

## La femme adulte

Marie-Claude Michaud

Dalhousie University

*[Throughout Kokis' novels, women's roles seem to be determined not only by their biological function but also by their relationships with male characters. A few of the archetypes discussed in the following study include women as wives, as mothers and as prostitutes. This article also looks at how marriage affects women in the novels. Relying on feminist theories by such writers as Simone de Beauvoir and Luce Irigaray, this excerpt attempts to expose certain patterns regarding women in Kokis' literary works.]*

### Le mariage

Dans l'œuvre de Kokis, la femme célibataire est considérée comme «en attente d'un mari» (*E* 422), le mariage étant considéré comme l'état ultime pour la femme. Simone de Beauvoir propose à ce sujet, l'explication suivante: «Détachée déjà de son passé d'enfant, le présent ne lui apparaît que comme une transition; elle n'y découvre aucune fin valable mais seulement des occupations. D'une manière plus ou moins déguisée, sa jeunesse se consume dans l'attente. Elle attend l'Homme» (vol.2, 80). Ainsi, dans *Le pavillon des miroirs*, les tantes du jeune narrateur

passent la journée à jouer aux cartes [...] d'interminables parties où elles parient qu'un tel va arriver ou qu'un commerçant du marché se décidera à les inviter à sortir. Les nombreux horoscopes sont soigneusement étudiés et commentés, les cartes du ciel sont épluchées à la recherche d'hommes cachés et de rencontres imprévues (*PM* 149).

Les femmes attendent l'amour courtois et romantique; elles souhaitent rencontrer l'homme idéal et entreprennent toutes les démarches possibles pour dénicher cette perle rare: prière, horoscope, cartomancienne, voyante, prêtresse de la macumba pour n'en nommer que quelques-unes. Les

femmes célibataires voient le mariage comme étant la réussite de toute une vie.

Au début du roman *Le pavillon des miroirs*, le narrateur décrit la fête de Saint-Antoine, le patron des causes perdues et donc des femmes célibataires, où sa jeune tante Lili se joint à une foule de femmes qui prient pour enfin se trouver un mari. «Tout le monde sait que c'est à saint Antoine qu'il faut s'adresser quand on veut un homme, il est très efficace» (PM 15-16). Saint Antoine est mentionné aussi dans *Les amants de l'Alfama*, où l'action se déroule à Lisbonne: «De toutes les églises, seule celle de Saint-Antoine me plaît, Jojo. À cause des femmes qui viennent demander un fiancé ou un amoureux au saint.» (ADA 20) Il s'agit d'un désir absolu de toute jeune fille de se trouver un mari. Ce désir incommensurable est en partie dû au fait que le mariage est considéré comme l'état le plus recommandable pour une femme. Comme l'explique Simone de Beauvoir,

Le mariage est non seulement une carrière honorable et moins fatigante que beaucoup d'autres: seul, il permet à la femme d'accéder à son intégrale dignité sociale et de se réaliser sexuellement comme amante et mère. C'est sous cette figure que son entourage envisage son avenir et qu'elle l'envisage elle-même. On admet unanimement que la conquête d'un mari –ou en certains cas d'un protecteur– est pour elle la plus importante des entreprises. Dans l'homme s'incarne à ses yeux l'Autre [...] mais cet *Autre* lui apparaît sur le mode de l'inessentiel. Elle s'affranchira du foyer de ses parents, de l'emprise maternelle, elle s'ouvrira l'avenir non par une active conquête mais en se remettant passive et docile entre les mains d'un nouveau maître (vol.2, 81).

C'est donc pour occuper cette longue attente que la femme célibataire choisit des moyens farfelus pour chercher un mari tout en gardant un rôle passif puisque c'est à l'homme de conquérir la femme.

En plus des prières à saint Antoine, les femmes dans *Le pavillon des miroirs* ont recours à la macumba, que Kokis décrit comme étant un culte animiste afro-brésilien (PM 28). C'est dans l'eau de lune, un mélange d'eau et d'urine où l'on ajoute un blanc d'œuf dans lequel doit miroiter la lune, qu'une prêtresse de la macumba fait apparaître «le visage de l'homme promis, ou bien elle désigne celui qui est secrètement

amoureux.» (PM 29)<sup>1</sup>. Les femmes rêvent d'un amoureux, d'un prince charmant qui mettrait fin à leur attente. La cérémonie a pour but de s'assurer un mari, «un vrai mari, épousé à l'église et pour toujours. Robe blanche, nuit de noces de vierge et l'envie gravée dans les yeux de toutes les autres, qui resteront vieilles filles ou pire encore» (PM 27).

Il n'y a pas que la tante Lili et les amies de la mère du narrateur dans *Le pavillon des miroirs* qui se morfondent dans l'interminable attente de l'homme. Dans *Kaléidoscope brisé*, Elvira déclare à Maroussia, qui n'est pas d'accord avec son choix d'époux: «c'est ma dernière chance de me caser. Pourquoi ne pas l'épouser ? Tu sais, je commence à être fatiguée d'attendre, je dois penser à mon avenir. Il ne me reste pas beaucoup de temps pour trouver un bon parti» (KB 274). Puis elle avertit Maroussia: «Garde les pieds sur terre, Mara. Tes rêves de dénicher des politiciens ou des officiers de l'armée sont des lubies du passé. Ça n'arrivera plus ma chère» (KB 274). Ici, le mariage représente la possibilité d'un avenir meilleur. La femme est pourtant pressée dans le temps et elle ne peut pas toujours se permettre d'attendre l'homme de ses rêves.

Le mariage représente bel et bien une décision d'affaires. La femme doit se trouver un mari, riche de préférence, pour s'assurer un avenir confortable. Luce Irigaray voit même le «mariage monogamique traditionnel» comme une «forme légale de prostitution qui ne s'avoue pas et qui par négation produit le moralisme» (1974, 153). Chez Kokis, les femmes sont prévoyantes. C'est Lucien qui confie à Ivan que «les femmes sont folles des artistes, mais qu'elles souhaitent épouser plutôt des banquiers» (MJ 212) et ce parce qu'un banquier représente la sécurité. Généralement, la femme souhaiterait bien rencontrer son prince charmant mais elle est prête à renoncer à l'amour pour la richesse et la sécurité. Le père du narrateur dans *Le pavillon des miroirs* prétend que c'est par vanité que les femmes «attendent plutôt des hommes avec de l'argent [et] qu'elles ne veulent pas d'ouvriers honnêtes» (PM 126) car un mariage motivé par l'argent, signifie la sécurité et le statut social. C'est pourquoi Lidia, la mère de Fanny, Lioubov et Katia dans la trilogie amorcée par *Saltimbanques*, «rêve de voir ses trois filles adolescentes [...] abandonner cette vie vagabonde [...] pour entrer au conservatoire, fréquenter la bonne

---

<sup>1</sup> Il n'est pas surprenant que l'image d'un futur mari soit reflétée dans l'eau car selon Gaston Bachelard, le reflet dans l'eau est associé à l'infini du rêve (1942, 32).

société et enfin se marier en blanc.» (S 53) Simone de Beauvoir résume la dynamique entourant le mariage ainsi

La femme mariée est autorisée à se faire entretenir par son mari; elle est en outre revêtue d'une dignité sociale très supérieure à celle de la célibataire [...] tout encourage la jeune fille à attendre du «prince charmant» fortune et bonheur plutôt qu'à en tenter seule la difficile et incertaine conquête. En particulier, elle peut espérer accéder grâce à lui à une caste supérieure à la sienne, miracle que ne récompensera pas le travail de toute une vie<sup>2</sup> (vol.1, 227).

Ce prince charmant symbolise davantage l'argent et l'avancement social qu'il ne représente l'amour.

En somme, le mariage dans l'œuvre de Kokis, c'est le rêve de toute femme célibataire. Toutes les femmes célibataires sont en attente d'un mari mais doivent se contenter d'un désir passif. Ce désir est motivé par la position sociale de la femme, qui doit toujours avoir un protecteur, que ce soit son père, son mari ou tout autre homme qui remplirait les mêmes fonctions. C'est un désir viscéral qui s'inscrit dans les habitudes, les intérêts et même dans la spiritualité des femmes. Ce désir se manifeste à travers toute l'œuvre de Kokis où le mariage représente l'idéal pour la femme célibataire. Qu'en est-il pour la femme mariée? Si le mariage est en fait un rêve, la femme mariée devrait vivre une existence idyllique, mais est-ce le cas ?

### L'épouse

Dans les romans de Kokis, la femme mariée est rarement satisfaite de son état. Les mariages sont pour la plupart des unions malheureuses<sup>3</sup>, où la femme subit le contrôle de son mari. La femme mariée est décrite comme étant mécontente, frustrée voire même acariâtre et grincheuse. De

<sup>2</sup> Plus loin Simone de Beauvoir montre que les parents, ainsi que la société en général, élèvent les filles en les préparant pour le mariage, au détriment de leur éducation et leur formation personnelle. Il en résulte une infériorité qui doit être compensée par un bon mariage. Cycle que Simone de Beauvoir dénonce comme un cercle vicieux (vol.1, 227).

<sup>3</sup> Il existe quelques exemples de mariages heureux, comme celui de Lise et de Joe Plamondon dans *Un sourire blindé*. Il est toutefois important de souligner que le couple Plamondon est une exception dans cette catégorie-ci de la même façon qu'il est une exception dans la catégorie des couples heureux, puisqu'il représente un des rares couples amoureux parmi les couples mariés et un des seuls couples mariés parmi les couples amoureux.

plus, la sécurité que représentait le mariage dans sa jeunesse, ne s'est jamais vraiment réalisée. La femme mariée est maintenant la propriété de son mari et celui-ci peut en disposer à sa guise. Elle est très souvent confinée à la maison, où elle s'occupe des tâches ménagères et de la cuisine. S'il est vrai que le mariage peut assurer sa condition sociale, elle n'est jamais indépendante ni socialement ni financièrement. Elle demeure sous la tutelle de son mari et celui-ci peut l'abandonner à n'importe quel moment.

Chez la plupart des couples mariés que l'on retrouve dans les romans de Kokis, l'homme représente l'autorité et il doit être respecté de la femme. La femme mariée est, selon Luce Irigaray, une esclave: «La famille individuelle moderne est fondée sur l'esclavage domestique avoué ou dissimulé de la femme [...] Contrat de travail non avoué, le contrat de mariage aura encore masqué *un acte d'achat du corps et du sexe de la femme*»<sup>4</sup> (1974, 151). *Kaléidoscope brisé* offre un bon exemple du contrôle qu'un mari peut exercer sur sa femme. La jeune Virginie est la femme du vieux Kropotkine, un nain ventriloque. Celui-ci l'a entraînée pour son numéro de cirque. C'est d'ailleurs lors d'une représentation que le colonel Sampaio est tombé amoureux de la jeune femme. Kropotkine accepte de donner Virginie en mariage au colonel contre une dot substantielle: «il avait déjà reçu la dot promise par le colonel Sampaio et il se réjouissait désormais de cette affaire providentielle qui allait assurer son retour en Europe. Mais aussi parce que le colonel avait inclus dans la transaction une adolescente indienne, Alicia» (KB 255). Ici, l'épouse est une marchandise qui fait l'objet d'un échange entre hommes. L'épouse représente aussi une forme de main-d'œuvre puisque sans Virginie, Kropotkine aurait été incapable de faire son numéro.

La relation entre mari et femme est comparable à la relation qui existe entre parent et enfant. Dans *Le pavillon des miroirs*, le narrateur affirme que «les femmes risquent toujours de nous laisser seuls quelque part, d'écouter n'importe qui et de prendre des décisions idiotes. Si quelqu'un ne leur dit pas quoi faire, elles s'énervent et font des bêtises» (PM 121). C'est donc le mari qui est responsable de contrôler son épouse, d'en prendre soin puisque celle-ci est incapable de prendre soin d'elle-même. Elle est dépendante de son mari. C'est pour cette raison que Lucien

---

<sup>4</sup> La première partie de la citation est tirée de «Engels, *Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, Éditions Sociales, pp. 71-72» et est citée par Irigaray, la partie en italique se trouve dans le texte.

dans *Le maître de jeu* déclare: «J'ai toujours su que les bonnes sœurs cloîtrées pouvaient faire d'excellentes épouses. C'est leur part de rêve [...] leur désir brûlant derrière la pudeur, sans compter l'humilité et l'envie de servir un maître» (*MJ* 51).

Simone de Beauvoir explique que «le mariage encourage l'homme à un capricieux impérialisme: la tentation de dominer est la plus universelle, la plus irréversible qui soit; livrer l'enfant à la mère, livrer la femme au mari, c'est cultiver sur terre la tyrannie» (vol.2, 262). Les romans de Kokis offrent plusieurs exemples où l'épouse subit les caprices du mari. Dans *Le pavillon des miroirs*, le père du narrateur n'a aucun respect pour sa femme. Celui-ci est ouvrier et il interdit formellement à sa femme et aux femmes en général de venir au chantier sous prétexte qu'elles «se mettraient à trop parler, à se plaindre de leur mari, et finiraient peut-être même par faire les dévergondées» (*PM* 126). D'ailleurs son épouse n'a pas d'identité propre. Par exemple, le narrateur ne parle jamais d'elle au singulier elle est toujours incorporée à un «elles»<sup>5</sup> qui demeure toujours indéfini. Entre autres lorsque le narrateur raconte: «elles se plaignent de lui, de son insouciance [...]. Il n'a pas l'air d'écouter leurs grognements et, quand il les regarde, elles se taisent. Boudeuses, fâchées et impatientes de le voir partir pour pouvoir continuer à se plaindre. Il s'en fiche.» (*PM* 122) Un seul regard de l'époux est nécessaire pour faire taire l'épouse et ses compagnes.

L'épouse dans *Le pavillon des miroirs* offre malgré tout une certaine résistance à l'autorité de son mari. Par exemple, c'est elle qui, fatiguée des «inventions farfelues» (*PM* 153) de son mari et de l'inquiétude provenant des «problèmes d'argent» de celui-ci (*PM* 124), décide d'ouvrir «une maison de bains» (*PM* 184). Elle s'improvise femme d'affaires, se fait appeler Luigia et gère son propre bordel. L'époux ne peut rien dire parce que «[ses] affaires vont toujours mal» (*PM* 125) Comme l'explique le narrateur «plus son enthousiasme est grand, plus il va avoir des problèmes d'argent» (*PM* 124). En somme, c'est l'épouse qui, par peur de la pauvreté, est obligée de trouver un moyen de gagner de l'argent. L'époux ferme les yeux et prétend ne pas avoir connaissance de ce qui se passe chez lui lorsqu'il est au travail:

---

<sup>5</sup> Chaque fois qu'il est question de l'épouse, le narrateur parle «des femmes», il n'est pas certain s'il s'agit là d'une généralisation ou encore si l'épouse est toujours en compagnie de ses sœurs, les «tantes». Les «tantes» est aussi l'appellation donnée aux amies de la mère qui deviendront plus tard dans le roman les prostituées du bordel tenu par celle-ci.

Je ne crois pas qu'il couche avec ces filles; d'ailleurs il n'est jamais là lorsqu'elles arrivent. Il a peut-être honte, ou il trouve que c'est trop dégueulasse pour lui, ce genre de femmes. Qui sait, peut-être qu'il a mieux ailleurs? Ce qui est dur avec lui, c'est qu'il ne prend pas position, qu'il fait comme s'il ne savait rien, comme si tout ça n'existait pas (*PM* 217-218).

Simone de Beauvoir offre une explication à ce comportement. D'après elle, l'épouse

se rebelle. Même si elle a commencé par reconnaître le prestige viril, son éblouissement se dissipe vite; l'enfant s'aperçoit un jour que son père n'est qu'un individu contingent; l'épouse découvre qu'elle n'a pas en face d'elle la haute figure du Suzerain, du Chef, du Maître mais un homme; elle ne voit aucune raison de lui être asservie; il ne représente à ces yeux qu'un ingrat et injuste devoir (vol.2, 262).

D'ailleurs, au début de *Kaléidoscope brisé*, lorsque le cirque arrive à Rio, le lecteur retrouve les personnages principaux du premier roman de Kokis. L'épouse se plaint toujours de sa situation. Situation toujours tendue car alors que le père «affectionn[e] cyniquement les impasses existentielles pour faire chier son épouse» (*KB* 23), sa femme, elle, se lamente que les «pauvres femmes du monde souffr[ent] le martyre dans cette vallée de larmes, pendant que les hommes [sont] tous des bons à rien et des sans cœur, dont l'âme [est] destinée aux feux éternels» (*KB* 24).

Dans les romans de Kokis, l'épouse peut se révolter contre son mari mais la situation ne change pas: l'épouse demeure toujours dépendante de lui. C'est que les femmes abandonnées par leur époux connaissent pour la plupart un triste sort. C'est le cas de Natividad, la mère biologique du petit Conrado dans *Un sourire blindé*. Natividad et son mari, Dario sont des immigrants au Canada de Saint-Domingue. L'adaptation est difficile et le mari a quitté femme et enfant pour aller vivre avec «la fille d'une voisine» (*SB* 17). La mère prétend qu'il est «mort et enterré» et en «enfer de surcroît» (*SB* 17). D'après le narrateur, le départ du mari pourrait être la cause de la déchéance familiale racontée dans le roman: «Peut-être que tout avait commencé depuis que son père était allé au diable» (*SB* 19). Après le départ du père, les voisines tentent de consoler Natividad, en lui disant qu'elle «allait pouvoir travailler librement, s'acheter tout ce qu'elle voulait sans recevoir d'ordres de personne et, surtout, elle allait rencontrer d'autres hommes et se faire

payer du bon temps»<sup>6</sup> (SB 23). Natividad fréquentera plusieurs hommes qui finiront tous par l'abandonner à sa misère. Elle blâme tous les hommes pour sa situation, puisque aucun d'entre eux ne sait la supporter financièrement, lui offrir les mêmes bénéfices que le mariage: «Mais les hommes sont ainsi faits dans ce pays froid, ils partent tous, sans respecter personne. C'est chacun pour soi; les hommes font ce qu'ils veulent, se dévergondent...» (SB 48) Le petit Conrado voit une seule solution au problème, rentrer au «pays-dimanche»<sup>7</sup> (SB 49). Natividad sait très bien quel sort l'attend si elle retourne à Saint-Domingue: «Fais pas l'idiot petit merdeux! [...] Je me tuerais [...] pour te faire vivre? À faire la pute pour des paresseux?» (SB 49) Après une série d'amourettes, Natividad rencontrera Brady, un vendeur de drogue, dont elle tombera enceinte. À l'accouchement, Conrado sera pris en charge par la DPJ<sup>8</sup> et placé en foyer d'accueil. En somme, le départ du mari, n'est pas, dans ce cas-ci, l'unique facteur expliquant la dégringolade de Natividad dans la misère. Néanmoins, combiné à d'autres éléments, le départ de celui-ci contribue à la situation précaire de la jeune femme. Celle-ci dépendait de son mari, entre autre parce que Dario comprenait le français et s'il ne travaillait pas, il s'occupait de Conrado. Natividad, recherchera désespérément un homme qui pourra remplacer son mari. Comme l'explique Robert Chartrand, Natividad «cherche surtout à s'accrocher à un autre homme qui voudra bien la faire vivre» (Chartrand 1998, D5).

Katia dans *Kaléidoscope brisé* connaîtra aussi un triste sort. Elle sera utilisée puis abandonnée par Draco Spivac. Celui-ci pense qu'elle «fera une excellente épouse» mais il est davantage intéressé par «cette fameuse nationalité argentine ainsi que son entrée dans la communauté juive de ce nouveau pays» qu'il obtiendra «du même coup» (S 249). Pour lui, Katia représente un «magot» (S 249), un objet utile à ses fins. Une fois mariée, Katia disparaîtra dans un bordel de Buenos Aires alors que son mari prétend qu'elle est décédée. Draco, lui, aura obtenu d'elle ce dont il

<sup>6</sup> Comme le résume Pierre L. Horn: «after a terrible row, [the father] abandons his family. This frees the mother from marital oppression and allows her to date again» (Horn 1999, 493).

<sup>7</sup> Conrado appelle Saint-Domingue, le «pays-dimanche» en raison de la description que Natividad en fait. Le narrateur, lui-même, se réfère à Saint-Domingue en l'appelant «le paradis perdu» (SB 49).

<sup>8</sup> Direction de la protection de la jeunesse.

avait besoin, ne deviendra-t-il pas Don Luis Dragon Fisher Espível dans *Le magicien*, prenant ainsi le nom de Katia (Fisher)? Le narrateur nous apprend, que Katia «n'avait rien osé pour se défendre, les choses s'étaient passées d'elles-mêmes, son corps n'avait fait que suivre [...] toujours incapable de ne pas obéir aux ordres qu'on lui donnait» (KB 71).

Doralice connaîtra à peu près le même sort. Son fiancé, l'abandonne «sans autre explication qu'un 'attends ici, je reviens dans une heure'» (ND 200). Elle opte donc pour les bordels de Vitória et devient prostituée parce que son fiancé «l'avait abandonnée sans rien d'autre que la robe qu'elle portait» (ND 200). Une femme abandonnée par l'homme dont elle dépend, que ce soit le père, le mari ou le fiancé, se trouve dans une situation critique. Dans *Saltilbanques*, lorsque Larsen et son épouse Larissa veulent quitter le cirque, Makarius déclare qu'il ne peut pas «bannir Larissa» parce que de la bannir «serait la condamner au bordel si jamais Larsen ne tient pas parole» (S 351). Le verbe condamner accentue l'absence de choix, de possibilités pour la femme abandonnée. En somme, comme l'explique Simone de Beauvoir, l'épouse est un objet troqué entre les hommes (vol.2, 196). Pour Spivac, Katia est un magot qu'il doit remporter, un passeport pour la richesse. De même, Doralice n'est, pour son fiancé, qu'un petit problème qu'il suffit d'abandonner le long de la route pour s'en débarrasser. Les femmes sont mariées et répudiées comme si elles étaient des objets.

Le rôle de l'épouse se limite à la satisfaction des besoins et des désirs de l'homme. L'épouse est responsable de la propreté de la maison, de la nourriture et de la satisfaction sexuelle du mari. C'est pour cette raison qu'Antonio, le propriétaire de bar dans *Les Amants de l'Alfama* conseille à Joaquim

Ne vous mariez pas jeune homme. Prenez plutôt une bonne à votre guise, c'est mon conseil d'homme expérimenté. Vous pouvez changer de bonne à votre guise, et ça revient moins cher à la longue [...] Non, je vous dis, une bonne c'est bien mieux, ou même deux si vous aimez l'ordre et la propreté [...] une servante jeune et grassouillette pour vous tenir compagnie si vous en avez la fringale (ADA 21-22).

Dans les romans de Kokis, l'épouse est jugée en fonction de ses capacités à satisfaire ces besoins. Par exemple, dans *Errances*, une femme est considérée comme étant une bonne épouse parce qu'elle correspond à un certain idéal physique et qu'elle sait bien cuisiner: «Tu devrais voir le

morceau de belle femme, mon vieux, avec des bras de marbre, des tétons énormes et des yeux si tristes... Son mari, le propriétaire, est un homme heureux, sans doute. À table et au lit!» (E 163). La femme, dans ce contexte-ci, est la propriété de son mari. Elle doit le rendre heureux. Même si elle a des «yeux tristes», le lecteur ne sait pas pourquoi. Est-elle triste? Est-elle heureuse? C'est sans importance dans un récit raconté par un homme, Mateus. Il est intéressant de constater que «propriétaire» suit immédiatement «mari» et bien qu'il désigne l'homme en tant que propriétaire du restaurant, il laisse sous-entendre un rapport de propriétaire-propriété entre le mari et sa femme. Comme l'explique Luce Irigaray, la femme a deux rôles possibles et contradictoires, elle peut être «l'égal de l'homme» mais elle doit, afin de garder une valeur d'échange, conserver sa 'féminité'» (1977, 80). Le paradoxe est que la féminité «est un rôle, une image, une valeur, imposés aux femmes par les systèmes de représentation des hommes.» La féminité est importante puisqu'elle donne la valeur à la femme qui demeure en tout temps un objet. Dans le mariage cet objet est échangé. Comme l'explique Simone de Beauvoir, la valeur de la femme

est par rapport au mâle comme celle de l'esclave par rapport à l'homme libre. Jeune fille, le père à tous les pouvoirs sur elle; par le mariage il les transmet à l'époux dans sa totalité. Puisqu'elle est sa propriété comme esclave, la bête de somme, la chose [...] seules des raisons économiques limitent la polygamie; le mari peut répudier ses femmes au gré de ses caprices (vol.1, 135).

Dans *Les amants de l'Alfama*, le vieux Martim raconte l'histoire d'un vieux commerçant riche qui vient d'épouser une jeune fille «qui avait l'âge pour être sa petite-fille ou même son arrière-petite-fille» (AA 156).

Ce vieux commerçant veut un fils, qu'il n'a pu obtenir de ses autres unions puisque c'est son «quatrième ou cinquième mariage infructueux» (ADA 156), ce à quoi le narrateur ajoute: «Je me demande toujours de quoi elles sont mortes, les pauvres épouses successives...» (ADA 156). Dans cet exemple-ci, l'épouse est la propriété de l'homme, et son corps est utilisé pour sa fonction reproductrice. Le commerçant a essayé d'engendrer un fils à plusieurs reprises, en épousant une femme après l'autre. Ce qui est intéressant ici, c'est le soupçon que le narrateur éveille dans l'esprit du lecteur quant au caractère criminel de la disparition des autres épouses: il s'agit là d'un exemple extrême de répudiation.

Il n'est donc pas surprenant que dans *Kaléidoscope brisé*, le statut de veuve soit si convoité. Les jeunes femmes qui perdent leurs maris pendant la guerre et qui étaient «tenues jusqu'alors sous le lourd joug du mariage bourgeois, goût[ent] désormais l'ivresse de la liberté et des sens qui leur [est] conférée officiellement par leur nouveau statut de veuves de guerre» (KB 224).

Dans l'œuvre de Kokis, l'épouse est subordonnée à son mari. Le mariage lui assure un foyer et une certaine position sociale, mais en échange elle devient en quelque sorte la bonne à tout faire de l'homme. Condamnée au foyer familial, elle remet parfois en question ses rêves de jeunesse. La prétendue sécurité que le mariage est censé apporter à l'épouse peut-être aisément compromise. La femme peut être abandonnée, comme c'est le cas de Katia, laissée pour morte dans un bordel par Draco Spivac dans *Kaléidoscope brisé*, ou de Doralice, abandonnée par son fiancé dans *Negão et Doralice*. Le mariage est pour la femme source de désillusionnement et dans l'œuvre romanesque de Kokis, les femmes mariées sont rarement heureuses de leur état.

### La maternité

Michelle Coquillat avance dans *La poétique du mâle*, qu'étant donné que l'homme est «issu du Père, [il] se sent justifié à se croire analogue au Père: il en procède et par l'esprit est doué, comme lui pour la création, c'est-à-dire pour faire surgir de rien l'existant, ou du chaos, la forme» (37). Tandis que la femme est

enfermée dans son rôle procréateur: de même qu'il a fallu la former de la matière existante, de même sa fonction sera de perpétuer cette matière [...] il faudra à la femme, simple procréatrice, un germe, celui-là précisément que lui fournit l'homme qui, à la fois, la crée et la fertilise. Voilà tout simplement signée sa dépendance à être et se penser autonome (Coquillat 37-38).

La maternité est souvent perçue comme une extension du rôle de l'épouse. C'est le rôle fondamental de la femme: une jeune fille se marie et plus tard devient mère. Dans les romans de Kokis, la mère joue un rôle ambivalent; certaines femmes peuvent être considérées comme de bonnes mères tandis que d'autres ne présentent pas les caractéristiques maternelles traditionnelles. Cette ambivalence est présente dans le symbolisme de la mère:

La mère c'est la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture; c'est aussi, en revanche, le risque d'oppression par l'étroitesse du milieu et d'étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide: la génitrice dévorant le futur genitor, la générosité devenant captatrice et castratrice (Chevalier et Gheerbrant vol.3, 206).

D'autre part, plusieurs femmes décrites comme étant maternelles ne sont pas des mères biologiques. Quels sont les différents rôles de la mère, dans les romans de Kokis? Comment les mères sont-elles perçues? Et comment perçoivent-elles leur rôle? Simone de Beauvoir note, «Comme le 'passage' de la puberté, de l'initiation sexuelle, du mariage, celui de la maternité engendre une déception morose chez les sujets qui espèrent qu'un événement extérieur peut rénover et justifier leur vie» (vol.2, 322). Y a-t-il des différences entre les relations mère-fils et les relations mère-fille?

Dans *Kaléidoscope brisé*, c'est le frère Evangelista qui déclare: «Saint Paul le dit clairement: c'est la femme qui, séduite, se rendit coupable de transgression, et elle ne sera sauvée que par la maternité» (KB 301). C'est pour cette raison qu'il «ensemence» bon nombre de jeunes indiennes. Un peu plus loin dans le roman, le frère Evangelista parle de «la nature démoniaque des créatures du sexe» (KB 301-302) et maintient que seule «la maternité» peut «adoucir» cette nature qu'il appelle aussi «la bête» (KB 302). En somme, la maternité est considérée par ce religieux, comme étant le seul moyen par lequel les femmes peuvent racheter le péché originel d'Ève. La maternité serait, selon cette perspective, une punition, un fardeau ou un calvaire que la femme s'est attiré et qu'elle doit endurer.

Au début de *Kaléidoscope brisé*, nous retrouvons la famille du premier roman de Kokis, *Le pavillon des miroirs*. La mère se plaint de ses enfants et de sa vie de mère: «il fut longuement question du calvaire de la pauvre mère, qui se sacrifiait pour élever des pestes, qui gâchait sa propre jeunesse au profit de ces enfants ingrats qui allaient tous mal finir [...] Et que les pauvres femmes du monde souffraient le martyre dans cette vallée de larmes...» (KB 24). Dans le roman *Un sourire blindé*, le narrateur déclare: «Les femmes, les pauvrettes, ce sont elles qui souffraient le plus car elles devaient élever les enfants» (SB 69). Lorsque Natividad tombe enceinte, les voisines se réunissent avec elle pour discuter «du grand malheur qu'étaient les enfants» (SB 85). Elles essaient ensuite de convaincre Natividad de se «débarrasser du bébé et [de] refaire sa vie» (SB

85). Plus loin, le narrateur nous apprend que même pour le petit Conrado la grossesse et les enfants sont déjà associés au malheur et à la misère: «Ça ne pouvait être que la grossesse, les bébés qui grouillaient dans son ventre, ce maudit reliquat de l'amour»<sup>9</sup> (SB 86).

### La grossesse

Natividad, la mère de Conrado, le maltraite à plusieurs niveaux. Premièrement, le petit garçon, qui a environ trois ans au début du roman, est abandonné à lui-même et à la télévision la plupart du temps. C'est ainsi qu'il se crée un univers où les divers personnages de bandes dessinées interagissent entre eux. Natividad laisse parfois son fils seul lorsqu'elle sort avec les différents «nouveaux papas»: «Les premières fois, Conrado dut découvrir par lui-même sa situation de captif; maman était sortie sans rien dire en le croyant endormi.» (SB 62) Le désespoir et la peur du petit garçon sont si intenses qu'il pense même se jeter par la fenêtre du «troisième étage» pour voir s'il s'en tirerait comme «le coyote» qui chasse «le poulet Bipbip» (SB 65). De cette façon, «le 911 viendrait le chercher, avec la police [...] et il ne serait plus seul» (SB 65). Voilà quelques exemples, parmi tant d'autres, de situations où le petit Conrado est maltraité par sa mère. Mais lorsque celle-ci tombe enceinte, elle est fière, voire même heureuse de sa situation. D'après Simone de Beauvoir, «tout un ensemble de raisons économiques, sentimentales, définit l'enfant comme un fardeau, une chaîne, ou une libération, un joyau, une sécurité» (vol.2, 321). Contrairement à la venue de Conrado, qui avait été un malheur<sup>10</sup>, cette grossesse a ses avantages: «ils allaient aussi recevoir

---

<sup>9</sup> Ce qui n'est pas surprenant puisque lorsque Conrado demande à sa mère «pourquoi les gens ont des enfants?» celle-ci insiste sur le caractère accidentel de la maternité: «Les enfants viennent lorsque les gens s'aiment. On ne les choisit pas.» (SB 69) Une réponse entendue par le jeune garçon puisque lorsqu'il est témoin du viol collectif d'une jeune junkie, le narrateur déclare: «le petit garçon comprit enfin ce qu'était l'amour des grandes personnes, et il ne fut plus étonné que les enfants soient craints et méprisés comme la peste par toutes les femmes du monde.» (SB 83).

<sup>10</sup> Au tout début du roman, le narrateur explique que «Natividad paraissait irritée car le père avait envie de la chatouiller à tout moment. Elle n'aimait pas ça; elle disait que c'étaient à cause de Conrado qu'elle n'aimait pas les chatouilles» (SB 20). Conrado appelle «chatouilles» toute activité sexuelle. Ce n'est pas à cause de Conrado en tant que tel que Natividad ne veut pas avoir de relations sexuelles avec son mari mais parce qu'avec toute relation sexuelle vient le risque de grossesse.

beaucoup d'argent car les femmes de ce pays étaient désormais payées pour enfanter» (SB 85).

Parce qu'elle est enceinte, Natividad croit détenir un certain pouvoir sur Dario, son premier mari. D'après elle, «il fallait que Dario sache qu'elle attendait un autre fils, qu'il pouvait revenir, qu'ils allaient toucher ensemble les fabuleuses allocations» (SB 90). D'ailleurs, son ventre grossissant est pour elle une source de fierté: «Ce ventre lui servait de bannière. Elle aimait la façon avec laquelle les hommes s'empressaient de lui céder la place dans l'autobus» (SB 91). Comme l'explique Simone de Beauvoir, la femme enceinte se crée certaines attentes vis-à-vis de l'enfant à naître et celui-ci, bien qu'encore au stade embryonnaire, a déjà un rôle à jouer: «Parfois l'enfant est souhaité afin de consolider une liaison, un mariage, et l'attachement que lui porte sa mère dépend de la réussite ou de l'échec de ses plans» (vol.2, 306). C'est aussi le cas de Katia, dans *Saltimbanques* et dans *Kaléidoscope brisé*, qui tombe enceinte après avoir été violée par Arcadi, un nazi en fuite. Celle-ci se dit naïvement que parce qu'elle est enceinte, «peut-être qu' [Arcadi] sera plus gentil [...] lorsqu'il aura la mère de son enfant dans ses bras» (S 207). Il est à noter que dans le cas de Natividad et de Katia, leur espoir de conquérir le cœur de leur amoureux par la grossesse sera vite déçu. Natividad ne revoit plus jamais Dario malgré «l'appât des allocations» (SB 93) et lors de leur première rencontre nocturne après l'annonce de la grossesse de Katia, Arcadi traite celle-ci de «Sau Jude»<sup>11</sup> (S 209). Il faut donc préciser que si la femme enceinte se crée des espoirs et des attentes par rapport à sa grossesse et l'impact que celle-ci aura sur l'homme, ces attentes ne sont pas nécessairement comblées. Selon Luce Irigaray: «Pour les femmes, plus secrètement, la maternité représente le seul remède contre la déréliction ou la déchéance imposées dans l'amour par les instincts masculins, et aussi un chemin pour renouer avec leur mère et les autres femmes» (1989, 111).

C'est lorsque sa mère accouchera du bébé que Conrado sera pris en charge par les services de protection de la jeunesse. Il sera ballotté d'un foyer d'accueil à un autre, tous aussi misérables les uns que les autres. Réginald Martel décrit la situation ainsi: «Il ne restera à l'enfant, un bébé presque, que le circuit des foyers d'accueil, à la merci des salauds, des

---

<sup>11</sup> Sergio Kokis précise dans une note en bas de page que «Sau Jude» veut dire «Truie Juive» et peut aussi avoir le sens de «Maudite Juive». (S 209).

paumés et des fous. Des fonctionnaires sourds et aveugles seront ses guides. Aussi bien dire qu'il est perdu d'avance» (1998, B4). Il se replie dans son silence et échoue finalement dans une prison pour mineurs d'où il sortira grâce à Joe et Lise Plamondon.

### **La bonne mère**

Lise Plamondon est l'un de ces personnages qui, bien qu'elle ne soit pas mère, représente l'essence maternelle. Lorsqu'elle rencontre pour la première fois Conrado, il est emprisonné; elle est honnête et chaleureuse avec le petit garçon: «Tu sais, on n'a pas d'enfant. On voulait beaucoup en avoir un, mais ça ne marche pas...C'est à cause de ça qu'on ne sait pas très bien quoi dire, et j'avais peur que tu t'ennuies avec nous» (SB 236). D'après le narrateur du roman, c'est parce qu'elle «aimait son homme, et se savait aimée en tant que femme» que «Lise pouvait [...] aimer [Conrado] comme une mère» (SB 256). Ce qui rejoint l'opinion de Simone de Beauvoir qui avance que «les femmes froides, insatisfaites, mélancoliques, qui attend[ent] de l'enfant une compagnie, une chaleur, une excitation qui les arrachent à elles-mêmes sont toujours profondément désappointées» (vol.2, 322). Lise Plamondon est satisfaite à tous les niveaux, elle aime son mari, qui l'aime en retour, l'enfant ne représente pas, pour elle, un moyen de satisfaire des besoins d'attention ou encore des carences d'amour et de tendresse<sup>12</sup>. C'est quand Lise et Joe téléphonent à Conrado pour lui souhaiter un joyeux Noël, que Conrado sort de son mutisme. Comme l'explique Irène Oore, «c'est lorsque Lise et Joe Plamondon l'entourent de leur tendresse que le petit Conrado, bouleversé par ces émotions, se remettra à parler et sortira de sa prison tant au sens littéral qu'au sens métaphorique du terme» (Oore 2000, 480-481). Lise Plamondon offre la protection à Conrado, protection dont il a besoin pour pouvoir redevenir un enfant. Elle explique à une avocate que chez elle «lui seul à des droits; les autres n'ont que des responsabilités.» (SB 250-251)

Parmi les personnages qui incarnent la mère maternelle, on retrouve Raimunda, la tante de Doralice, qui l'aime, «comme ça, sans y penser, avec tendresse envers la fillette qui avait suivi son chemin depuis

---

<sup>12</sup> Comme certaines mères des foyers d'accueil qui demandent caresses, baisers et attention des enfants parce qu'elles en sont privées ailleurs. À ce sujet, voir la section «inceste».

l'État d'Espírito Santo jusqu'aux bordels de Rio» (ND 50). La tante et la nièce ont une passion en commun, celle des plantes, du jardinage. D'ailleurs la retraite de Raimunda à Meriti est comparée à un «cloître tropical» (ND 51). La tante et la nièce sont comparées, par Pindoca, le chauffeur de taxi, à «deux Èves» tandis que le jardin, lui, est comparé au «paradis terrestre», «aux jardins de Babylone» et «aux forêts du Congo» dans «un déluge» verbal «excessif et sensuel à l'image du jardin» (ND 53). Selon Luce Irigaray, «Pour rendre à nouveau possible une éthique de la différence sexuelle, il faut renouer le lien des généalogies féminines» (1989, 120-121). Dans ce cas-ci, bien que la généalogie n'en soit pas une de mère à fille, il y en a néanmoins une puisque Raimunda a «les traits de Doralice sur un visage mûr» (ND 48). Il y a aussi continuité, puisque Doralice a suivi le chemin de Raimunda. Luce Irigaray note que «la terre est pour elles, un milieu privilégié; la terre est leur lieu. Dans son site fécond, mère et fille coexistent avec bonheur. Elles sont, comme la nature, fécondes et nourrissantes, ce qui ne les empêche pas d'entretenir entre elles des relations humaines» (1989, 122). Raimunda et Doralice représentent la parfaite harmonie entre mère et fille même si elles n'ont pas ce lien de parenté.

Dans *Le pavillon des miroirs*, le personnage principal et un de ses copains d'école sont hébergés, lors d'un voyage, par une dame maternelle. Maria Lucia représente la mère idéale: elle est attentionnée, douce, jolie, jeune et affectueuse. Tous les soirs elle vient border les deux garçons «en [leur] chuchotant [...] le plus délicieux 'bonne nuit mon petit garçon'» (PM 243). Moura, qui est orphelin et qui «regrette de ne pas avoir connu [sa mère]» (PM 243), «croit que toutes les mères sont gentilles» (PM 243). Ses copains tentent de lui faire comprendre que s'il n'a pas connu sa mère, c'est pour le mieux puisque de cette façon, «il peut rêver sans être déçu»<sup>13</sup> (PM 243). Il est extrêmement touché par l'attention que lui porte Maria Lucia. Un soir, lorsqu'elle le borde, il est tellement ému qu'il pleure. Le narrateur remarque alors que lui-même est touché par la «sollicitude» (PM 243) de Maria Lucia. Il ressent alors «un mélange de tristesse et de

---

<sup>13</sup> Le thème du rêve de la mère idéale est aussi présent dans *Un sourire blindé* où les jeunes détenus imaginent leur mère comme ils souhaiteraient qu'elle soit: «Les enfants abandonnés se racontaient ainsi de belles histoires entre eux, des histoires de mères divines et pures qui, victimes du sort, avaient dû les abandonner en pleurant amèrement» (SB 218). Même Conrado se met à rêver d'une Natividad idéalisée: «Peu à peu Natividad perdait ses attributs accidentels pour devenir une parfaite essence» (SB 220).

tendresse, avec un étrange fond de rage» (PM 244). La rage dont il parle est probablement due à la tension qui existe entre son idéal maternel incarné en Maria Lucia et sa réalité.

### Les relations mère-fils

La mère du narrateur anonyme dans *Le pavillon des miroirs* représente la figure maternelle centrale de l'œuvre romanesque de Sergio Kokis et ce parce que ce roman est autobiographique. Selon Jean-Claude Surprenant: «avec *Le pavillon des miroirs*, [...] Sergio Kokis nous raconte une histoire, la sienne» (Surprenant A10) D'après Paule des Rivières, «Kokis prend sa place» dans le monde littéraire et plus précisément dans le domaine du «livre sur l'enfance» puisque son récit comporte «une réflexion sur la mère qui campe son côté pathétique...» (Rivières D2) Le narrateur raconte son enfance au Brésil et sa famille occupe une part importante du récit. Le père est un rêveur tandis que la mère, «plus pratique [...] trichait ouvertement pour transformer les choses et utilisait le théâtre comme une politicienne» (PM 170). La mère, insatisfaite de son état de couturière, décide d'agir et d'améliorer les choses en ouvrant un bordel. Du coup, les enfants deviennent une présence indésirable et ils sont condamnés à errer dans les rues de Rio puisque «la porte restait fermée, et ma mère, nous avait avertis de ne pas sonner, car elle ne serait pas là» (PM 182). Cette mère brille par son absence, tant physique qu'émotionnelle puisque:

ma mère a décidé une fois pour toutes que nous sommes des enfants, et cette condition nous éloigne à ses yeux, irrémédiablement, du monde des adultes. Avant, cette façon hautaine m'irritait: méprisable, avec son habitude de nous regarder sans nous voir, les idées ailleurs, sous prétexte que nous sommes rien d'autre que des enfants (PM 211).

Il ne semble pas y avoir d'amour, ni même de respect entre le fils et la mère: « Il n'avait jamais respecté sa folle de mère... » (KB 21). D'ailleurs le narrateur semble être bien souvent seul malgré la commotion causée par le nombre de femmes qui vont et viennent dans l'appartement familial:

Les femmes me frappent moins, comme si elles avaient des choses plus importantes à faire. Par contre, elles répètent sans cesse les mêmes récriminations, assurant que les enfants sont un véritable malheur, qu'ils ne savent pas apprécier tout le dévouement des parents ni les

remercier [...] Le soir, l'ambiance à la maison est beaucoup plus calme, puisque les gens se parlent de moins en moins (*PM* 146-147).

La situation familiale est difficile, comme le résume Julie Sergent:

“Je suis encore petit”, se présente de go le narrateur, mais cela ne l'empêche pas, au contraire, d'avoir subi déjà un monde d'abus, de mépris, d'ennui. Maltraité par une mère pour qui il n'est qu'un fardeau, un “fardeau”, une “peste sale”, un “petit nègre dévergondé” [...] n'ayant ni jouet ni personne pour partager avec lui les activités de son âge, le petit erre en lui-même, en son monde d'images (1994, 27)<sup>14</sup>.

La mère dans *Le pavillon des miroirs* n'est donc pas aimante; elle laisse ses fils à eux-mêmes malgré leur jeune âge et se plaint d'eux. Selon Simone de Beauvoir:

«Le rapport de la mère avec ses enfants se définit au sein de la forme globale qu'est sa vie; il dépend de ses relations avec son mari, avec son passé, avec ses occupations, avec soi-même; [...] il faut que la jeune femme soit dans une situation psychologique, morale et matérielle qui lui permette d'en supporter la charge» (vol.2, 337). Il est évident que la mère en question n'est pas dans une situation idéale pour connaître la plénitude maternelle. Les rapports avec son mari sont tendus, elle regrette sa jeunesse et elle est déçue de son mariage. Elle se plaint qu'ils n'ont pas assez d'argent, qu'ils vont faire faillite, «Les femmes s'inquiètent du temps qu'il va prendre pour qu'il commence à rembourser ses emprunts. Elles prétendent qu'il va faire faillite [...] la vie devient une sorte de guerre pour savoir qui aura raison» (*PM* 130-131). Ces inquiétudes monétaires sont probablement à la base de l'ouverture de son bordel, et il est clair que ce choix de profession ne s'allie pas aisément avec la maternité: «Dans l'énervement, mon frère m'a confié [...] qu'elle était tout le temps à la maison et que c'était nous qu'elle ne voulait pas voir» (*PM* 184). D'après Simone de Beauvoir, il n'y a pas d'instinct maternel:

---

<sup>14</sup> Ce qui rejoint aussi l'interprétation de Jacques Allard, selon qui le «narrateur sans nom se voyait déjà comme un étranger dans sa propre famille de Rio, descendant d'un émigré letton parlant allemand et d'une mère «gitane» de Sao Paolo. Et comme si cela ne suffisait pas, cet enfant [...] grandira auprès d'un père distant [...] et d'une drôle de mère couturière: la maison est un bordel. On comprend son refus du modèle parental, son choix de solitude et de l'observation froide» (1994, D5).

Une telle obligation n'a rien de naturel: la nature ne saurait jamais dicter de choix moral; celui-ci implique un engagement. Enfanter c'est prendre un engagement; si la mère ensuite s'y dérobe, elle commet une faute contre une existence humaine, contre une liberté; mais personne ne peut le lui imposer [...] Il n'y a pas de mère «dénaturée» puisque l'amour maternel n'a rien de naturel: mais précisément à cause de cela, il y a de mauvaises mères (vol.2, 338-339).

### Les relations mère-fille

Lorsque Natividade est enceinte, Mme Ribeira lui conseille «d'avoir plutôt une fille [...] mentionnant entre autres avantages l'amour qu'ont les filles pour leur mère, leur docilité et leur gratitude» (SB 88). Mais qu'en est-il vraiment? Dans l'univers romanesque de Kokis, les relations entre mères et filles ne sont pas décrites aussi souvent que celles entre père et fils. Ce qui est probablement dû au fait que les personnages principaux sont pour la plupart masculins et qu'ils entretiennent des relations plus personnelles avec leur père qu'avec leur mère<sup>15</sup>. Le cas de Doralice et de sa mère, Erminia est une exception. La relation entre les deux femmes est racontée dans *Negão et Doralice*. C'est une relation teintée de jalousie et de soupçons. La mère de Doralice (qui s'appelait Gracinha avant de devenir prostituée) est la compagne de Monsieur Levy, une situation avantageuse pour la veuve: «Il avait pris la veuve Erminia sous sa protection comme commis, cuisinière et femme à tout faire» (ND 194). Monsieur Levy abusera de Doralice ce qui aura pour conséquence de ruiner la relation entre la mère et la fille. C'est Erminia qui décrit la relation entre Doralice et Monsieur Levy en disant: «Un père exemplaire. Et si soucieux de sa fille, si amoureux qu'il se laissait manipuler par la petite salope» (ND 198). Doralice, elle, ne pense qu'à une chose, partir: «Même sa mère désormais l'écoeurait. La boutique était devenue une cage; Levy une loque» (ND 199). En somme, Doralice et sa mère sont en compétition, comme si elles étaient en fait censées occuper la même fonction auprès de Monsieur Levy. Après le départ de Doralice, Erminia est condamnée à faire la Gracinha pour le bon plaisir de Monsieur Levy:

Quant à sa mère, Levy ne la mit pas à la porte. [...] il fallait désormais qu'Erminia y mette du sien, qu'elle joue la Gracinha [...] Erminia

<sup>15</sup> C'est le cas de Boris dans *Errances*, qui est très proche de son père, à qui il écrit mais dont on ne connaîtra jamais la mère. Il en va de même pour Max, le personnage principal dans *L'art du maquillage*.

maudissait sa fille, l'ingrate, la salope, la sale pute qui n'envoyait jamais de nouvelles ni d'argent et qui continuait à empoisonner sa vie. À force de jouer la Gracinha, Erminia devint coquette, prétentieuse et amère à la fois (ND 203)

Comme l'avance Simone de Beauvoir: « [La mère] est doublement jalouse: du monde qui lui prend sa fille, de sa fille qui en conquérant une part du monde la lui vole. Cette jalousie porte d'abord sur les rapports de la fillette avec son père; parfois la mère se sert de l'enfant pour attacher le mari au foyer» (vol.2, 334). Ce sont en fait les intentions que prête le narrateur à Erminia: «Erminia ne soupçonnait rien ou bien elle le cachait comme il faut. Ses crises de jalousie étaient plus brèves [...] Peut-être dans le fond planifiait-elle de marier sa fille à monsieur Levy?» (ND 199). Ainsi, Erminia s'assurerait la protection de monsieur Levy. Jamais Erminia ne s'inquiète des sentiments de sa fille.

Dans les romans de Kokis, il existe une relation mère-fille qui est empreinte d'amour, celle de Lidia Fisher et de ses trois filles: Lioubov, Katia et Fanny de la trilogie amorcée par *Saltimbanques*. Cette relation est exceptionnelle puisque Lidia, veuve comme Erminia, rêve de ce qu'il y a de mieux pour ses filles et qu'elle est prête à tout sacrifier, y compris son propre bonheur, pour elles. Au début de *Saltimbanques*, le narrateur décrit les rêves et aspirations de Lidia en ces termes: «Mais surtout elle rêve de voir ses trois filles adolescentes, Katia, Lioubov et Fanny, abandonner cette vie vagabonde et leurs instruments de gitanes, pour entrer au conservatoire, fréquenter la bonne société et enfin se marier en blanc» (S 53). D'après Simone de Beauvoir, seules les femmes «assez satisfaites de leur vie [...] voudront donner à leur enfant les chances qu'elles ont eues, celles aussi qu'elles n'ont pas eues: elles lui feront une jeunesse heureuse» (vol.2, 332). C'est ce qu'a fait Lidia malgré la guerre. Lorsque Lidia apprend la grossesse de Katia, elle se désole mais sans jamais priver sa fille de son amour. C'est à ce moment-là que le lecteur apprend comment Lidia a fait pour protéger ses filles juives durant la guerre: «Il n'a servi à rien de les surprotéger en leur cachant toutes les horreurs de la guerre [...] [elle] qui s'est tant avilie pour ne pas s'embarquer dans les trains à bestiaux vers la Pologne. Est-ce que toute la peine, les humiliations et les défaites n'ont abouti qu'à cet échec...» (S 208). C'est donc pour le bien-être de ses filles, pour leurs chances d'avenir que la mère, Lidia, a sacrifié

son propre bien-être, son bonheur<sup>16</sup>. À la fin du même roman, Lidia a de la difficulté à accepter que ses filles choisissent la vie de saltimbanque et refusent la vie dont elle a rêvé pour elles: «Wilhelm, tu veux dire qu'elles vont être saltimbanques pour toujours? [...] Ce n'est pas ce que je souhaitais pour elles, Katia reprendra le conservatoire j'en suis certaine. Je jouerai encore du piano» (S 367). Elle décide donc de rester à Buenos Aires pour retrouver Katia qui représente sa dernière chance de vivre son rêve et de devenir une musicienne professionnelle respectée. Lidia ne sait pas que sa fille a été abandonnée par Spivac dans un bordel de Buenos Aires. Dans *Kaléidoscope brisé*, le lecteur apprend son triste sort de femme de ménage pauvre qui avec la vieillesse devient «amère» (KB 76) et convaincue d'avoir été abandonnée par ses enfants: «Ils étaient peut-être tous retournés en Europe, en l'abandonnant pour se venger du fait qu'elle avait dédaigné leur vie de saltimbanques» (KB 76). Lidia aura voulu, toute sa vie protéger ses filles et leur donner ce qu'elle croyait être ce qu'il y a de mieux pour elles. Mais comme l'explique Simone de Beauvoir

Dans une fille, la mère ne salue pas un membre de la caste élue: elle y cherche son double. Elle projette en elle toute l'ambiguïté de son rapport à soi; et quand s'affirme l'altérité de cet *alter ego*, elle se sent trahie [...] Il se peut que, se dévouant à ce double en qui elle se reconnaît et se dépasse, la mère finisse par s'aliéner totalement en elle; elle renonce à son moi, son seul souci est le bonheur de son enfant [...] le danger qui la menace, c'est de devenir importune à celle qu'elle adore (vol.2, 332).

Dans le cas de Lidia et de Katia, l'on pourrait s'imaginer que l'innocence et la naïveté de Katia, qui est due à la surprotection de sa mère, est à la base de ce qui causera sa perte. Katia, s'interroge à plusieurs moments «C'est comment un homme?» (S 81-82, 185, 188) pour finalement répondre à sa propre interrogation «C'est donc ça, un homme...» (S 189) tout en se faisant violer par Arcadi. Après Arcadi, c'est Draco Spivac qui,

---

<sup>16</sup> La définition du verbe pronominal «s'avilir», c'est-à-dire «devenir vil, abject (voir dégrader) [...] Perdre de sa valeur, de son prix.», implique que la mère, Lidia, avait une certaine position, une certaine valeur et qu'elle a, de plein gré, par amour pour ses filles, accepté de renoncer à cet état afin de permettre à ses filles d'avoir la possibilité de devenir ce qu'elle-même était. Lidia a accepté de subir «les peines» et «les humiliations» pour donner les meilleures chances possibles à ses enfants. («Avilir.» *Le petit Robert* 1.144)

en se demandant «comment a fait Lidia pour la garder dans cet état pendant que l'Europe était à feu et à sang» (*S* 249), abuse de la jeune femme. En somme, bien que Lidia soit une bonne mère, son amour et sa surprotection n'ont pas su empêcher les tragédies et même y ont contribué.

Dans l'œuvre romanesque de Kokis, la mère influence grandement la vie de l'enfant et ce bien au-delà de l'âge adulte. Dans *Errances*, Gilberto, un peintre divorcé trois fois, déclare à Boris: «Cela fait quatre femmes qui m'ont malaxé, ma mère étant la première. C'était une femme adorable, ma mère... » (*E* 456-457). Ensuite Gilberto interroge Boris sur sa propre mère: «Et ta mère? Tout le malheur commence avec la mère» (*E* 457-458). Boris lui répond que sa mère est décédée avant d'avoir pu le «serrer entre ses griffes» (*E* 458) et Gilberto réplique que c'est mieux ainsi:«Une chance pour toi [...] c'est trop corrosif, une mère; surtout les bonnes mères, celles qui se dévouent et t'étreignent, qui s'occupent sans cesse de leurs petits garçons pour leur faire du bien. Tu y prends goût, et te voilà ensuite livré comme une proie facile aux amours mielleuses, la vie durant» (*E* 457). Ce qui résume bien la perception de la mère qui se dégage de l'œuvre de Kokis. La mère est un personnage crucial dans la vie d'une personne; qu'elle soit maternelle, méchante, gentille, froide ou chaleureuse, elle cause un tort certain à l'enfant. Ce qui est en partie explicable étant donné que

la mère est [dans l'analyse moderne] la première forme que prend pour l'individu l'expérience de l'anima, c'est-à-dire l'inconscient. Celui-ci présente deux aspects, l'un constructif, l'autre destructeur. Il est destructeur en tant qu'il est la source de tous les instincts...la totalité de tous les archétypes...le résidu de tout ce que les hommes ont vécu depuis les plus lointains commencements, le lieu de l'expérience supra-individuelle (Chevalier et Gheerbrant vol.3, 209).

Parallèlement, la maternité est un fardeau pour la femme. Comme nous l'avons vu dans le cas de Natividad et de la mère dans *Le pavillon des miroirs*, les enfants représentent le sacrifice. Les enfants deviennent le lot de la mère surtout lorsque le père disparaît ou est tout simplement absent.

## La prostitution

Chez Kokis, la prostituée<sup>17</sup> est un personnage omniprésent. Elle incarne tant le rêve que la réalité du désir de l'homme. Sa fonction, qui est de satisfaire ce désir, lui confère son statut d'artiste. Elle ajuste son jeu pour le modeler aux fantasmes de ses clients. C'est pourquoi Kokis incorpore la prostituée dans la dédicace de son roman *L'art du maquillage*: «À tous les artistes, y compris les coiffeuses, les chirurgiens plastiques, les travestis, les actrices et les putes. À tous ceux qui mettent leur brin de rêve pour tenter d'améliorer le quotidien fade» (AM).

Selon Bataille, la prostitution peut être «une forme complémentaire du mariage» (1957, 147). De la même façon, Luce Irigaray déclare: «Monogamie et prostitution sont, il est vrai, des antinomies, mais des antinomies inséparables, les deux pôles du même état social» (1974, 153). Comme l'explique le général Stroessner dans *Le magicien*:

les maîtresses sont essentielles pour garder intacte l'institution du mariage, bon Dieu! Si tu veux enculer, tu encules ta maîtresse, n'est-ce pas? Pas ton épouse ! Doña Eligia, par exemple, ne m'a jamais sucé. La pauvre, elle ne saurait comment s'y prendre. Comme toute épouse honnête, elle ne sait pas que ça existe, sucer des bites» (M 243).

---

<sup>17</sup> Dans les romans de Kokis, les prostituées sont toujours appelées «putes» et se prostituer devient «faire la pute». Selon Anne-Marie Voisard, «Sergio Kokis» est tout simplement «un romancier qui n'a pas peur des mots» (C10) tandis que pour Marc Lapprand, le style littéraire de Kokis, «c'est l'écriture blanche que Barthes appelait de ses vœux en parlant de *L'étranger* de Camus. La cruauté est dépeinte avec des mots crus, la sexualité avec les mots de la sexualité: les masques sont tombés [...] si à la dernière page il nous reste un goût amer dans la bouche, c'est [...] parce que nous sommes confrontés à notre obsédante image d'autruche, la tête dans le sable» (138). En somme, ce n'est pas dans le but de choquer ni de banaliser, mais bien afin de faire prendre conscience que de la même façon que ce vocabulaire existe, la profession elle aussi existe. Une profession qui vient avec ses réalités qui ne sont pas, dans les romans de Kokis, atténuées par des euphémismes dictés par la rectitude politique ambiante. Georges Bataille résume ce raisonnement en avançant que «Les noms orduriers de l'amour n'en sont pas moins associés, d'une manière étroite et irrémédiable pour nous, à cette vie secrète que nous menons de pair avec les sentiments les plus élevés. C'est, à la fin, par la voie de ces noms innommables, que l'horreur générale se formule en nous, qui n'appartenons pas au monde déchu. Ces noms expriment cette horreur avec violence [...] Le langage ordurier exprime la haine. Mais il donne aux amants dans le monde honnête un sentiment voisin de celui qu'autrefois donnèrent la transgression, puis la profanation.» (1957, 153).

L'épouse n'est pas associée à la sensualité. C'est avec la prostituée que se vit cet aspect de la sexualité. Comme le précise le narrateur de *Negão et Doralice*, «Les hommes optent plutôt pour les assiettes pleines, les gros culs, les tétons bien fournis, les mines ouvertes et, pourquoi pas, un tantinet vulgaires. Ce n'est pas tous les jours qu'on va au bordel, n'est-ce pas? Et pour la timidité, celle qu'on a chez soi, dans le lit conjugal, suffit» (ND 34). En somme, l'homme qui va au bordel cherche la transgression, il ne veut pas quelqu'un ressemblant à son épouse puisque son épouse ne représente pas un interdit.<sup>18</sup> Ce qu'il cherche c'est le rêve, son rêve à lui. Comme l'explique le narrateur de *Negão et Doralice*,

le client ne va pas au bordel pour la pute. Il y va pour la femme, la copine, l'amoureuse, la petite ou la grande sœur [...] Et dans les étreintes conjugales les plus pudiques et routinières, voilà que la pute est dans le rêve, camarade et amoureuse, fournissant l'énergie colossale parfois nécessaire pour faire jouir après des années et des années de mariage. On leur doit au moins de la considération pour une tâche aussi noble (ND 43).

Les prostituées représentent l'intermédiaire entre l'homme et ses rêves, ses fantasmes.

Les prostituées elles-mêmes se perçoivent comme des professionnelles. Elles jouent un rôle actif dans l'échange. Elles doivent mettre en scène ce que l'homme ne fait qu'imaginer dans ses rêves et fantasmes. Dans *Errances*, Mateus raconte les exploits de Mme Rebecca, une prostituée d'origine polonaise qui était la «meilleure passe en ville» (E 165). Celle-ci est d'opinion «qu'il ne suffit pas d'ouvrir les cuisses comme une vache; qu'il faut être actrice pour que le client se sente emporté» (E 165). Mme Rebecca ne se voit pas comme une simple prostituée, elle se dit «une actrice de l'amour» (E 165). Doralice aussi affiche le même entrain professionnel. Elle «[connaît] son boulot: si le client [prend] trop

---

<sup>18</sup> Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir, remarque que «le mariage traditionnel est loin de créer les conditions favorables à l'éveil et à l'épanouissement de l'érotisme féminin.» (vol.2, 215) Elle propose comme éléments responsables de cet état de fait, l'importance accordée à la virginité et le traumatisme de la défloration mais aussi, la simple réalité de la vie conjugale: «L'érotisme est un mouvement vers l'*Autre*, c'est là son caractère; mais au sein du couple les époux deviennent l'un pour l'autre le *Même*; aucun échange n'est plus possible entre eux, aucun don ni aucune conquête.» (vol.2, 226) Ajoutons à cela la transgression qui n'est plus possible puisque les rapports sexuels ont été sanctifiés par le sacrement du mariage.

de temps, s'il n'[a] pas suffisamment d'appétit, tant pis, il [faut] quand même qu'il en ait pour son argent. Autant être gentille, y mettre du sien, par pure conscience professionnelle» (ND 41). Il n'est pas surprenant que Georges Bataille intitule son chapitre consacré à la prostitution «L'objet du désir: La prostitution» (1957, 143) puisque c'est précisément le rôle de la prostituée; elle doit incarner le désir de l'homme. La prostituée est le signifiant auquel chaque homme associe son propre signifié, c'est-à-dire, son propre concept de ce qu'il désire. Une prostituée peut, comme Mme Rebecca ou Doralice, vouloir encourager, voire inspirer l'homme à découvrir ces désirs. Par contre, la prostituée peut choisir de se laisser faire. C'est le cas de Katia, dans *Kaléidoscope brisé* qui pense: «Carmen, Gina, ma Vierge Marie ou sale pute, qu'est-ce que tous ces noms-là pouvaient bien lui faire, si chaque client venait déjà avec un nom tout prêt dans la tête pour arriver à éjaculer, en se servant de sa chair de fille comme d'un simple mannequin?» (KB 70). Katia n'est pas désirée pour elle-même mais plutôt en tant que véhicule du désir, de l'imaginaire érotique de l'homme.

Le même thème revient dans *L'art du maquillage*, lorsque Aloïs montre à Max douze «fusains et pastels de Jules Pascin [...] c'était des scènes de bordel avec des putes et des couples faisant l'amour» (AM 200). Aloïs explique à Max la popularité des tableaux de Pascin auprès des Américains en ces termes:

Les Américains sont fascinés par une certaine Europe, celle d'entre les années vingt et cinquante [...] Beaucoup de jeunes Américains se sont fait dépuceler en Europe [...] Ceux d'entre eux qui ont fait fortune cherchent un art lié à ce temps de rêve, à cette bohème loin de leurs mamans [...] Ce que le collectionneur privé veut garder pour lui, pour la chérir, c'est la pute européenne, celle qui le fera encore se sentir le GI d'autrefois [...] L'art c'est la nourriture pour le rêve, pour le souvenir (AM 202-203).

Le rêve que symbolise la prostituée n'est pas nécessairement ponctuel, il peut être un phénomène continu qui relève de l'imaginaire de l'homme. Un peu comme une transgression latente qui permettrait de satisfaire des besoins érotiques. La prostituée n'est pas désirée simplement pour elle-même mais bien parce qu'elle représente la jeunesse héroïque, la virilité, le rêve chimérique.

Le quartier où se trouvent la plupart des bordels à Rio s'appelle «le Mangue». Un nom qui évoque toute une panoplie de références à la sexualité et à la prostitution. Dans *Le pavillon des miroirs*, le narrateur évoque ce quartier et les réactions qu'il suscite:

Dans les rues transversales, je peux entrevoir les clients qui attendent devant les bordels de ce quartier [...] D'ailleurs, il ne faut pas que je prononce le mot «Mangue» à la maison parce que ce n'est pas beau. Ça déclenche le rire chez les tantes, les regards, les chuchotements, même l'envie de pisser. Elles n'aiment pas penser qu'on habite près du Mangue; et si quelques-unes de leurs amies y habitent, elles disent qu'elles viennent de la zone (PM 65).

Comme nous l'avons vu, dans les romans de Kokis le sexe de la femme est souvent comparé à plusieurs fruits et aliments divers: mangue, avocat, gâteaux à la noix de coco, miel, lait, crème, etc. Ici, c'est tout un quartier, où la prostitution est prépondérante, qui est appelé par le nom associé, par l'entremise d'une métaphore métonymique, aux parties sexuelles féminines. Le nom évoque toute la sensualité associée au quartier. Comme l'explique le narrateur de *Negão et Doralice*:

Mais pour un Brésilien, seul le Mangue peut offrir ce qu'on est en droit de s'attendre, côtés bonnes femmes. L'amour, c'est comme la cuisine; seules les choses habituelles nous contentent vraiment: les épices qu'on connaît depuis toujours, les petites senteurs de son enfance. On a beau goûter aux choses exotiques par curiosité, on revient toujours aux valeurs sûres (ND 33).

Tout l'attrait et la sensualité de ce quartier attirent hommes et femmes pour des raisons différentes; les hommes y viennent pour le divertissement, la sensualité et la promesse de la satisfaction de désirs divers<sup>19</sup> tandis que les femmes y viennent pour le travail. Dans *Kaléidoscope brisé*, lorsque le cirque se démantèle tranquillement,

les belles filles du cirque trouv[ent] des protecteurs ailleurs dans la ville [tandis que] les femmes plus usées pren[nent] le chemin du Mangue.

---

<sup>19</sup> Comme le note Simone de Beauvoir, chaque homme cherche différents aspects de la femme, par exemple «Le citadin cherche dans la femme l'animalité; mais pour le jeune paysan qui fait son service militaire le bordel incarne toute la magie de la ville. La femme est champ et pâturage mais elle est aussi Babylone» (vol.1, 259).

[puisque] même très défraîchies, ces étrangères constitu[ent] encore une marchandise de choix à cause de leur accent et leurs manières; ça [fait] rêver, les clients [peuvent] alors s'imaginer qu'ils s'offr[ent] de vraies courtisanes françaises ou polonaises pour changer des mulâtresses frustrées (KB 19).

Le Mangue représente, lui-même, une part de rêve. Dans *Errances*, aussitôt que Boris arrive à Rio, il demande au chauffeur de taxi de passer «par la rue Vargas», un prétexte pour «revoir le Mangue» (E 274).

Certaines prostituées occupent une place plus importante dans les romans de Kokis que d'autres. C'est le cas d'Yvonne dans *Le pavillon des miroirs*, de Doralice dans *Negão et Doralice* et aussi de Bérénice dans *Errances*. C'est avec Yvonne que le narrateur du premier roman de Kokis perd sa virginité. Comme l'explique Marc Lapprand,

De ces femmes [sa mère, ses tantes, etc...] il ne reçoit que la portion congrue de l'amour et de l'affection. En revanche la jeune Yvonne, une prostituée aux manières douces, aux mains de qui il perdra son pucelage (suite à une bravade collégiale), lui procurera en l'espace d'un après-midi la tendresse qui lui avait fait défaut pendant plusieurs années (136).

Yvonne aussi est une actrice. Le narrateur est conscient de son jeu, mais il préfère y croire: «Je ne sais pas si elle avait du plaisir, mais elle faisait comme si c'était vrai, en me disant des choses amusantes, en gémissant lorsqu'il le fallait, me caressant toujours avec une tendresse délicieuse. Je pense que s'il y avait un Dieu, Yvonne serait au ciel pour initier les anges» (PM 238). D'après Luce Irigaray, la femme qui est objet du désir pour l'homme, a comme unique fonction de satisfaire ce désir sans avoir droit aux mêmes égards: «C'est dire que l'échange du 'travail' – notamment sexuel – exige que la femme entretienne de son corps le substrat matériel du désir, mais qu'à celui-ci elle n'accède jamais. L'économie du désir – de l'échange est une affaire d'hommes» (Irigaray 1977, 183). Yvonne utilise son imagination pour créer le meilleur scénario possible, elle lui dit «beaucoup de choses jolies» (PM 238), des choses qu'il ne s'est pas imaginées lui-même, et ce «même dans [ses] meilleurs moments de rêverie» (PM 238). Le narrateur demeure toutefois lucide, il sait que c'est son métier. Il constate son don professionnel, puisqu'elle a «du cœur et du métier à lui sortir par les yeux» ainsi qu'une «grande imagination pour arranger la vie» (PM 238). Après cette aventure, le narrateur, réconcilié

avec le genre féminin, déclare: «Pour la première fois, j'aimais toutes les femmes du monde» (*PM* 238).

Bérénice, la maîtresse de Boris lors de son retour au Brésil, est un personnage intéressant. Elle semble avoir des amants davantage par plaisir que pour l'argent:

Boris ne savait pas grand chose d'elle, tant la mulâtresse était jalouse de son intimité. Ses travaux de couture avaient l'air d'être très importants et elle gagnait convenablement pour ses besoins. Si Béatrice acceptait de l'argent en riant, cela paraissait plutôt une nouvelle forme de jeu puisqu'elle n'en réclamait jamais. Il était d'ailleurs bien évident qu'elle avait d'autres amants (*E* 331).

Bérénice aussi représente le rêve et le jeu, elle simule, pour Boris le «viol imaginaire d'une jeune fille perverse.» (*E* 332) Pour y arriver, elle «[déploie] son art en se débattant, en balbutiant [...] en le poussant [...] vers des assauts plus intimes qu'elle s'amusait à déjouer avec le soin d'une comédienne.» (*E* 330) C'est en usant de ses talents d'actrice et de son imagination que Bérénice fait découvrir à Boris «des régions de son désir qu'il n'avait pas encore visitées.» (*E* 238) Les passages du roman mettant en scène Bérénice comportent souvent un champ lexical associé à l'eau. Par exemple;

L'homme *glissa* les mains entre les fesses en écartant à peine les chairs, et ses doigts se retrouvèrent *plongés* dans une *sauce* bienfaisante [...] les poils raides *glissaient*, *huileux*, entre ses caresses, facilitant l'exploration des gouffres aux *ventouses* avides. Il y *plongea* les deux mains en enlaçant le corps charnu de Bérénice et laissa ses doigts *couler* davantage vers les profondeurs *bouillantes* [...] puis il laissa son corps *mouillé* de sueur *couler* par terre avec l'indolence d'un *mollusque* [...] Il la sentit *gémir* [...] comme si elle *nageait* dans un *bassin* entouré d'*anguilles* avides [...] Boris imagina les mouvements ronds et lents de la mulâtresse se dirigeant vers la salle de *bains*. La sonorité fraîche qu'elle émit en *urinant* le *plongea* dans des rêveries *mouillées*. L'odeur sucrée de la *cachaça* lui fit ensuite penser aux gâteaux de son enfance<sup>20</sup> (*E* 328-329-330).

L'eau, en tant que matière, est associée au rêve. Pour Bachelard, l'eau est «un élément de l'imagination matérialisante» (1942, 16) et ce, parce qu'on

<sup>20</sup> C'est nous qui soulignons les expressions ayant trait à l'eau.

«ne rêve pas profondément avec des objets. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières»<sup>21</sup> (1942, 33). Selon lui, l'eau a la fonction «en groupant les images, en dissolvant les substances» d'aider «l'imagination dans sa tâche de désobjectivation, dans sa tâche d'assimilation. Elle apporte aussi un type de syntaxe, une liaison continue des images, un doux mouvement des images qui désancre la rêverie attachée aux objets»<sup>22</sup> (Bachelard 1942, 17-18). Dans ce contexte-ci, l'objet (du désir) est Bérénice. Le champ sémantique de l'eau, n'est qu'un procédé littéraire qui permet de décrire à la fois le sexe de la femme mais aussi la relation sexuelle, tout en soulignant la part importante de sensualité, de rêverie et d'érotisme associés à ce passage.

Comme Bérénice, plusieurs personnages féminins, sans être explicitement prostituées, sont associés au métier de Madeleine. C'est le cas, entre autres, de la mère du narrateur dans *Le pavillon des miroirs*, de Natividad qui «se fera plus ou moins prostituée» (Martel 1998, B4), de Maroussia qui vend son corps et son savoir faire pour initier les fillettes dans *Kaléidoscope brisé*, contre les fastes de la vie de courtisane au palais présidentiel du Général Morínigo (KB 136-137). C'est aussi le cas de Vera Lioubov dans *L'art du maquillage* qui a comme contrat de séduire Max, et de lui extirper tout son argent pour le garder enchaîné à son travail en contrefaçon d'œuvres d'art. À la fin de ce roman, Max est en présence d'une jolie jeune femme raffinée, Delphine, qui espionne, pour le compte de son mari, le progrès du travail de Max. À son sujet, le narrateur déclare «Pas le même genre que Vera non plus, mais encore une pute» (AM 357). Ces deux femmes, que Max considère des prostituées, ont aussi leur part de rêve et d'imaginaire. À la toute fin du roman, Max constate que «toutes ces choses étranges restent peu claires, comme brouillées dans mon esprit, et parfois, je me demande si tout cela a vraiment existé. Vera et Delphine

---

<sup>21</sup> L'eau est une matière qui, selon la critique, se prête parfaitement au rêve puisque l'eau est infiniment malléable et versatile. Il écrit: «Quand on a trouvé la racine substantielle de la qualité poétique, quand on a trouvé vraiment la matière de l'adjectif, la matière sur laquelle travaille l'imagination matérielle, toutes les métaphores bien enracinées se développent d'elles-mêmes. Les valeurs sensuelles – et non plus les sensations – étant attachées à des substances donnent des *correspondances* qui ne trompent pas.» (Bachelard 1942, 46).

<sup>22</sup> Symboliquement l'eau est une «masse indifférenciée, [qui représente] l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement... » (Chevalier et Gheerbrant. vol.2, 221).

m'habitent toujours, mais détachées de la vie, diaphanes; elles, comme tant d'autres, sont devenues des muses» (AM 368). Une muse, est «l'inspiratrice d'un poète, d'un écrivain» (Robert 1246) c'est-à-dire celle qui donne accès au monde imaginaire de l'artiste. Dans ce contexte-ci la prostituée est encore associée à l'imaginaire.

Il ne faudrait pas croire que dans l'œuvre romanesque de Kokis, toutes les prostituées adultes font ce métier par choix et sont d'un professionnalisme empressé. Il y a aussi, comme nous l'avons vu pour la prostitution infantile, des femmes qui sont obligées de se prostituer. C'est le cas de Gina (Katia) dans *Kaléidoscope brisé*, qui ne voit aucune alternative possible: «La ville était immense, hostile, et Katia n'avait pas d'argent ni de papiers d'identité. La compagnie des autres filles, les moments de tendresse qu'elle recevait de Marcelo et même la discipline de marâtre de la señora Corazón lui paraissaient préférables à la frayeur de l'inconnu» (KB 74). Cette implacable fatalité de la condition de prostituée est exprimée aussi par le narrateur de *Negão et Doralice* qui décrit Doralice comme «une fille timide et prisonnière de sa destinée, devant se vendre et souvent s'humilier pour survivre, sans connaître grand-chose de la ville ni de la vie» (ND 11). Pour plusieurs femmes la prostitution représente la fin des possibilités de devenir. Certaines femmes, comme Doralice, en mourront. C'est parce que «ce n'[est] qu'une putain. Une chose» (ND 167) que les prisonniers sommés par le colonel Ardivino, en charge de l'interrogatoire, s'empressent de la violer. Les prisonniers font en sorte qu'elle «goûte du mâle jusqu'au dégoût» (ND 167). C'est ainsi que «les fauves se [jettent] sur l'offrande» (ND 167). Pour elle, sa condition de prostituée aura été la justification nécessaire pour ôter tout scrupule, toute décence à ces prisonniers. Après cet épisode, les autorités auront les renseignements désirés et il ne reste à Doralice qu'à «achever de mourir» (ND 188).

Il existe aussi un état encore plus misérable pour la prostituée âgée; le métier debout. Dans *Le pavillon des miroirs*,

les vieilles putes déchuées se tiennent là [au coin de Graça Aranha et de Nilo Peçanha] pour des files de clients misérables qui se contentent de baiser debout. Les femmes sont trop moches, mais l'endroit est assez animé, avec un va-et-vient continu. Les clients font ça à la hâte, devant les autres qui attendent leur tour. Il y a des dizaines de femmes appuyées contre les murs, la jupe levée jusqu'au ventre, le bassin

cambré en avant et les jambes ouvertes pour enlacer le bonhomme (*PM* 219).

Le narrateur et ses amis s'amuse parfois à espionner ce spectacle grotesque mais après une demi-heure, ils s'en lassent. «C'est un truc dégoûtant» (*PM* 219) ou encore «C'est très laid» (*PM* 220), déclare-t-il. Il reste que pour certains copains du narrateur ces «putes déchues» sont malgré tout source de rêverie: «Il y a des copains qui sont capables [...] de s'exciter avec la scène, ou encore d'imaginer qu'ils rencontrent là les filles auxquelles ils rêvent» (*PM* 220). Les conditions de travail sont misérables mais le rôle de la prostituée demeure le même. D'après Bataille, la basse prostituée, «parce qu'elle devient étrangère à l'interdit sans lequel nous ne serions pas des êtres humains, [elle] se ravale au rang des animaux» (1957, 149). Avec le «métier debout», c'est cette animalité, cette bestialité qui se manifeste dans la description de l'action: «La pute empoigne aussitôt la nouvelle bite comme un *pis de vache*, pour mettre l'homme en train; elle l'aide avec les mains et se cambre pour faciliter l'*accouplement*»<sup>23</sup> (*PM* 220).

Dans les romans de Kokis, il y a une association entre la guerre et la prostitution. Dans *Saltilbanques*, on apprend qu'une des cuisinières de la troupe, Martha a dû se prostituer lors de la première guerre mondiale parce qu'elle est tombée enceinte. Elle était «femme à soldats» (*S* 110). Dans *Le magicien*, le général Stroessner raconte ses souvenirs de la guerre du Chaco:

Parfois on avait que deux ou trois douzaines de filles pour servir plusieurs bataillons à la fois, et les soldats avaient peu de temps pour se soulager [...] La fille restait couchée là, sur le tapis, les jambes ouvertes, parfois même en train de fumer ou de dormir. Les mecs se plaçaient et éjaculaient, pendant que le suivant se déboutonnait déjà et devait s'exciter avec la vue du cul de son camarade [...] les filles se relayaient après vingt ou trente clients, selon leur calibre. Il y en avait qui se fichaient du nombre [...] Les soldats faisaient alors l'amour comme s'ils baisaient une grosse flaque de boue, de sperme (*M* 255).

Ces femmes ne sont pas des «putes mais de bonnes paysannes pauvres» (*M* 256) qui contribuent à l'effort de guerre en encourageant le moral des troupes par pur «sens patriotique» (*M* 256). Le cas de la prostitution de

---

<sup>23</sup> C'est nous qui soulignons les expressions ayant trait à l'animalité.

Martha et celle de ces paysannes du Paraguay ont une chose en commun c'est qu'il s'agit ici d'une prostitution temporaire<sup>24</sup>. Martha se remémore sa jeunesse mais elle n'est plus prostituée. Et comme le déclare le général Stroessner à propos de la guerre du Chaco: «Heureusement, nous l'avons gagnée, et la manne ne tombe plus pour ces braves citoyennes» (*M* 256). D'un point de vue historique, cette situation temporaire est tout à fait logique: un grand nombre de jeunes hommes ayant des besoins sexuels à satisfaire. Mais pour Georges Bataille, la guerre comme la prostitution sont source d'érotisme, puisque toutes deux sont des formes de transgression. La guerre est la transgression de l'interdit du meurtre tandis que la prostitution est la transgression des interdits relatifs au mariage<sup>25</sup>. Selon la théorie de Bataille la prostitution et la guerre se rejoignent dans l'érotisme puisque «la sexualité humaine est limitée par des interdits et que le domaine de l'érotisme est celui de la transgression de ces interdits. Le désir de l'érotisme est le désir qui triomphe de l'interdit» (1957, 283).

Bien que la prostitution soit associée au rêve pour l'homme, cette vie tient davantage du cauchemar pour les prostituées. Cauchemar illustré par le récit de la vie de Katia dans un bordel de Buenos Aires. Lorsqu'elle travaille, son corps n'est plus que «quelque chose d'irréel, d'extérieur à elle» (*KB* 71) ce qui lui permet de «s'abandonner [...] à l'impudeur des pénétrations multiples avec une berceuse d'enfant dans la tête» (*KB* 71). Mais le corps souffre tout de même puisque le lendemain d'une soirée occupée, «assise sur cuvette», les «intestins en compotes» parce qu'elle a été forcée de boire de l'alcool qu'elle ne digère pas, elle regarde son corps meurtri, «les bleus sur ses cuisses et ses gros seins endoloris» et elle se demande non seulement «combien d'hommes l'ont montée la veille» mais surtout «combien viendraient encore aujourd'hui?» (*KB* 72) La même souffrance et soumission sont vécues par Doralice aux mains de Vigario: «tirée par les cheveux, la main potelée aux bagues blessantes écrasées sur la bouche, Doralice [doit] subir toutes sortes d'insultes, en sanglots, à quatre pattes devant le bachelier...» (*ND* 42). Après cet épisode, le

---

<sup>24</sup> On pourrait citer ici le cas de Lidia Fisher qui, dans *Saltimbanques*, affirme qu'elle «s'est tant avilie pour ne pas s'embarquer dans les trains à bestiaux vers la Pologne...» (*S* 208) Bien que la prostitution ne soit jamais explicitement citée comme source d'avilissement, le lecteur est tout de même confronté à cette possibilité.

<sup>25</sup> Entre autres, l'interdit religieux qui dicte que les relations sexuelles ne doivent avoir lieu que dans le but d'avoir un enfant et aussi que ces relations sexuelles ne peuvent avoir lieu qu'après avoir été sanctifiées par le sacrement du mariage.

narrateur du roman s'interroge: «Ne s'agissait-il pas d'une pute? Ne sont-elles pas soumises naturellement à ces humiliations chaque jour et de leur propre gré?» (ND 43) Il est à noter que ces questions sont rhétoriques et que le narrateur se distancie de ces opinions en précisant que la prostituée mérite «au moins de la considération» pour son travail qu'il qualifie de «tâche [...] noble» (ND 43). Dans l'œuvre romanesque de Kokis, certaines femmes dites «honnêtes» (S 319) ont peur de devenir prostituées et se méfient des bordels. Par exemple, dans *Saltimbanques*, Maroussia donne des consultations de tarot dans des bordels jusqu'à ce qu'une vieille dame lui explique que les femmes respectables «ne peuvent pas aller au bordel» parce que «les gens se mettront à médire» (S 319) mais aussi pour la même raison qu'elles ne sortent pas, «car elles ne sont pas des putes, ou bien parce qu'elles craignent trop de le devenir» (S 229).

La prostituée représente un des archétypes féminins dans ces romans. Toutes les prostituées sont associées au rêve et à un certain imaginaire érotique. La prostituée remplit une fonction essentielle, celle de faire rêver les hommes asphyxiés par le mariage. Le rêve est selon Freud, «l'existence» et dans certains cas «l'accomplissement d'un désir refoulé» (Chevalier et Gheerbrant vol.4, 93). Le lien qui unit la prostitution au rêve se trouve dans les possibilités de transgression que la prostitution offre à l'homme. La prostituée est femme devenue entièrement objet pour satisfaire les désirs de l'homme. D'ailleurs, la prostitution serait complémentaire au mariage, parce qu'elle représente la transgression des interdits qui y sont liés<sup>26</sup> (Bataille 1957, 147). Une fois devenue prostituée, la femme n'a plus de possibilité de développement. Comme Maroussia le découvre dans *Saltimbanques*, «les vraies putes sont déjà putes [...] Elles peuvent rêver d'un nouveau souteneur ou de gagner à la loterie, c'est tout» contrairement aux «femmes honnêtes» qui «peuvent rêver d'un mariage,

---

<sup>26</sup> Simone de Beauvoir évoque même les similarités qui existent entre les deux conditions: «Du point de vue économique, sa situation est symétrique de celle de la femme mariée [...] Pour toutes deux l'acte sexuel est un service; la seconde est engagée à vie par un seul homme; la première a plusieurs clients qui la paient à la pièce. Celle-là est protégée par un mâle contre tous les autres, celle-ci est défendue par tous contre l'exclusive tyrannie de chacun. En tout cas les bénéfices qu'elles retirent du don de leurs corps sont limités par la concurrence...» (vol.2, 377). Une opinion partagée par Luce Irigaray qui décrit la prostitution et le mariage comme «deux pôles [puisque] le mariage monogamique traditionnel [est une] forme légale d'une prostitution qui ne s'avoue pas» (1974, 153).

d'un amant, elles peuvent rêver pour leurs enfants» (S 319). Selon Simone de Beauvoir, la seule véritable différence entre prostituées et femmes mariées réside dans le fait que contrairement à la femme dite «honnête», «la prostituée n'a pas les droits d'une personne, en elle se résument toutes les figures [...] de l'esclavage féminin» (vol.2, 377).

## BIBLIOGRAPHIE

### Oeuvre romanesque de Sergio Kokis

- Kokis, Sergio. *Le pavillon des miroirs*. Montréal: XYZ éditeur, 1994. 367 p.  
 ---. *Negão et Doralice*. Montréal: XYZ éditeur, 1995. 211 p.  
 ---. *Errances*. Montréal: XYZ éditeur, 1996. 486 p.  
 ---. *L'art du maquillage*. Montréal: XYZ éditeur, 1997. 369 p.  
 ---. *Un sourire blindé*. Montréal: XYZ éditeur, 1998. 257 p.  
 ---. *Le maître de jeu*. Montréal: XYZ éditeur, 1999. 259 p.  
 ---. *Saltimbanques*. Montréal: XYZ éditeur, 2000. 378 p.  
 ---. *Kaléidoscope brisé*. Montréal: XYZ éditeur, 2001. 340 p.  
 ---. *Le magicien*. Montréal: XYZ éditeur, 2002. 284 p.  
 ---. *Les amants de l'Alfama*. Montréal: XYZ éditeur, 2003. 208 p.

### Ouvrages théoriques et critiques

Allard, Jacques. «Chronique de l'étranger.» *Le Devoir* 10 déc. 1994: D5.

Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: librairie José Corti, 1942. 262 p.

---. *Le droit de rêver*. Paris: Presse universitaire de France, 1970. 250 p.

Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Vol. 1 et 2. Paris: Gallimard, 1949.

Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les éditions de minuit, 1957. 306 p.

---. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957. 201 p. (a)

Chartrand, Robert. «À quelque chose malheur est bon.» *Le Devoir* 29 août 1998 : D5

- Coquillat, Michelle. *La poétique du mâle*. Paris: Gallimard, 1982. 472 p.
- Horn, Pierre L. Rev. de *Un sourire blindé*, de Sergio Kokis. *World Literature today* 73 (1999): 493.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les éditions de minuit, 1974. 463p.
- . *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les éditions de minuit, 1977. 217 p.
- . *Le temps de la différence: pour une révolution pacifique*. Paris: Librairie générale française, 1989. 123 p.
- Lapprand, Marc. Rev. de *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis. *Revue Francophone* 9.1 (1994) : 135-139.
- Martel, Réginald. «Kokis: Les vieux souvenirs.» *La Presse* 6 sept. 1998: B4.
- Oore, Irène. «Le mutisme dans *Le bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud (1998) et dans *Un sourire blindé* de Sergio Kokis (1998). » *La création littéraire dans le contexte de l'exiguité*. Dir. Robert Viau, Beauport : MNH, 2000. 473-483.
- Rivières, Paule des. «L'art pour rester vivant.» *Le Devoir* 14 mai 1994 : D2.
- Sergent, Julie. «*Le pavillon des miroirs*: Sauve qui peut.» *Voir* 9 juin 1994 : 27.
- Surprenant, Jean-Claude. «Les enfants brisés.» *Le Droit* 11 juin 1994 : A10.
- Voisard, Anne-Marie. «Sergio Kokis à la conquête d'un nouveau monde : La psychologie laisse la place à l'écriture.» *Le Soleil* 23 sept 1995 : C10.