
Québecité et écriture migrante : *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis

Isabelle Gagnon

Université de Sherbrooke

Résumé

Cet article propose une analyse du *Pavillon des miroirs*, premier roman de Sergio Kokis, auteur québécois d'origine brésilienne, à l'aune des traits particuliers et incontournables de la québecité que sont l'américanité, l'européanité et la modernité. En éternelle redéfinition, la littérature québécoise doit aujourd'hui composer avec une importante internationalisation et l'entrée en force des auteurs nés à l'étranger dans ses rangs. Ainsi, malgré l'absence, dans ce roman de Kokis, de référents proprement québécois, le traitement de ces quelques traits de la québecité que sont l'américanité, l'européanité et la modernité demande une insertion dans le corpus national. Et comme nombre de romans québécois s'inscrivent dans un esthétisme carnavalesque, tel que défini par Mikhaïl Bakhtine, nous poursuivrons l'analyse du roman en nous appuyant sur les théories bakhtiniennes.

1. Introduction

La littérature québécoise, concept en éternelle redéfinition, s'est continuellement modifiée et a évolué à travers les époques et ses différentes appellations. Selon Jacques Allard, « l'histoire de cette littérature démontre en fait qu'elle a eu, et garde sans doute, une triple figure. Elle a d'abord été française, puis s'est voulue canadienne pour finalement se prétendre québécoise. » (Allard 1991). Elle est ainsi, de toute évidence, un composite d'éléments qui la forgent, tout en l'assujettissant à une remise en question perpétuelle. Or le contexte culturel et géographique dans lequel elle évolue n'est certes pas étranger à cet état de fait. De la culture française, qui l'a de tout temps forgée, et du contact obligé avec la culture états-unienne, découle une inclination à considérer l'américanité et l'européanité comme constituants primordiaux de sa québecité.

Par ailleurs, il est aussi permis d'affirmer, tel que le fait Laurent Mailhot, que « [l]es derniers vingt ans ont été décisifs pour la littérature québécoise. Elle s'est reconnue elle-même tout en devenant *contemporaine*, internationale, intergénérationnelle, polygénique¹ » (Mailhot 2003, p. 7), empruntant ainsi le chemin de la modernité. Et à cela, nous nous devons absolument d'ajouter que depuis la décennie 1980, la littérature québécoise s'est grandement métissée, qu'elle s'est vêtue d'une altérité autant formelle que thématique. La venue en force d'auteurs de nationalités autres que québécoise, qui ont revendiqué leurs différences – culturelles aussi bien que littéraires –, aura marqué d'énormes changements dans le paysage littéraire. Il va sans dire que ce constat ne se limite pas à notre seule littérature et qu'il peut être accolé à l'ensemble des littératures, car « [l]'internationalisation force la littérature nationale à devenir de plus en plus nationale, afin de ne pas perdre sa visibilité, même si, d'une part, elle sort de

¹ En italique dans le texte.

ses frontières et prend en compte l'Autre et les Autres, l'Étrange et l'étranger, et surtout, d'autre part, si elle n'hésite pas à assumer la diversité et sa diversité. » (Moisan 2001, p. 279) La place maintenant importante occupée par les auteurs nés à l'étranger dans le champ littéraire québécois serait donc, en quelque sorte, la résultante de cette ouverture sur le monde, de cette internationalisation.

Suivant ce postulat, l'œuvre littéraire de Sergio Kokis, Québécois d'origine brésilienne, prend place directement dans le corpus québécois et devrait participer de ce phénomène d'internationalisation de la littérature québécoise. Mais *Le pavillon des miroirs*, premier roman qui se déroule en grande partie sur le territoire du Brésil, a-t-il réellement une place dans le corpus romanesque québécois ? Quels éléments inhérents à la québécity peut-on retrouver dans cet ouvrage ? L'absence presque totale de référents explicitement québécois ainsi que la longue description de la société brésilienne ne demandent-elles pas plutôt un classement au sein de la littérature sud-américaine ? Pour ce texte, nous nous efforcerons de faire ressortir du *Pavillon des miroirs* les traits relatifs à la québécity que sont les notions d'américanité, d'européanité et de modernité. De plus, le concept du carnivalesque tel que défini par Mikhaïl Bakhtine, permettant selon André Belleau une analyse pertinente d'un grand nombre d'œuvres romanesques québécoises, constituera un deuxième angle d'exploration de ce premier roman qui a permis à Sergio Kokis une entrée remarquée dans le monde de l'écriture fictionnelle.

1.1 *Le pavillon des miroirs*

Le pavillon des miroirs découle d'un ouvrage ne traitant, au départ, que de peinture et d'art, et qui avait été refusé par tous les éditeurs auxquels Sergio Kokis l'a présenté. Ceux-ci ne voyaient aucun intérêt à une telle réflexion esthétique. Seul André Vanasse, de la maison d'édition XYZ, a pu lire entre les lignes et prendre conscience du potentiel romanesque que renfermait la première version. Après un travail majeur de réécriture, l'auteur a présenté le roman tel qu'il se présente aujourd'hui. L'éditeur a fait preuve d'un flair sans pareil puisque quatre des plus importants prix littéraires québécois² lui ont été décernés, exploit que, selon certaines critiques, Sergio Kokis aurait été le seul à réaliser au Québec (pour un seul ouvrage et, qui plus est, pour un premier roman).

La structure même du roman s'édifie sur la notion de dialogisme, notion très importante pour l'auteur, comme en fait foi cet extrait d'entrevue :

[e]n fait, j'utilise la littérature pour dire comment je vois le monde, comme un champ de dialogue avec moi-même et avec diverses voix présentes dans mon esprit. Les personnages que je mets en scène dans mes romans sont tous en harmonie avec moi, et même ceux qui sont en complète contradiction avec moi font partie de cette symphonie qui constitue mon identité³.

Fait important à souligner cependant, le narrateur du roman s'arroge le contrôle total de ce dialogisme instauré entre les différents personnages. Mis à part une dizaine de dialogues présentés en discours rapporté, la totalité du roman repose sur un dialogisme en discours transposé et présenté selon les souvenirs exclusifs du narrateur. Ainsi, les chapitres se succèdent, comme autant de discussions, entre le présent d'un immigrant brésilien installé depuis plus de vingt ans dans un pays nordique – qui a tout du Québec malgré l'absence de

² Prix Molson de l'Académie des lettres du Québec (1994), le Grand Prix du livre de Montréal (1994), le Prix Québec-Paris (1995) et le Prix Desjardins du Salon du livre de Québec (1995).

³ Cité par Eva Le Grand (2000, p. 28)

dénomination – et les souvenirs de son enfance passée au Brésil. Par sa réflexion sur l'art et la peinture, le narrateur remonte le fil de sa mémoire pour retourner à la source des images qu'il reproduit sur ses tableaux. Toutes appartiennent à son passé lointain et déchirant, dans ce Brésil de contrastes, rempli tout autant d'horreur et de misère que de beauté et de douceur. Toutes sont également parties intégrantes de cette identité qu'il tente encore et toujours de cerner et de contenir en un seul cadre, tâche qu'il finira, impuissant, par abandonner.

Cette trame narrative, qui s'apparente considérablement à la vie de Sergio Kokis, rend très difficile la distanciation entre le narrateur et l'auteur, rejoignant en cela ces propos de Silvie Bernier sur l'écriture migrante au Québec :

[f]réquemment, ces histoires coïncident avec la vie de leurs auteurs, ce qui incite les lecteurs à lire les romans comme des autobiographies. La présentation de l'auteur en quatrième de couverture et les propos tenus en entrevues viennent renforcer cette impression, tout comme l'utilisation fréquente dans le texte de la première personne. La similarité entre les dates et les lieux de naissance de l'écrivain et de son *alter ego* fictif, la présence de formes narratives telles que le journal intime, la correspondance, le témoignage ou la confession sont tous des signes qui invitent à un pacte autobiographique. (Bernier 2002, p. 17)

Alors, si on en croit les différentes informations biographiques qui circulent et les dires de Sergio Kokis lui-même, le schéma du roman concorde *ipso facto* avec son « canevas » de vie.

2. Américanité, européenité et modernité

La culture québécoise constitue un creuset de moult influences et traditions, en raison de sa situation géographique et de ses origines. Selon Georges Desmeules et Christiane Lahaie :

[l]'Europe lègue une culture riche et glorieuse tandis que l'Amérique annonce le progrès, la richesse, le pouvoir. À ce premier doublet, Europe = culture/Amérique = matérialisme, s'ajoute une autre opposition : le tiraillement constant chez nous entre classicisme et modernité. L'esprit du XVII^e siècle qu'on a voulu préserver dans nos institutions et correspondant à l'idéologie régionaliste dominante va à l'encontre de la tendance se manifestant sur notre continent : la modernité. [...] On peut donc isoler les racines de l'identité québécoise en soutenant qu'elle s'abreuve à la fois à l'héritage européen et aux valeurs américaines, et à celles de la modernité naissante. (Desmeules, Lahaie 1997, p. 8)

Émanant de leur réflexion sur l'existence ou non de classiques dans la littérature québécoise, ces trois éléments – l'europanité, l'américanité et la modernité – se sont avérés, pour les auteurs, essentiels à la notion de québécity. Campées en général par les personnages d'un roman, ces caractéristiques prennent la forme des désirs ou des traits de caractère de ceux-ci.

Par exemple, le personnage incarnant l'américanité, personnage habituellement de sexe masculin dans le roman québécois, exprime ou évoque un désir de prise de possession, de conquête d'un territoire donné. Symbolisant en quelque sorte l'ailleurs, la nouveauté, la découverte, il détient un énorme pouvoir de séduction. Par son inassouvissable quête de dépassement, « il représente le dilemme moral ressenti par ceux que les vastes espaces attirent, mais qui doivent pour cela s'isoler, quitte à s'aliéner leurs proches, voire à se sacrifier, volontairement ou non, à leur idéal. » (Desmeules, Lahaie 1997, p. 12)

De son côté, et sans surprise aucune, le personnage qui campe l'européanité – il s'avère très souvent être aussi de sexe masculin – défend les vieilles valeurs culturelles héritées de l'Europe. Personnage d'une grande stabilité, il n'est en rien l'instigateur de transformations, encore moins celui par lequel les changements arrivent. À l'opposé du « délégué » de l'américanité, son mode de vie est, en règle générale, sédentaire. En définitive, il se présente comme l'avatar du bon père de famille sage et responsable.

Dans leur conceptualisation de la modernité, Desmeules et Lahaie se font un peu plus complexes. Incarné par un personnage féminin, voire par plusieurs à la fois, ce concept « met en relief la diversité des expériences humaines et la volonté d'émancipation des personnages qui se retrouvent en elle » (Desmeules, Lahaie 1997, p. 9). À leur sens, la modernité implique *de facto* une lutte, ressentie en général par le personnage féminin principal, entre les valeurs traditionnelles et les changements qui s'opèrent dans la société. L'attitude de la femme, par son repli ou son ouverture à la nouveauté, serait le baromètre d'une propension plus ou moins forte à la modernité. Cette dernière se jauge également dans les interrelations entre les hommes et les femmes ; à l'image de la société, l'attitude de ceux-ci envers celles-là transcrirait assez bien le niveau de modernité qu'un auteur a exposé dans son roman.

Le pavillon des miroirs concentre ces trois éléments de la québécoisité au sein même du cercle familial par les personnages mis en scène. En faisant du père, de la mère et du narrateur des représentants de l'américanité, de l'européanité et de la modernité, Sergio Kokis a certainement inscrit son premier roman dans le corpus de la littérature québécoise. À la lumière des considérations émises par Desmeules et Lahaie, voyons de quelle manière l'auteur a attribué ces caractéristiques respectives à chacun des personnages de la famille du narrateur.

3. Le père européen américanisé

Le père du narrateur, brésilien d'origine lettone, personnifie parfaitement cette « tendance à l'appropriation d'un territoire, [cette] quête de dépassement » (Desmeules, Lahaie 1997, p. 9) qui s'articule autour de l'américanité. Sa nature même d'Européen, fondée sur les traditions et le passé, il la rejette et vient s'installer au Brésil, dans une recherche éperdue d'innovation et de découvertes. Le voyage de l'Est vers l'Ouest, tout comme l'ont fait les pionniers américains dans leur conquête de nouveaux espaces, s'est toutefois terminé un peu trop au sud pour ses ambitions, qui sont impossibles à réaliser dans le contexte brésilien. Il s'investit tout de même complètement dans la mise au point de systèmes d'éclairages révolutionnaires et se targue d'avoir mis sur pied la première garantie à vie sur des appareils électriques, garantie qui existe aux États-Unis, mais qui est toujours inédite au Brésil, où l'innovation technologique demeure très déficiente. Ses modèles sont en tous points américains, à l'image des produits et des outils qu'il utilise pour son travail, tels *General Electric*, *Sylvania* et *Westinghouse*. Il fera breveter une nouvelle invention, lui donnant, selon la façon de faire aux États-Unis, un sigle comportant un numéro plus grand que 1, afin de faire croire que de nombreux prototypes ont été nécessaires avant d'en arriver à la version définitive. Malgré tous ses modèles de compagnies américaines et de « *success stories* » capitalistes, le père du narrateur n'aspire pas vraiment à devenir riche et puissant comme le sont, dans son esprit, les Américains. Il souhaite plutôt dépasser les limites technologiques et faire en sorte de révolutionner les habitudes de vie des Brésiliens. Il semble ainsi avoir quitté son Europe natale à la conquête de l'Eldorado, pays mythique et pour toujours inaccessible, plutôt que de la Californie.

4. La mère américaine européanisée

Contrairement à l'acception générale qui veut que, dans le roman québécois, la femme soit la détentrice d'une valeur de modernité, ou à tout le moins, d'une opposition entre le classicisme et la modernité, la mère du narrateur du *Pavillon des miroirs* ne semble s'inscrire que dans la franche tradition européenne. Complètement à l'opposé des considérations du père, elle qui est pourtant américaine de par sa naissance en territoire brésilien, ne jure que par les rituels de Macumba, culte animiste afro-brésilien. Ceux-ci permettent, entre autres, de voir dans le reflet de la lune sur une eau agrémentée de gouttes d'urine, le visage du mari promis ou de l'amoureux secret. Cette vision doit venir corroborer celles aperçues au couvent, lors de la fête de Saint Antoine, manifestation religieuse qui constitue une autre expression traditionaliste. Car, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la mère est de tous les rituels « spirituels », qu'ils soient religieux catholiques, comme la messe à laquelle elle oblige le narrateur et son frère aîné à participer en tant qu'aide-enfant de chœur, ou les ateliers de spiritisme qui permettent d'entrer en contact avec les fantômes des gens disparus, ceux-ci pouvant également donner des renseignements sur le futur mari. Cette fixation sur le désir d'en apprendre plus long sur le futur mari semble étrange dans son cas puisqu'elle est une femme mariée et rien ne laisse soupçonner qu'elle souhaite être infidèle à son mari ou qu'elle chérit le désir de le remplacer. Elle apparaît néanmoins exaspérée des inventions et des lubies de ce dernier, qui ne rapporte pas assez d'argent à la maison. Elle décide donc de continuer dans la veine de la tradition et organise un bordel à la maison, permettant ainsi à des femmes⁴ d'exercer ce qui est, apparemment, le plus vieux métier du monde et qui lui assure des revenus garantis.

5. Le « je-narrateur » inscrit dans la modernité

Le narrateur, quant à lui, se situe totalement dans la modernité puisqu'il s'avère être totalement écartelé entre les deux visions du monde exposées par ses parents ; impressionné par le travail de son père, ses outils et ses inventions, mais obligé, par sa mère, de participer à la messe et curieux d'assister à tous les rituels auxquels elle s'adonne. De plus, à l'adolescence, il profitera lui-même de la tendance à la tradition entretenue par sa mère en utilisant les services des prostituées qui travaillent chez lui et il tirera parti des cours de dessins offerts par son père, lui qui souhaite le voir participer à ses entreprises de publicité. Toutefois, par esprit de révolte et d'émancipation, il ne choisira aucune des deux avenues et après un séjour en Europe, optera pour ce qui ressemble étrangement au Québec, province qui a la réputation d'être à cheval entre l'Europe et l'Amérique, ne serait-ce que par la langue qu'on y parle. Ainsi, voulant se libérer d'une tension entre deux réalités opposées, il choisit exactement un des endroits au monde où ces tensions se manifestent le plus, de toutes sortes de façons différentes. Par ailleurs, cet exil ne lui réussira pas parfaitement et il s'appliquera à dénoncer, entre autres, la manière de vivre des habitants de son nouveau pays, qui diffère trop de celle à laquelle il est familier. Et malgré ce déplacement spatial, son esprit restera bien ancré dans son pays d'origine par son obsession profonde du passé et des images emmagasinées pendant l'enfance, qu'il ressasse sans cesse et qui constitue sa source d'inspiration artistique première. Ainsi, le tiraillement entre le passé et le présent prendra la forme d'une tension au sein même de sa personne, son corps étant ancré dans la modernité et son esprit perdu dans la tradition.

⁴ Jamais il n'est fait mention qu'elle exerce d'autres activités que la gestion de cette « maison de bains et de rencontres », ce qui laisse croire qu'elle reste encore et toujours fidèle à son mari, qui lui, ne l'est manifestement pas.

Par ce réseau de personnages qui interagissent entre eux, par cette famille nucléaire, le principe même de québécity se trouve actualisé par les trois éléments analysés : une influence européenne, venant de la mère, un marquage américain, par le père, qui prend naissance dans la modernité, soit par le personnage du fils, le narrateur lui-même.

6. Le potentiel carnavalesque

L'écriture carnavalesque, telle que l'a conceptualisée Mikhaïl Bakhtine à partir entre autres des ouvrages de Rabelais, Dostoïevski, Cervantès et Gogol, repose essentiellement sur un esthétisme du renversement. Par ce procédé littéraire, les rôles habituellement dévolus à certains membres de la société se trouvent inversés – le petit peuple obtient le contrôle de la collectivité pour un moment –, une corporisation du spirituel peut s'effectuer, et l'animal se trouve à même de développer des attributs humains. Toujours dans cette perspective de bouleversement, l'interaction inusuelle de registres opposés, soit par exemple les registres du populaire et du savant, du sérieux et du comique, du sacré et du profane, constituent des combinaisons structurantes du roman carnavalesque. Du reste, l'intrusion de la culture populaire dans une littérature dite sérieuse est une composante tout aussi essentielle à cet esthétisme particulier.

Ces éléments constitutifs de l'écriture carnavalesquée ne se retrouvent toutefois pas dans toutes les littératures puisque la majorité d'entre elles ont exercé une folklorisation de leur culture populaire. D'après André Belleau,

[i]l subsiste néanmoins des peuples où, pour des raisons historiques et sociales, la culture populaire est demeurée vivante et active, soit comme conduites et langages de la vie quotidienne, soit de façon plus diffuse dans les valeurs transposées par le discours social. Je pense ici, entre autres, au Québec et à l'Amérique latine. Il paraît indispensable de considérer un grand nombre de romans québécois et latino-américains comme profondément carnavalesqués. Ici la carnavalesquée pourrait se concevoir dans plusieurs cas comme la seule forme possible de réalisme, compte tenu de la position des différents langages dans la réalité et de leurs rapports entre eux et avec les groupes et les classes. (Belleau 1986, p. 200-201)

Il ajoute même : « [o]n dirait en effet que le roman actuel de l'Amérique du centre et du sud [sic] est écrit délibérément pour donner raison à Bakhtine, ce qui n'est nullement le cas du nouveau roman français, pipi de colombe monologique au sujet duquel Bakhtine n'est d'aucun secours. » (Belleau 1986, p. 53) L'argument est assez clair et réitéré, si besoin est, la spécificité d'un certain roman québécois par rapport à un certain roman français. Le fort potentiel carnavalesque du *Pavillon des miroirs* se trouve également confirmé puisque ce dernier combine, par son auteur, les caractéristiques fortement carnavalesques des cultures québécoise et brésilienne, sociétés qui, en raison de leur statut postcolonial, sont plus enclines au carnavalesque parce que de nature fortement contestataire.

Plusieurs traits doivent obligatoirement être réunis au sein d'un roman pour qu'il participe du carnavalesque. Nous nous permettrons encore une fois de citer André Belleau sur ce point : « un texte carnavalesqué serait effectivement un texte structuré par la culture carnavalesque sur divers plans : la narration, le contenu narratif, les images. » (Belleau 1986, p. 193) N'est donc pas suffisante une seule scène d'une manifestation carnavalesque pour prétendre à un texte carnavalesqué. Indéniablement, *Le pavillon des miroirs* se compose de nombre de ces éléments essentiels, que nous analyserons plus avant.

7. Les traits de la carnavalisation

Afin d'autoriser une meilleure compréhension, nous avons privilégié, pour cette section, une séparation claire de chacun des traits carnavalesques, sans tenir compte du fait que plusieurs traits puissent être associés à un même événement. Cependant, si tel est le cas, l'événement se verra mentionné plus d'une fois, selon le trait auquel il réfère.

Par l'exigence vitale et universelle de participation, premier trait carnavalesque analysé dans *Le pavillon des miroirs*, tous et chacun se doivent obligatoirement de prendre part à l'événement, à la fête, à la procession. Ainsi, au tout début du roman, le narrateur raconte une visite au couvent du Largo da Carioca pour la célébration de la fête de Saint Antoine, le patron des causes perdues, mais surtout celui auquel les femmes doivent adresser leurs prières pour trouver un mari. Toutes les femmes se font un devoir de participer à cette fête, « toutes sortes de femmes, riches et pauvres, jeunes et vieilles » (Kokis 1995, p. 15), même celles qui ont déjà un mari, qui très souvent se fâche de cette impertinence. La mère et les tantes du narrateur l'y emmènent, car elles se sentent intimidées d'aller seules à cette fête dite de vieilles filles et veulent un homme sur qui s'appuyer, nonobstant le fait qu'il ne soit, à cette époque, qu'un jeune enfant de moins de dix ans. Une dérogation toutefois à cette supposée universalité de participation : « seules les Noires les plus misérables ont dû rester à la maison pour travailler. » (Kokis 1995, p. 15) Par conséquent, même si ce trait tend à rassembler le plus de gens possible autour d'un événement particulier, il semble que certaines conventions sociales profondément ancrées dans les mentalités ne peuvent être complètement abolies.

Le carnaval lui-même constitue, selon Bakhtine, la manifestation par excellence de ce phénomène de participation universelle dans les romans carnavalisés. Tous et chacun sont en droit de prendre part à cet événement, et se retrouvent presque dans l'obligation d'y assister. Dès lors que le père du narrateur a la très fâcheuse idée d'être malade au cœur des journées du carnaval, les autres membres du foyer sont bien embêtés, car s'il meurt, un entretien de la maison sera nécessaire et terminera de gâcher ces journées exceptionnelles. Les voisins et les amis viennent le visiter, mais occupent leur temps essentiellement à regarder le défilé à partir du balcon de l'appartement. Il s'avère donc vital pour tous, mis à part le père, de se joindre au reste de la population pour célébrer cet événement annuel primordial, auquel ont été consacrés des mois de préparation.

Le deuxième élément constitutif du carnavalesque, la suppression joyeuse des distances entre les hommes, implique un décloisonnement complet des classes sociales, le temps d'une célébration ou d'un événement quelconque. La fête de Saint Antoine, qui voit se regrouper dans un même lieu des femmes de toutes les conditions sociales (ou presque...), permet d'illustrer autant le premier trait carnavalesque que ce deuxième, qui appelle à une abrogation des diktats de ségrégation en règle des groupes sociaux. Il en est d'ailleurs de même pour le carnaval qui, avec ses défilés dans les rues et ses danses, fait en sorte que « tous ont l'air de se connaître [...] Chacun avanc[e] très lentement, se frottant aux autres corps, humant toutes les senteurs, pressé par des amas de chair exposée et transpirante. » (Kokis 1995, p. 108-109) La cohabitation semble parfaite et convenir à tous. En poussant un peu plus loin la lecture, il apparaît toutefois que la suppression des distances entre les hommes ne se fait que pour une couche de la société, comme le prouve cet extrait : « [c]'était le carnaval des pauvres, dans les rues, interdits de séjour dans les clubs privés ou les hôtels du bord de la mer. Ça ressemblait à de la joie, mais en plus automatique, en moins ressenti : une espèce de désir de bonheur uniquement, que l'on poursuit sans pouvoir l'atteindre. » (Kokis 1995, p. 111) L'illusion est

très tenace et perdure toute l'année pendant laquelle s'échelonnent les préparations, s'étiolant tranquillement pendant les célébrations, pour revenir tout aussi forte immédiatement après le carnaval, à la simple pensée du prochain qui vient dans quelques mois. C'est en quelque sorte un exutoire annuel à la misère.

Une fois encore, la fête de Saint Antoine et le carnaval, événements qui participent en quelque sorte d'une catharsis positive, permettent de mettre en lumière cette autre caractéristique du carnavalesque, l'expression concrète des sentiments refoulés, qui consiste à autoriser l'effusion de sentiments qu'il est, en temps normal, impossible de laisser surgir. On laisse libre cours à l'expression du désir pour un voisin, une passante ou la statue d'un saint. Une scène du roman offre encore une autre corroboration de la présence de ce trait carnavalesque : le narrateur se souvient d'un boucher dans un abattoir procédant à la mise à mort des boeufs. Sa technique est éprouvée et l'animal tombe au premier coup d'épieu sur la nuque. Au fil des heures, aidés de la cachaça (alcool de canne à sucre très prisé au Brésil) ingurgitée à grandes gorgées, les gestes du boucher deviennent de moins en moins précis et blessent une bête sans la tuer. Celle-ci semble prendre conscience de sa situation ; la peur se réveille en elle, la faisant se débattre pour tenter d'échapper à la mort qui vient :

[d]exécution, cela devenait combat, carnage, insoumission punie et chambre de torture [...] L'ouvrier insultait la bête de tous les noms sacrés et profanes, à la fois ému devant tant de souffrance et furieux de cet incident qui gâchait son travail [...] « Meurs, bœuf, fils de pute ! Meurs, pour l'amour de Dieu ! J'ai une famille, sale bœuf ! Meurs, petite bête, meurs, mon fils ! Je t'écrase la tête, je te tue ! Ah, que la Sainte Vierge me vienne en aide ! Meurs, bœuf maudit ! C'est toi ou moi, bête immonde ! (Kokis 1995, p. 366-367)

Ces paroles du boucher démontrent bien que ce travail lui répugne, mais qu'il doit s'y astreindre pour nourrir les siens. Lorsque la mise à mort se fait dans les règles, il devient incongru pour l'ouvrier de s'épancher sur la mort ou la souffrance des bêtes. Une situation telle, de surcroît causée par sa propre faute, lui permet de laisser jaillir tous ces sentiments refoulés.

La quatrième propriété – le rapprochement de ce que la vie quotidienne séparait –, qui appelle et induit les oppositions inhérentes au carnavalesque, est très importante, comme le mentionne André Belleau : « c'est dans ce caractère ainsi que dans le premier [l'exigence vitale et universelle de participation] que réside en grande partie la fondamentale ambivalence des conduites et de l'imagerie carnavalesque et de leur textualisation dans le roman. » (Belleau 1986, p. 55) L'ambivalence et les oppositions foisonnent dans *Le pavillon des miroirs* et ce, à tous les niveaux.

D'abord, le profane rejoint le sacré presque à tous coups, entre autres dans l'amour et le désir physique que développe le narrateur pour la Vierge Marie et Sainte Rita, qu'il aime, selon ses dires, tout comme il aime les putes. Celui-ci considère aussi que le bruit fait par les vieilles dames qui marmotent leurs prières dans l'église se compare à celui fait par ses tantes se lavant dans le bidet. Ce même phénomène d'opposition se retrouve également dans la passion pas du tout sacrée que développent les femmes qui se rendent à la fête de Saint Antoine et qui s'acharnent à tâtonner et triturer la statue, tentant de plonger les mains sous la robe de bure, complètement en pâmoison et prises d'une envie d'uriner caractéristique, semble-t-il, du désir féminin. Les moines, qui sont témoin de tels agissements, « font semblant de ne pas voir ces choses. Un peu par pitié devant leur désespoir. Mais aussi parce qu'elles remplissent l'écuelle

de billets froissés et humides de sueur provenant des bas-fonds de leur lingerie. » (Kokis 1995, p. 13) Le profane rejoint ici doublement le sacré ; par le caractère sexuel du comportement des femmes dans un lieu de culte et envers une statue qui appelle respect et dévotion, et l'acceptation, de la part des moines, de ces agissements en échange d'argent.

Le narrateur utilise aussi des images très fortes pour décrire les différentes personnes et les événements qui lui reviennent en mémoire, images fondées sur le principe même d'opposition. Ici « des enfants, beaucoup d'enfants avec des ventres gonflés et des corps rachitiques. Qui rient pourtant et qui courent, à la façon des vrais enfants. » (Kokis 1995, p. 20) Là, sur la place Tiradentes où se réunissent les gens et qui prend des allures de fête foraine, les lumières « donn[e]nt un aspect de masque mortuaire aux visages trop poudrés. » (Kokis 1995, p. 43) « Mais le meilleur de tout, c'est la cour intérieure, au milieu des immeubles. Une cour très grande, sombre, remplie de déchets et d'eau stagnante. » (Kokis 1995, p. 156) Voilà son souvenir du meilleur endroit pour jouer et passer le temps, endroit où se retrouvent également les rats et les clochards crasseux et libidineux, qui repartent parfois dans le fourgon de la morgue.

Enfin, le narrateur devenu adulte accole les images qui lui reviennent à la mémoire, les atrocités de cette mort présente partout dans son enfance au Brésil à la beauté de l'art et de la peinture alors qu'il s'inspire, par exemple, du bleu violacé du contour des yeux d'un noyé et crée une belle couleur pour un tableau. La composition même des tableaux, œuvres d'art habituellement mises au profit de la beauté, s'inspire de corps démembrés tombés du tramway ou de prostituées violentées et abandonnées sur la plage. Le Christ en croix du Vendredi saint, avec ses stries de fouet, ses gouttes de sang et son visage de cadavre, reste pour lui la plus belle des statues, plus belle encore que celle de la Sainte Vierge, avec ses jolis petits pieds qui dépassent de la robe, qui a pourtant l'heur de lui plaire follement.

Le dernier trait, l'inconvenance parodique et profanatrice, peut être mis en lien direct avec le trait précédent, synonyme d'ambivalence puisqu'il suppose

[l]e rabaissement à l'étage corporel inférieur [et] peut aller jusqu'au renversement [...] ces rabaissements sont toujours ambivalents. Dégradés au niveau du cloaque du corps grotesque, là où se confondent les fonctions de la miction, de la défécation, de la génération, de la parturition, les êtres et les choses se voient en même temps renouvelés, régénérés par leur contact avec le plan matériel et vital de l'existence. (Belleau 1986, p. 56)

Cette inconvenance parodique prend essentiellement la forme, dans le roman à l'étude, d'un rabaissement aux organes génitaux ou aux fonctions d'évacuation, exception faite de la proximité du sacré et du profane que nous avons déjà examinée. Par exemple, le narrateur enfant fait mention d'une très forte fascination pour la façon dont les filles urinent, spectacle auquel il peut facilement avoir accès puisque sa jeune tante Lili ne ferme jamais la porte des toilettes lorsqu'elle s'y rend. Son imagination recrée alors cette situation chaque fois qu'il est en contact avec une des filles de sa classe des petits. Ces fonctions d'évacuation sont également présentes dans la merveilleuse cour intérieure, lieu de prédilection des jeux du narrateur. Les clochards qui s'y installent sont habituellement en si mauvais état qu'ils ne se donnent pas la peine de trouver un endroit approprié pour faire leurs besoins et « pissent et chient sans bouger de leur place ; au matin, leur coin est puant et attire les mouches. » (Kokis 1995, p. 157) Enfin, mis à part les considérations sexuelles et les descriptions abondantes du corps des femmes, il est un surnom, *Nego Pau de Jegue*, qui signifie Nègre verge d'âne, surnom donné à un concierge attiré, donc homme des plus respectables, mais qui se

spécialise dans la consolation, entendons bien consolation sexuelle, des âmes en peine. Ici, le rabaissement ne va pas jusqu'au bout puisque personne n'ose utiliser ce surnom devant lui, celui-ci étant immense et très fort, sans compter cette sorte de prestance naturelle qui ne laisse pas d'impressionner.

À la lumière de cette démonstration, il semble ne subsister aucun doute sur le fait que *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis soit un roman fortement carnavalisé et qu'il regroupe tous les traits inhérents à la notion même de carnivalesque telle qu'instaurée par Mikhaïl Bakhtine. De plus, et chose plutôt rare dans les romans québécois, il comporte, comme nous l'avons vu, de nombreuses scènes de vrai carnaval, scènes que nous analyserons ici de façon plus précise.

8. Le carnaval proprement dit

Étrangement, le seul élément qui éloigne *Le pavillon des miroirs* de la théorie carnivalesque selon Bakhtine est le carnaval lui-même, mis en scène dans le roman. Bakhtine décrit ainsi cette manifestation :

le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux [...] L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables. L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait être humain parmi des humains [...] cette élimination provisoire, à la fois idéale et effective, des rapports hiérarchiques entre les individus créait sur les places publiques un type particulier de communication impensable en temps normal. (Bakhtine 1970, p. 18-19)

Nous avons vu plus tôt que cette situation idéale ne se présente pas dans les souvenirs du carnaval conservés dans la mémoire du narrateur. Malgré une certaine élimination de la distance entre les hommes et une participation massive et presque universelle, le carnaval de la rue n'est réservé qu'aux plus pauvres de la société, les riches préconisant les beaux hôtels du bord de mer pour y faire leurs célébrations. Ainsi, le clivage reste présent et sépare complètement et en tout temps les riches des plus pauvres de la communauté, clivage qu'il est primordial de briser pour avoir affaire à une vraie fête populaire telle que l'entend Bakhtine.

Un second élément constitutif du carnaval bakhtinien est le rire carnivalesque, qui se veut un rire de fête, partagé par l'ensemble du peuple ; un rire universel mais ambivalent parce que joyeux et rempli de sarcasme tout à la fois. Le carnaval du *Pavillon des miroirs* ne semble pas réunir ces éléments, compte tenu du commentaire du narrateur que nous avons déjà rapporté et qui précise que ce qui ressort du carnaval, c'est quelque chose qui ressemble à de la joie, mais qui n'en est pas vraiment, qui s'apparente plus à un simple désir du bonheur. De plus, ce carnaval se termine, pour de très nombreux participants, à l'hôpital ou encore à la morgue, dans une souffrance physique pour les blessés, et une angoisse intense pour les membres de leur famille qui sont à leur recherche.

Nonobstant quelques éléments discordants en ce qui a trait au carnaval, le roman à l'étude répond très bien, comme nous l'avons démontré, à tous les critères qui font qu'une œuvre littéraire s'inscrit dans la notion de carnavalisation mise de l'avant par Bakhtine. Les

différents traits qui la composent s'y retrouvent et ce, en nombre assez abondant, pour que ne subsiste aucun doute à cet égard.

Notre analyse, trop courte il va sans dire, aura permis de démontrer que, bien que Mikhaïl Bakhtine soit le fruit d'une culture russe se situant à des lieues de la culture québécoise, que son ouvrage traitant du carnivalesque se veuille surtout une étude, par l'œuvre de François Rabelais, du Moyen Âge et de la Renaissance française, ses théories conviennent parfaitement à l'analyse du *Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, auteur québécois d'origine brésilienne. Qu'il nous soit permis de voir dans une telle démonstration une nouvelle preuve, si elle s'avérait nécessaire, de la forte tendance à l'internationalisation de la littérature québécoise, qui se manifeste déjà depuis plusieurs décennies. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que tel n'est pas l'unique apanage de la littérature québécoise. Les critères permettant de juger de la place d'une œuvre dans un corpus national diffèrent probablement d'une culture à l'autre, mais certains de ceux-ci se rejoignent et font en sorte qu'il est possible de déterminer, par les mêmes barèmes, d'un caractère, par exemple, sud-américain ou québécois. Au surplus, le contexte culturel « américain », au sens large du terme, ne peut que déterminer un ensemble de critères généraux se rapportant aux différentes littératures nationales. Ainsi, les traits inhérents à la québecité ne se limitent pas à celle-ci, mais ne peuvent néanmoins être discrédités uniquement pour cette versatilité qui les voit rencontrer l'essence de différents corpus littéraires.

Donc, si les traits carnivalesques et le tiraillement entre le passé et le présent – présenté sous la forme de l'américanité, de l'européanité et de la modernité – constituent de réels critères pour juger de la québecité d'une œuvre romanesque, il semble bien que *Le pavillon des miroirs* puisse revendiquer sa place dans le corpus québécois. À notre avis, l'absence de référents québécois et l'action qui se déroule principalement au Brésil ne permettent pas de disqualifier d'emblée cette œuvre. Du reste, mis à part les critères choisis, ceux de la recherche de l'identité, de l'obsession de la mort, de la fixation sur le passé auraient tout aussi bien pu être utilisés pour aboutir au même constat final : l'œuvre de Sergio Kokis est sans contredit québécoise.

9. Bibliographie

Ouvrage à l'étude

KOKIS, Sergio (1995). *Le pavillon des miroirs*, Coll. « Romanichels poche », Montréal, Éditions XYZ, 371 p.

Ouvrages de référence

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Coll. « Tell », Paris, Éditions Gallimard, 471 p.

---- (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Coll. « Tel », Paris, Éditions Gallimard, 488 p.

BELLEAU, André (1986). *Surprendre les voix*, Montréal, Éditions du Boréal Express, 237 p.

BERNIER, Silvie (2002). *Les héritiers d'Ulysse*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 241 p.

DESMEULES, Georges et Christiane LAHAIE (1997). *Les classiques québécois*, Coll. « Connaître », Québec, Éditions L'instant même, 109 p.

---- (2003). *Dictionnaire des personnages du roman québécois. 200 personnages des origines à 2000*, Québec, Éditions L'instant même, 327 p.

JOUVE, Vincent (2001). *La poétique du roman*, Coll. « Campus lettres », Paris, Éditions Armand Colin, 192 p.

MAILHOT, Laurent (2003). *La littérature québécoise depuis ses origines*, Coll. « Essai », Montréal, Éditions Typo, 450 p.

MARCOTTE, Gilles (1994). *Une littérature qui se fait*, Coll. « Sciences Humaines », Montréal, Éditions Bibliothèque québécoise, 338 p.

MOISAN, Clément et Renate Hildebrand (2001). *Ces étrangers du dedans. Une histoire de la littérature migrante au Québec*, Coll. « Études », Québec, Éditions Nota bene, 363 p.

NEPVEU, Pierre (1999). *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Coll. « Boréal Compact », Montréal, Éditions du Boréal, 241 p.

Articles de référence

ALLARD, Jacques (1991). « Elle est française, canadienne et québécoise : problématique d'une littérature nouvelle », dans *Surfaces*, Vol. 1, Octobre, Revue électronique publiée par les Presses de l'Université de Montréal, accessible en ligne au <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol1/allard.html>.

BELLEAU, André. « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine » dans *Études françaises*, Vol. 19, N° 3, Hiver 1983-1984, p. 51-64.

----. « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », dans *Études françaises*, Vol. 23, N° 3, Hiver 1988, p. 9-17.

GRIEF, Hans-Jürgen. « La littérature allophone au Québec. Écrire en terre d'accueil », dans *Québec français*, N° 105, Printemps 1997, p. 61-65.

LE GRAND, Eva. « Entre le pictural et le scriptural. Entretien avec Sergio Kokis », dans *Spirale*, Janvier-février 2000, p. 28-29.