ce sens, le narrateur indien devient l'épicentre d'un phénomène plus large de remise en question du littéraire, qui commence dans la scène énonciative et se répercute jusque dans l'idée que l'on fait de l'expérience de lecture. Lançant ce regard sur le *corpus* et sur la vérification de la présence, c'est ainsi que fut proposée la possibilité de comprendre l'iconographie qui frôle le matériel linguistique des œuvres comme partie constitutive de la textualité, la caractérisant comme un autre élément qui contredit un ordre dualiste de l'expérience, en questionnant cette fois la séparation entre langage verbal et non verbal. C'est comme si la présence du narrateur indien questionnait tout le système de codes impliqué dans l'occidentalité – et aussi dans le système littéraire qui s'organise au sein de ce système –, mettant en cause même la notion de lecture. Imprégné de la conception du monde décloisonnée dont nous sommes témoins dans le propre discours des narrateurs, c'est comme si l'expérience textuelle s'élargissait. C'est en ce sens que l'on peut dire que le caractère dé-territorialisant des codes que l'on a vérifié sur le plan d'énonciation finit par extrapoler d'autres niveaux du texte, obligeant le texte à se réinventer pour que ce contenu et cette forme puissent s'y intégrer. La présence de situations et même de supports se dirigeant vers la rupture des paramètres ancrés dans la culture dans laquelle l'écriture prédomine apparaissent comme des éléments qui aident à l'installation de ce questionnement dans les œuvres. De même que la « narration » rompt, d'une certaine manière, avec son rôle purement narratif, elle s'oriente vers un recadrage de la notion de « lecture », recréant des situations qui renvoient à l'acte d'« entendre » et – nous pouvons l'ajouter maintenant – à l'acte de « voir ».

Dans cette optique, le texte écrit se mélange avec des dispositifs qui ne lui sont pas familiers et commence à fonctionner de manière complémentaire avec d'autres éléments, comme l'image et le son. Dans cette perspective de convergence, « le texte, l'image et le son ne sont plus ce qu'ils étaient. Ils glissent l'un vers l'autre, se chevauchent, se complètent, fraternisent, s'unissent, se séparent et se croisent [...] » (SANTAELLA, 2007, p. 24). Une telle

dynamique interactive multimodale fait allusion à l'idée du texte comme plate-forme de dialogue et de convergence entre diverses expressions artistiques, qui, combinées, peuvent aboutir à une nouvelle expérience de communication – qui n'est plus seulement celle de la lecture, mais celle de la sensorialité dans un sens plus large. Il ne s'agirait donc pas d'une « traduction intersémiotique », selon la formulation de Jakobson (1969), mais de l'établissement d'une logique complémentaire entre ces différents langages, puisqu'il n'y a pas de systèmes de signes isomorphes par rapport au texte littéraire, c'est-à-dire qui produisent une expérience de lecture autonome par rapport à cette matrice, mais qui, avec le texte écrit, composent au contraire une scène qui est donnée au lecteur. Le résultat d'une telle combinaison est que le lecteur est obligé de développer de nouveaux paramètres de lecture, déconstruisant l'idée que celle-ci se limite au décodage du texte écrit qui compose le volume : on demande, pour ainsi dire, une expansion de la notion même de « letramento », indiquant la possibilité d'insérer le texte verbal dans une relation complexe avec d'autres ensembles de signes, qui vont l'entourer, l'intercaler et l'imprégner à des degrés divers. Le lecteur est appelé à reconfigurer son expérience en tant que tel, car la multimodalité textuelle invite à une lecture non linéaire et à l'établissement d'une interprétation conjointe entre le mot et l'image, le mot et le son, le mot et le geste, qui n'est pas donné a priori et qui doit, par conséquent, être activement construite tout au long de l'expérience avec le texte. Ces textes constituent des exercices de recherche d'un langage qui dépasse les dichotomies et qui dépasse l'élément graphico-verbal, incitant à un nouveau rapport au texte et même redéfinissant l'idée de textualité.

Outre la possibilité de comprendre les illustrations liées aux trois textes dans le cadre de la stratégie de relativisation des catégories perceptives, nous pouvons également les analyser dans la perspective de ce que nous appellerons ici la « scénarisation ». Dans « La langue de l'indien littéraire », nous soutenons que l'insistance sur certains champs sémantiques lors de l'utilisation de termes d'origine indigène pourrait être comprise comme un mécanisme de « motivation », c'est-à-dire comme la disposition d'éléments enracinés dans l'imaginaire qui était créé sur le natif tout au long du texte. Nous avons donc soutenu que ces « motifs », bien qu'ils n'aient pas toujours contribué directement au déroulement de l'intrigue, opéraient dans le cadre d'une « ambiance », à la fois dans le plan acoustique – les sons particuliers des termes indigènes – et dans le plan de la référentialité. Dans le cas spécifique de *Maíra*, étant donné la relation particulière entre le texte et l'image – on observe une relation plus « lâche », pour ainsi dire –, il n'est peut-être pas exagéré de supposer que, comme les « motifs » textuels identifiés à partir des champs sémantiques auquel la plupart du matériel linguistique d'origine indigène

faisait référence, la distribution des illustrations de Poty opère également de manière à créer un effet similaire, positionnant visuellement des éléments qui évoquent l'univers indigène. La différence serait que, dans ce cas, l'utilisation de motifs dépasserait le périmètre verbal – linguistique – textuel et s'exprimerait à travers des signes iconographiques. C'est en imaginant le texte comme une expérience scénique stratifiée à ces deux niveaux – graphique et iconographique – que l'idée nous est venue d'évoquer un processus de « scénarisation ». Ce terme a été jugé le plus approprié pour désigner une certaine tendance à diffuser des signes linguistiques et/ou visuels dans tout le texte afin de créer un décor métaphorique avec des références indigènes qui, quoique n'affectant pas directement la succession d'événements qui composent le récit, agissent tout de même à un autre niveau, ressemblant ainsi à un processus de caractérisation. Reliant le caractère accessoire présumé du matériel iconographique à un trait similaire trouvé dans le matériel linguistique – qui référence à l'utilisation de « motifs » indigènes – nous pensons que les illustrations peuvent être comprises comme opérant dans un processus de mise en scène, et par la même occasion comme un élément important dans le jeu fictif dont le résultat est la création de l'effet d'« indianité » – cette notion glissante que nous avons essayé de cerner. Ici encore le point d'intersection repose sur la construction d'une expérience qui se construit à partir de l'exploration des dissonances par rapport au conventionnel, que ce soit dans la production de déplacements linguistiques d'ordres différents, dans le frottement entre l'oral et l'écrit, ou dans la construction d'une textualité qui défie la primauté des signes graphiques, mise en relation avec des signes iconographiques.

À travers l'exploration de divers expédients et d'une variété de procédures contenues dans les trois textes, nous pensons avoir rassemblé suffisamment de matériel pour mettre en évidence le fonctionnement du dispositif narratif indien. Celui-ci serait un enchevêtrement de procédures réparties à différents niveaux du texte, qui consiste en un faisceau de relations entre la dimension narratologique et un certain système de dispersions établi dans le travail avec le langage. Cette perception du mouvement porté par ces trois textes trouve des parallèles dans ce que Ángel Rama (2008) appelle la « transculturation narrative » et qui, selon le critique, opère à trois niveaux : utilisation du langage, structure littéraire et vision du monde. Comme démontré ici, l'exploration de ces trois axes est, dans une plus ou moins grande mesure, présente à la fois dans « Meu tio o iauaretê » et dans *Maíra* et *Yuxin*.

Pour toutes ces raisons, la position épistémique qui s'exprime dans les textes à partir de la mise de l'indien en position d'énonciateur-narrateur nous pousse à soutenir que l'occupation d'une telle position a des impacts sur la construction textuelle. Ici, il est pertinent de séparer les

œuvres en deux groupes : dans « *Meu tio o iauaretê* » et *Yuxin*, c'est en grande partie parce que la voix indienne est celle qui organise le texte que celui-ci prend des traits particuliers : une manifestation linguistique inhabituelle, une l'exploration accentue l'oralité. C'est alors que, partant de l'association de l'indien avec l'oralité, les plaques tectoniques de l'écriture commencent à se déplacer : la narration est transposée à une structure dialogique ; tout en gardant une base monologique, elle amène l'oralité et l'écriture à une tension particulière. Ensuite, c'est dans le plan diégétique que les déplacements commencent à être vus : l'idée de métamorphose est assez emblématique en ce sens avec une logique de flux qui s'établit et la fixité qui est mise de côté. Le matériel linguistique du portugais subit également des changements dus à la caractéristique indienne de l'instance narrative : entrechoquement avec d'autres matériaux linguistiques, passage à un fonctionnement selon d'autres logiques. Enfin, même l'iconographie est appelée à rompre avec une certaine idée de la textualité, selon laquelle le texte ne se construit qu'à partir de ce qui est écrit. Comprenant la matrice épistémique du personnage-narrateur comme l'épicentre de l'expérience narrative, il ne semble pas absurde de dire que son orientation centrée sur un mouvement dialectique constant se répercute sur d'autres sphères du texte, ce qui résulte, comme nous essayons de le démontrer, sur des déplacements par rapport aux catégories qui structurent l'expérience de l'occidentalité et même de la littérature.

Dans le cas de *Maíra*, il faut à nouveau évoquer la complexité de l'œuvre : la structure narrative, marquée par le croisement de diverses focalisations et procédures narratives, enlève la centralité de la position épistémique indienne qui partage l'espace avec plusieurs autres qui s'entremêlent dans le roman. En nous concentrant sur la partie du roman narré par l'indien – celle d'Avá/Isaías –, nous constatons une puissance dissonante, tout comme les narrateurs des autres textes de notre *corpus*, mais qui apparaît refoulée par une structure de pensée logique formelle qui l'encadre et l'étouffe. Cette puissance, qui se situe aux antipodes d'un ordre et d'une connaissance du monde ancrés dans une tradition métaphysique et transcendantale d'identité, d'authenticité et d'unité, a un fond différent de celle qui anime les deux autres narrateurs, advenant de l'expérience transculturelle du personnage. Dans l'ensemble de l'œuvre, les puissances dissonantes créent des tensions ; de la structure du roman aux voix qui traversent le récit, elles semblent, du fait de ce frottement, construire un tout basé sur la composition d'un ensemble à partir d'éléments hétérogènes.

Occupant la place de narrateur du récit, l'indien apparaît fictivement non pas comme un élément observé par le regard extérieur, mais comme un élément actif qui produit du sens. Ce

changement pousse le texte à se libérer et à se comporter de manière erratique pour composer à partir de la logique qui organise l'expression se trouvant à son intérieur, devenant lui aussi récalcitrant à une organisation autour de dichotomies à différents niveaux. En ce sens, la position occupée par l'indien et la constitution de la textualité des œuvres trouvent un rapport possible ; de ce point de vue, ce ne serait pas simplement une variation de position épistémique, mais, dans les termes de Maniglier, une variation aléthique :

Il ne faut pas s'empresse de qualifier cette variation autrement que comme une variation épistémique ; il faudrait plutôt dire : une variation aléthique, du mot grec *alètheia* qui signifie « vérité », donc une variation de vérités. (MANIGLIER, 2019, p. 13)

En ce sens, nous pouvons envisager le dispositif indien comme un ensemble de relations qui cherche à imiter un système de vérité qui est constitué d'une autre manière.

En suivant ce chemin d'investigation, nous avons identifié différents modèles de fonctionnement et procédures utilisés dans chaque texte pour la recréation littéraire de l'indien. Néanmoins certains principes communs ont été retenus ; c'est toujours « en deçà » ou « au-delà » d'une logique binaire que se situent ces narrateurs. L'indien évolue en dehors des catégories qui organisent la tradition occidentale, ne s'y adaptant pas, comme il ressort avec Avá/Isaías, malgré son insistance à opérer à partir de celles-ci. En conclusion, dans le domaine de l'anthropologie, Maniglier (2019, p. 13) poursuit avec ce que le terme « amérindien » lui évoque :

Si le mot « Amérindien » veut dire quelque chose pour l'anthropologie, si cela existe pour cette discipline, cela ne peut être que pour la manière dont il perturbe, déplace, affole une expérience particulière du savoir, la nôtre, l'expérience marquée par l'apparition de ce qu'on appelle « les sciences modernes ».

L'analyse de notre *corpus* amène à une conclusion similaire, puisque, recréée au sein du système littéraire, la présence de l'indien semble élargir, dans les sphères les plus différentes, les catégories mêmes dans lesquelles l'Occidentalité et, par conséquent, la tradition littéraire se trouvent. Entrelaçant des décalages dans les plans d'énonciation, d'angulation épistémique des énoncés, du langage, du support et de la sémiologie, l'effet d'indianité apparaît comme une différence par rapport au canon de la pensée et des pratiques de la tradition occidentale.