

Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine

Eurídice Figueiredo

Volume 25, Number 3 (75), Spring 2000

Normand Chaurette

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201504ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201504ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Figueiredo, E. (2000). Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine. *Voix et Images*, 25(3), 563–575. <https://doi.org/10.7202/201504ar>

Article abstract

To a certain extent, the social space described by a novel reveals the imaginary world of the author searching for a kind of exile in distant, known or dreamed-of spaces; it also indicates a desire to think differently. Marginal in relation to their own culture, strangers from the inside, writers travel — if only through their writing — to break the rules laid down by a national culture. Québec writers "travelling" in Brazil meet a different space allowing them to speak of a world where cultural issues and interdictions are different. As a Brazilian woman living in Rio, I make the same journey in the opposite direction. A privileged reader of Québec authors, I watch them looking at us and I hand them a mirror. The representation of Brazil that takes shape in this article is based on two interlocking glances. I don't know if I will find naked truth at the bottom of a well, but I choose to initiate an intercultural dialogue, dealing with pitfalls as they appear along the way.

Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine*

Eurídice Figueiredo, Université fédérale Fluminense, Brésil

L'espace social que décrit un roman révèle en partie l'imaginaire de l'écrivain — à la recherche d'une sorte d'exil dans des espaces lointains, connus ou rêvés — et témoigne d'un désir de penser autrement. Marginal par rapport à sa culture, étranger de l'intérieur, l'écrivain se déplace, ne serait-ce qu'en écriture, afin de transgresser les règles imposées par une culture nationale. L'écrivain québécois qui « voyage » au Brésil rencontre un espace autre, qui lui permet de parler d'un monde où les enjeux culturels et les interdictions sont différents. Moi, Brésilienne vivant à Rio, je ferai le voyage dans l'autre sens : lectrice privilégiée des auteurs québécois, je les regarde nous regarder et je leur tends le miroir. La représentation du Brésil qui prendra forme dans cet article sera celle de deux regards croisés. Je ne suis pas sûre d'atteindre une vérité nue au fond du puits, mais je choisis d'entamer un dialogue interculturel et d'affronter les embûches qui se présenteront en cours de route.

Sur quoi disserter sans conforter les Nord-Américains dans leurs préjugés envers le Tiers-Monde et nuire à la réputation du peuple brésilien, amical, indulgent et mentalement si agile?

Claire Varin

L'écrivain d'origine brésilienne Sergio Kokis, qui quitta Rio de Janeiro en 1967 après avoir terminé ses études de philosophie, inscrit le Brésil dans la nouvelle cartographie de la littérature québécoise avec *Le pavillon des miroirs*¹. Ce roman se structure en deux temps : le passé et le présent,

* Je remercie les personnes suivantes, qui m'ont aidée durant la préparation de cet article, m'envoyant des livres et des recensions critiques de journaux et de revues : Noël Audet, Aurélien Boivin, Daniel Pigeon, Lori Saint-Martin et Claire Varin. Je remercie spécialement Lori Saint-Martin, qui a gentiment accepté de lire mon article.

1. Il sera question ici des trois premiers romans de Sergio Kokis, tous trois publiés chez XYZ éditeur, à savoir : *Le pavillon des miroirs* (1995), *Negão et Doralice* (1995), et

le premier à Rio, le second à Montréal. Les éléments autobiographiques mêlés à la fiction brouillent l'espace romanesque. Ni pacte autobiographique ni pacte fictionnel², mais plutôt texte hybride qui engendre un personnage dorénavant bien réel dans le panorama de la littérature québécoise : Kokis lui-même, à la fois peintre et romancier, qui aura toujours à s'expliquer à propos de son alter ego. Mais le masque lui colle au visage, il triche à chaque déclaration, renchérissant sur le personnage de l'exilé brésilien qui a fui la dictature militaire, tout comme Boris Nikto, le personnage de son troisième roman, *Errances*. Un peu comme tous les écrivains dits « migrants » qui auront à représenter leurs pays d'origine, Kokis est le Brésilien de la littérature québécoise. Après trois romans totalement ou partiellement consacrés au Brésil, Kokis tourne le dos à sa *persona*, à ce passé auquel il semblait condamné.

Curieusement, à la même époque, soit durant les années quatre-vingt-dix, d'autres écrivains québécois choisissent le Brésil comme espace social pour leurs romans : Pierre Samson publie deux romans d'une trilogie brésilienne (le troisième étant en préparation) : *Le Messie de Belém*³ et *Un garçon de compagnie*; après avoir livré des nouvelles inspirées par le Brésil, Daniel Pigeon écrit *La proie des autres*⁴; Claire Varin fait paraître *Clair-obscur à Rio*⁵, à la suite de *Profession Indien* et de deux livres sur l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector; Noël Audet se tourne vers les quatre coins de l'Amérique dans *Frontières ou tableaux d'Amérique*⁶, situant une de ses sept Maria à Rio, dans le chapitre intitulé « Sang »; et finalement, Pierre Nepveu, dans l'épilogue d'*Intérieurs du Nouveau Monde*⁷ (amalgame d'essai et de fiction), relate l'histoire de l'adoption de ses deux filles brésiliennes. Tous ces écrivains ont séjourné au Brésil : l'un quelques jours, à plusieurs reprises (Audet), les autres pendant des périodes plus longues (Nepveu, Pigeon, Varin); Samson déclare n'avoir connu le Brésil que par ses amis et ses lectures avant d'écrire *Le Messie de Belém*.

Selon Sherry Simon, on peut déceler trois figures parmi les images de la multiplicité de l'espace social dans le discours critique : « des termes associés à la langue (oralité, voix, écriture, plurilinguisme, Babel); au dépaysement (du propre et de l'étranger); à l'accumulation (pluriel,

Errances (1996), romans auxquels je ferai dorénavant référence à l'aide des sigles *PM*, *ND* et *E*, suivis du folio, et placés entre parenthèses dans le texte.

2. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

3. Pierre Samson, *Le Messie de Belém*, Montréal, Les Herbes rouges, 1996; désormais, *MB*. *Un garçon de compagnie*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997; désormais, *GC*.

4. Daniel Pigeon, *La proie des autres*, Montréal, XYZ éditeur, 1998; désormais, *PA*.

5. Claire Varin, *Clair-obscur à Rio*, Laval, Trois, 1998; désormais, *COR*.

6. Noël Audet, *Frontières ou tableaux d'Amérique*, Montréal, Québec Amérique, 1995; désormais, *FTA*.

7. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1998; désormais, *INM*.

multiplicité, mélange, cosmopolitisme)⁸». En effet, ces éléments métaphorisent l'expérience de l'écrivain à la dérive lors de ce contact troublant avec l'étranger.

Comparant la narration privilégiée dans les textes à l'étude, il est possible de constater une première différence : la voix narrative des romans de Samson ne correspond pas à celle d'un écrivain/alter ego/personnage canadien en visite au Brésil (Audet, Nepveu, Pigeon, Varin) ni à celle d'un Brésilien en exil, vivant à Montréal (Kokis) : les divers narrateurs de Samson sont aussi brésiliens que les personnages.

Dans *Le Messie de Belém*, un narrateur omniscient et neutre raconte l'histoire du Messie, Jadson Aguiar Caldeira, mort dans une prison de Belém (capitale de l'État du Pará, dans la région amazonienne). À partir du deuxième chapitre, c'est à une polyphonie de voix narratives que nous avons affaire : celle de Mercedes, la mère de Jadson, qui raconte l'histoire de ses amours avec Franz, poète et visionnaire allemand, dont le père, un nazi évadé au Brésil, l'expulse de la maison, enceinte ; celle de Satranga, sous forme de lettre imaginaire à Jadson, son ancien amant ; celle de João de Passos, un policier venu faire enquête sur les circonstances de la mort de Jadson. À la fin, le narrateur omniscient et extradiégétique reprend le récit pour raconter le retour de Mercedes à son lieu de naissance, le Minas, et sa fin.

Dans *Un garçon de compagnie*, le procédé change quelque peu : il n'y a qu'un seul narrateur extradiégétique, qui s'exprime au « je » alors qu'il se dirige vers le gouverneur de l'état, commanditaire de l'œuvre : « Que son Excellence me pardonne le présent hiatus, mais je crois nécessaire d'interrompre cette narration, le temps de m'expliquer et d'allouer à mon esprit un court répit. Son Excellence n'est pas sans ignorer que je commets ici une imposture : elle me l'a elle-même commandée. » (GC, 44)

Il s'agit de Oswaldo da Costa, écrivain habitant le village où se déroule le drame : Divinolândia (calqué sur le nom de la ville réelle Divinópolis). Il a assisté aux événements en tant que témoin et c'est lui qui a ramassé le journal intime du personnage central, Natalie. Dans la composition de ce roman polyphonique, l'oralité fait son entrée : la vieille Sérafina relate des contes selon la tradition orale du Brésil (et des Antilles). À la fin, elle est relayée par sa petite-fille qui, à son tour, lui raconte une histoire sur son lit de mort.

Dans ces deux romans, il y a quelques personnages étrangers (quoique aucun canadien) : Franz (Allemand) et Natalie (Française) sont des êtres extravagants, un peu fantasques, vivant dans des *fazendas* de l'intérieur de l'État du Minas Gerais ; le tortionnaire italien Bout-de-Bois et

8. Sherry Simon, «Espaces incertains de la culture», *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991, p. 44.

le père de Franz, un ancien nazi, sont caractérisés par leur attitude négative, tandis que le couple suisse qui accueille Mercedes est plutôt fade, sans chaleur humaine.

La représentation du Brésil dans les deux romans est pour ainsi dire « interne » : bien que les romans soient écrits en français et que l'auteur soit étranger, il n'y a pas de regard étranger puisque les narrateurs sont brésiliens. Les commentaires sur le Brésil et ses habitants passeraient pour naturels s'ils étaient écrits en portugais. Mais la langue employée ici provoque l'étrangeté et la distanciation. Par exemple, Jadson se réfère au Brésil, au sein d'un même passage, à la fois dans des termes positifs et négatifs : « Saleté de pays. [...] Pays choyé des dieux » (*MB*, 30). Dans l'épilogue, le narrateur João de Passos exprime son souhait, sous forme de prière, d'une solution messianique aux problèmes :

Belém s'étalait, grouillante de vie et de misère. Comme toute la nation, où s'empilent des montagnes de richesses et se creusent des abysses de désespoir. Et je me couchai, convaincu, plus que jamais, que ce pays, et moi-même, avions besoin urgent d'un messie.

D'un homme.

Qu'il nous vienne en aide.

Enfin.

Amen. (*MB*, 191)

Étant donné la désastreuse tradition messianique du pays — qui va de l'existence des fanatiques religieux (*beatos*) du nord-est⁹ jusqu'aux formes politiques autoritaires de Getúlio Vargas¹⁰ —, invoquer un messie, du fait qu'il s'inscrit fortement dans l'imaginaire brésilien, ne peut pas être perçu comme l'intervention d'un étranger. En outre, le messie de Samson ne devient ce *beato* qu'après sa mort et bien malgré lui. C'est la conversion de son tortionnaire, Bout-de-Bois, qui va déclencher la « béatification » de Jadson-Messie, dont la maison va devenir lieu de pèlerinage. Cela va provoquer le départ de sa mère et l'occupation de l'endroit par des profiteurs de tout acabit. La misère et l'ignorance des populations défavorisées constituent le ressort de la croissance de la superstition, car, comme le texte l'affirme, « nous vivons dans un pays taillé à même le roc de la superstition et, soyons francs, voilà une crédulité qui fait l'affaire de bien des gens » (*MB*, 129).

D'une certaine manière, l'aspect brésilien est tellement « naturel » que l'on a parfois l'impression de lire un roman brésilien traduit, dans lequel

9. Parmi les plus célèbres, on peut citer Antonio Conselheiro, le chef de la communauté de Canudos écrasée par l'Armée (1896-1897) et immortalisée par le roman *Os Sertões de Euclides da Cunha* (traduit en français sous le titre *Hautes terres (La guerre de Canudos)*, Paris, Métailié, 1993).

10. Getúlio Vargas gouverna le Brésil de 1930 à 1945, puis de 1951 à 1954. Son suicide mit fin à son règne.

le français semble déplacé, puisque l'on s'attendrait à ce que les personnages parlent portugais et non pas français. Jadson et le propriétaire de l'hôtel, qui le prend pour un touriste américain (étatsunien), entretiennent un dialogue assez bizarre pour un lecteur brésilien :

— Ça va barder... *bad rain, no?*

Jadson s'avança vers les tables en s'époussetant.

— Ça ne durera pas, comme d'habitude, répliqua-t-il. [...]

Ah... je vous croyais Américain. Un bateau plein est arrivé, ce matin. Je les attends. Une mine d'or. Ils cherchent l'Eldorado? Je vais le leur vendre, moi!
(*MB*, 24)

Puis, Jadson est interpellé par un Américain qui lui parle en un mélange de portugais et d'anglais, passant ensuite au français :

— *Seasick? Enjoo a bordo, sim?*

Portugais approximatif. [...]

— Non, je vais bien, merci (*MB*, 34).

Ainsi, dans ces passages et dans tant d'autres, la langue française est déterritorialisée par l'irruption de mots en portugais : des toponymes (noms de rues, de places, de villes, de forêts, de rivières, d'États), des anthroponymes (noms de personnages, de gens célèbres, dont le chanteur Ney Matogrosso), des vocables qui désignent la faune (*sabiá, urubu*), la flore (*pitanga*), la culture brésilienne (*macumba, pai de santo, azulejo, bossa nova, caipirinha, cachaça, seringueiros*) ou encore des mots qui possèdent un équivalent en français mais que l'auteur préfère utiliser en portugais, sans doute pour donner une certaine « couleur locale » (*novela, cerveja, pousada*).

La présence du portugais est plus forte et d'une autre nature dans les romans de Kokis, puisqu'il s'agit de sa langue maternelle. Outre l'emploi de mots brésiliens, Kokis fait une traduction littérale de mots ou d'expressions vides de sens en français : lance-parfum (produit parfumé fait à base d'éther, aspiré par les gens pendant le carnaval et interdit depuis les années soixante); dépêche (assemblage de produits hétéroclites offerts aux dieux de la *macumba*, religion afro-brésilienne); fil dentaire (modèle de bikini dont le slip peut être comparé à un cache-sexe); jambon (corps abandonné après avoir été assassiné). Il y a aussi des dictons brésiliens, des clichés qui expriment des croyances populaires, comme par exemple : «Le nègre, lorsqu'il ne salit pas à l'entrée, salit à la sortie» (*PM*, 37); «Tout le monde sait que c'est du chat grillé; le vendeur l'annonce lui-même en miaulant» (*PM*, 52); «On dit que celui qui donne un coup de pied dans un paquet de *macumba* va mourir dans l'année» (*PM*, 56); «La nuit venue, ce ne sont pas nos pieds qu'ils viendront tirer.» (*PM*, 80) Pour le lecteur brésilien, le processus de traduction est clair, mais il passe inaperçu aux yeux du lecteur québécois; ainsi l'humour grivois présent dans les noms de certains personnages s'opacifie

complètement en français : Justinha Chochota, Sirigaito, Pindoca, Jaco Chapeleta, Tanajura.

Quelques thèmes, comme le carnaval, la *macumba*, la violence urbaine, les enfants abandonnés qui mendient, volent ou se prostituent, apparaissent dans presque tous les textes dont il est question ici, mais peut-être de manière plus virulente chez Kokis. Pédophiles, crapules, tortionnaires, êtres animalisés, enfants comparés à des rats, prostituées, cadavres qui pourrissent éparpillés un peu partout dans son œuvre, négresses grotesques qui participent à des cérémonies de *macumba*, bref, l'image du Brésil que Kokis dépeint n'est pas du tout favorable. L'excès, l'abjection, le grotesque présents dans quelques scènes de ses trois premiers romans «brésiliens» constituent un *constructo* qui puise dans une représentation du pays véhiculée par les médias nord-américains qu'il tend à renforcer. La critique québécoise accepte cette image du pays créée par le débordement verbal de Kokis (le Brésil, un pays de contrastes ; l'excès, une caractéristique de la culture brésilienne, etc.). À ce sujet, la lecture de Francine Bordeleau est probante :

Le Brésil recréé par le peintre exilé, c'est l'exubérance, la luxuriance, l'abjection. Cet excès qui semble caractériser la culture brésilienne, une culture de contrastes où cohabitent splendeur et misère extrêmes, catholicisme et cultes animistes, conservatisme et érotisme exacerbé, est magnifiquement rendu par la prose de Kokis. Les images sont puissantes, l'écriture brûlante, et certains passages, paroxystiques, atteignent une sorte de fureur. Kokis n'est pas un tiède¹¹.

Daniel Pigeon, jeune écrivain qui a séjourné au Brésil à plusieurs reprises, introduit Rio dans son roman *La proie des autres* par le biais du fantastique. Après un voyage à Rio, Sophie, une jeune fille de 15 ans, est en proie à des accès de délire décrits comme des scènes de *macumba*. En fait, ces cauchemars sont symptomatiques d'une grave crise émotionnelle provoquée par le harcèlement sexuel dont elle est victime de la part de son père, et ce, depuis l'enfance. Cette possession maléfique ne peut être vue qu'en tant que métaphore d'une possession physique incestueuse qui la dégoûte. Néanmoins, l'expérience du délire n'est vraisemblable qu'en termes surnaturels, puisque les contacts de Sophie avec la *macumba* à Rio sont presque insignifiants, son père ayant refusé l'invitation du guide à assister à une cérémonie. Toutefois, il y a une logique dans la construction du roman. Trois scènes principales font office de dispositifs romanesques assurant la cohérence nécessaire au schéma narratif : 1) Sophie reçoit du guide Miguel une *figa*, amulette bénie, qu'elle portera fièrement à Montréal ; 2) pendant que ses parents visitent une église, Sophie reste seule. À leur retour, ils la retrouvent avec un trou

11 Francine Bordeleau, «Sergio Kokis, le carnaval des mots», *Lettres québécoises*, n° 80, hiver 1995, p.10.

de mémoire ; 3) une négresse, qui vend des produits utilisés dans la *macumba*, touche Sophie, en faisant des gestes et en proférant des mots incompréhensibles, ce qui lui fait peur :

La femme se lève de son banc de bois et, faisant face à l'adolescente, lui saisit les mains et les lui monte à la hauteur des épaules en prononçant des mots obscurs. Elle lui redescend ensuite brusquement les bras jusqu'à la taille. L'inconnue refait ce mouvement à quelques reprises. Sophie ressent tout à coup une peur incontrôlable et se libère de l'étreinte de la vendeuse. (PA , 118)

À moins de croire à l'ensorcellement à partir d'une de ces scènes, cette idée de possession paraît un peu forcée, d'autant plus que les explications psychanalytiques de la maladie provoquée par l'inceste sont beaucoup plus convaincantes. Je ne suis donc pas d'accord avec l'évaluation de Stanley Péan :

Sophie est en proie à des cauchemars récurrents, liés notamment à des expériences traumatisantes vécues lors d'un bref séjour à Rio de Janeiro. Au fil de sa thérapie avec Bernadette, psy et maîtresse de son père, on découvrira que Sophie est devenue malgré elle le «cheval» d'Echou, esprit redoutable de la *macumba* (variante brésilienne du vaudou) qui la «possède» selon son bon vouloir¹².

La cérémonie de *macumba*, qui n'apparaît chez Pigeon que lors des scènes de délire, est décrite en termes réalistes par Claire Varin dans *Clair-obscur à Rio*. Son personnage, Christine, une journaliste québécoise en quête d'un grand amour, se laissera aller à toute sorte de croyance : des diseuses de bonne aventure, en passant par un gourou bouddhiste, jusqu'à la cérémonie de *macumba*, tout peut être l'objet de sa recherche : l'âme du pays et la sienne. À l'instar des personnages de Kokis et de Pigeon, Christine apprendra que l'on ne touche pas aux offrandes que l'on voit dans les rues. Sa logeuse lui intime l'ordre d'offrir des fleurs à Iemanjá (déesse de la mer) pour se faire pardonner du «péché» d'avoir cueilli les fleurs offertes aux divinités.

Dans un corpus plutôt restreint, il est remarquable que des scènes de *macumba* apparaissent si souvent (dans les trois romans de Kokis, dans celui de Varin et dans celui de Pigeon). Cette proportion ne correspond pas à celle existante dans la littérature brésilienne qui n'effectue d'incursion dans cet univers qu'avec parcimonie, au contraire des auteurs haïtiens qui explorent le monde du vaudou avec insistance. L'omniprésence de la *macumba* est comparable à celle du carnaval et à celle des enfants abandonnés.

Noël Audet, par exemple, choisit pour personnage central de son chapitre «Sang», qui se déroule à Rio, une enfant abandonnée, Maria, «l'un des trente millions d'enfants abandonnés du Brésil. Elle appartient à

12. Stanley Péan, *Ici*, 9-16 avril 1998.

un peuple plus nombreux que celui du Canada entier.» (*FTA*, 173) En guise d'introduction à une histoire fictionnelle, fortement ancrée dans la réalité sociale, l'auteur fournit une statistique — qui, comme toute statistique, a la prétention d'être une vérité scientifique. Sans douter des bonnes intentions de l'auteur, il faut préciser qu'il n'y a pas 30 millions d'enfants abandonnés au Brésil mais plutôt environ 30 millions d'enfants vivant dans la pauvreté, au sein de leurs familles, surtout dans les régions les plus démunies (nord et nord-est). Même parmi les enfants qui vagabondent dans les rues des grandes villes comme Rio et São Paulo (appelés *meninos e meninas de rua*), une enquête récente a démontré que 60% de ces enfants avaient une famille et une maison. Je me demande comment le lecteur québécois imagine ce chiffre — correspondant à un cinquième de la population du pays — du point de vue social? Cela doit paraître former des hordes interminables d'enfants abandonnés. Sans dénier le problème de l'inégalité sociale (j'accorde sûrement une importance excessive à une information qui passe sans doute inaperçue dans le roman), j'ai tout de même l'impression que ce genre d'image renforce inconsciemment les clichés sur le Brésil.

La septième Maria du roman d'Audet, Maria Cristobal, cherche à attirer l'attention d'un touriste étatsunien, nommé parodiquement Buffalo Bill (accompagné, naturellement, de Blonde). La beauté de Maria, mélange de séduction et de naïveté, de malice et d'innocence, bouleverse le touriste ainsi que le narrateur, lequel devient une espèce de voyeur du jeu érotique-narratif, par personnage interposé et par recours au discours indirect libre.

Il aurait bien aimé qu'elle lui livrât en cinq minutes la quintessence de Rio, sa sensualité parfumée, son rythme envoûtant, sa légèreté de vivre. Non, mais comment ils font pour être si heureux, si contents d'exister, à user leur corps même pour marcher comme s'il s'agissait de la dernière jouissance? (*FTA*, 184)

La petite fille ne cherche pas à se prostituer — tel qu'on pourrait le soupçonner à partir de ses jeux de séduction, s'exhibant et se cachant, alternativement —, mais plutôt à voler. Malgré son hésitation et la pitié qu'elle ressent pour sa victime, elle est assez professionnelle pour ne pas abandonner sa proie. Pendant l'agitation d'une soirée de carnaval, elle réalise son vol, signant par cet acte sa condamnation à mort, car elle est vue par un membre du sinistre Escadron de la Mort¹³. Comme tant d'autres Maria de la vie réelle, elle est violée et assassinée en un seul acte, ce qui amène le narrateur à l'associer au Christ, d'ailleurs constitutif de son nom. Après sa mort, le narrateur, jusqu'alors un «il», commence à s'exprimer au «je», devenant intradiégétique, voulant changer le dénoue-

13. L'Escadron de la Mort était une organisation clandestine constituée par des policiers qui exécutaient des délinquants.

ment de sa propre histoire. Torturé par un sentiment de culpabilité, il cherche des responsables : la ville, les habitants de Rio ou alors toute l'humanité ?

Ce n'est pas la ville qui doit être refaite mais bien ceux qui l'habitent. La ville n'a rien à voir, puisqu'elle danse, les pieds dans la mer et le cul sur les collines. Puis je me rends compte d'une nouvelle injustice. Ce ne sont pas les Cariocas qui sont coupables, mais peut-être l'humaine façon d'organiser le monde ? (FTA, 197)

Le narrateur d'Audet partage ses repas avec les enfants mais finit par comprendre que cela ne sert à rien, puisque nourrir un enfant ne résout pas le problème de la faim. Christine, le personnage de Varin, fait la même chose, parfois en attendant en échange un beau sourire, qui peut bien ne pas venir. Tous les deux apprécient la beauté, le combat quotidien de ces enfants pour survivre malgré l'adversité. Un personnage brésilien explique à Buffalo Bill que ces enfants volent « parce qu'ils n'ont pas d'autre job » (FTA, 199).

Le thème des enfants abandonnés est traité par un autre biais chez Pierre Nepveu. Dans l'épilogue d'*Intérieurs du Nouveau Monde*, intitulé « Lettre à Terezita de Jésus », il raconte son expérience d'adoption de deux petites filles à São Paulo. Dans ce texte, que l'auteur lui-même hésite à classifier « récit de voyage, essai-fiction, autobiographie poétique » (INM, 347), Nepveu écrit une lettre à la mère biologique de ses deux filles, traçant une biographie imaginaire du couple formé par cette Paraguayenne venue à São Paulo et par le Bahianais qu'elle y rencontra, Manoel Valeriano. Mère de deux filles, vivant des difficultés économiques, délaissée par son compagnon, Terezita serait sans doute retournée dans son pays natal, abandonnant les enfants, remises par le père à un orphelinat. Le texte de Nepveu dialogue avec la poésie de Carlos Drummond de Andrade, auteur qu'il lit pendant le voyage. C'est de lui que vient l'épigraphe : « Il y a une faim venue du Canada, un vent, une voix glaciale, un souffle d'hiver, une feuille indécise danse et se pose sur ton épaule : pâle message qu'à peine tu déchiffres. (INM, 347)

Assis dans les jardins du Butantã, Nepveu reprend le vers de Drummond « mundo mundo vasto mundo » pour lui opposer sa propre réflexion « petit petit monde », puisque dans son expérience les dimensions du monde ont rétréci : le Canada et le Brésil, le Grand Nord et les tropiques, se rencontrent dans ce moment unique d'adoption de deux fillettes qui, du fait même d'avoir du sang européen, indien et noir, métaphorisent le grand métissage du continent américain. Les deux enfants, dans ce voyage de São Paulo à Montréal, créent un lien affectif entre les deux pays ; la générosité des narrateurs de Varin et d'Audet envers les enfants se transmue ici en amour paternel. Drummond, le poète-guide de ce voyage qui unit le nord et le sud de l'Amérique, était un homme on ne peut plus sédentaire, qui après avoir quitté son Itabira

natal (dans le Minas) passa le reste de sa vie à Rio, ne voyageant que par la parole. Neveu affirme que,

même l'Amérique, ce «continent vide», est à ses yeux tout le contraire d'un espace que l'on cherche à traverser et à conquérir. L'Amérique pour lui existe par oui-dire, comme le souvenir du voyage et de la solitude de tous ces autres qui ont parcouru à pied, à cheval, en avion ou en bateau les chemins du continent. (*INM*, 350)

Bien que la représentation du Brésil ne soit pas trop différente chez tous ces écrivains, Kokis, Brésilien de naissance, mais qui n'est jamais revenu au pays depuis son départ en 1967, semble avoir un rapport au pays différent de celui des Québécois de souche. Ceux-ci n'ont découvert le pays que depuis les deux dernières décennies. Kokis règle ses comptes avec un pays qu'il a abandonné (ou qui est ressenti comme l'ayant abandonné), tandis que les autres manifestent une sympathie plus ou moins évidente. Il faut dire que Kokis, immigrant au Canada, est fils d'un immigrant (le père letton ou allemand, omniprésent dans le premier et le troisième roman), qui laissera à son fils Boris, alter ego de Kokis, une lettre qui tient lieu de testament dans *Errances*: «Il est bon de te savoir loin d'ici.» (*E*, 407) De même, le narrateur de Kokis dans *Le pavillon des miroirs* affirme: «l'idée d'exil me fascinait; mon jeu était celui de l'étranger. J'avais toujours rêvé de partir; mes personnages imaginaires débordaient sans cesse la situation actuelle vers des virtualités que je croyais ouvertes.» (*PM*, 195)

Kokis, attiré par l'exil pour des raisons existentielles, craignant toujours de revenir en arrière et de se transformer en statue de sel, contraint cependant son personnage à retourner au Brésil. La ville que voit alors Boris — l'exilé brésilien qui se métamorphose en poète allemand célèbre (toute ressemblance avec Kokis, lui-même exilé brésilien devenu romancier québécois à succès, n'est pas une coïncidence) — est peu plausible. Pour décrire le retour d'un exilé à Rio, il aurait peut-être fallu être revenu soi-même, l'avoir revue avec les yeux de celui qui est parti. On peut imaginer le mal sans le vivre (Emily Brontë, recluse, l'a fait), mais on ne peut décrire une ville sans la connaître que si l'on s'adresse à des lecteurs qui ne la connaissent pas non plus. Déjà dans *Le pavillon des miroirs*, il avait mis une statue de Tiradentes¹⁴ à la place qui porte son nom; cependant, à cet endroit, c'est une statue équestre de Pierre I que l'on retrouve. L'imagination peut se déchaîner pour décrire des villes invisibles, ce fut le cas chez Italo Calvino notamment, mais les villes réelles posent des limites à ce qu'on est en droit d'imaginer. Dans *Errances*,

14. Tiradentes, pendu en 1792, est le héros des luttes pour l'indépendance, ironiquement accordée par le prince portugais Pierre I, premier empereur du Brésil, en 1822. Il y a une statue de Tiradentes devant le palais du même nom (siège de l'Assemblée législative de l'État de Rio).

Kokis défigure l'histoire récente du pays, affirmant que l'amnistie politique est de 1984, alors qu'elle date de 1979, que les militaires ont fait construire le *sambódromo*, où se déroule le carnaval de Rio, alors que ce sont des communistes/socialistes qui l'ont conçu et réalisé (le gouverneur de Rio, Leonel Brizola, l'anthropologue-écrivain Darcy Ribeiro et l'architecte Oscar Niemeyer), que le Musée d'Art Moderne de Rio n'a plus de tableaux, et j'en passe.

Les descriptions de la ville sont caricaturales, voire ridicules pour quelqu'un qui vit à Rio. Kokis démontre du ressentiment envers son pays natal, et ce, par le biais de ses deux alter ego — le narrateur du *Pavillon des miroirs* et Boris d'*Errances*:

Regarde ce pays, par exemple. Je me suis attaché à lui pendant toutes les années d'exil et, pourtant, je me rends compte que je ne l'aime pas. Il m'écoeure; je m'y sens prisonnier de quelque chose, je le sens visqueux comme s'il pouvait m'embourber. Il m'a fallu revenir, puis me débattre contre toutes les excuses que j'inventais avant de m'avouer la vérité. Je blâmais les gens, la misère, la bêtise, n'importe quoi... Ce ne sont là que des conséquences, des épiphénomènes de ce qui m'écoeure ici et qui me pousse à m'en aller. (*E*, 454)

Les écrivains québécois de souche ont un rapport tout à fait différent: le Brésil est un choix libre, un pays connu dans des conditions souvent agréables, sans le poids d'une histoire personnelle peut-être dure et oppressante. Dans le roman de Claire Varin, le narrateur explique ce que Christine cherche à Rio:

À l'approche de la trentaine, elle rompt le cordon ombilical de ses propres mains et, en cette fin des années quatre-vingt, abandonnait amant, famille et amies, souhaitant en secret trouver au Brésil l'amour idéal, le sublime, celui qui déplace les montagnes. *Romance at moonlight will be searching for you. You're sure to be a lover the moment you'll discover Copacabana* chantait, suggestive, Sarah Vaughan. (*COR*, 9)

Incontestablement, l'image de ville de l'amour que le personnage vient chercher à Rio lui est inspirée par une chanson de Sarah Vaughan¹⁵. Malgré tous les problèmes de la ville, y compris la chaleur excessive, le voyage s'avérera pour Christine «ressourcement, retour aux sources. Lesquelles? Celles du corps, des sens» (*COR*, 45). La Québécoise vient y libérer son corps. De même, Pierre Samson déclarait lors d'une entrevue:

Je vis dans une société nord-américaine où les sens sont considérés comme quelque chose de répréhensible, de sale, ce que je vis vraiment comme un handicap. Mon écriture cherche à pallier le manque de sollicitations ou l'interdit de la sensualité que nous vivons ici¹⁶.

15. Je n'ai pas pu retracer cette chanson, mais elle confirme le cliché qui consiste à voir dans Rio une ville sensuelle, propice à l'amour.

16. Voir Blandine Campion, «Pierre Samson et l'espace brésilien», *Le Devoir*, Cahier Livres, 8 août 1998.

La beauté et la sensualité des gens à Rio sont explicites chez Audet et, dans une moindre mesure, chez Pigeon. Ce qui est curieux dans la répétition de ce cliché, c'est qu'il apparaît depuis le ^{xvi}^e siècle dans les textes des chroniqueurs et des voyageurs ayant écrit sur le Brésil. La beauté des Indiennes d'abord, et plus tard des mulâtresses (ce sont évidemment des textes d'hommes!), ainsi que leurs mœurs licencieuses¹⁷, sans compter la beauté de la nature tropicale (*locus amenus*), constituent des *topoi* aussi insistants que le sont les aspects négatifs: le primitivisme, la promiscuité, la violence de l'esclavage (dont l'équivalent est aujourd'hui la violence urbaine, résultant en grande partie de la misère). Le métissage, considéré comme un mal jusqu'au début du ^{xx}^e siècle par le regard ethnocentrique des Européens, introjecté dans la pensée des Brésiliens eux-mêmes, et assimilé de plus en plus comme la marque positive du pays, est perçu par les Québécois comme un signe de beauté. La couleur de la peau, souvent associée au chocolat, paraît susciter des idées gourmandes chez ces nouveaux voyageurs...

Un écrivain brésilien peut écrire des romans sur des problèmes existentiels (Clarice Lispector), sur des thèmes universels tels l'amour, la jalousie, la mort (Machado de Assis), sur la vie à la ville ou à la campagne, parce qu'il ne parle du Brésil qu'indirectement. Mais un écrivain québécois, qui utilise le Brésil comme décor dans ses romans, va forcément vouloir parler du pays. C'est là que se trouve le piège, car aussitôt que l'on cherche à le représenter, on rejoint les clichés, positifs ou négatifs, construits tout au long des siècles, et on tombe fatalement dans la caricature, surtout quand ce sont les étrangers qui en parlent¹⁸. En fait, la méconnaissance et les préjugés s'appliquent à tous les peuples, les représentations que les uns se font des autres étant souvent schématiques, simplistes et péjoratives :

[L]attitude la plus ancienne, et qui repose sans doute sur des fondements psychologiques solides puisqu'elle tend à réapparaître chez chacun de nous quand nous sommes placés dans une situation inattendue, consiste à répudier purement et simplement les formes culturelles: morales, religieuses, sociales, esthétiques, qui sont les plus éloignées de celles auxquelles nous nous identifions¹⁹.

-
17. Ces clichés s'appuient sur des vérités historiques, décrites dans les classiques de la sociologie brésilienne tels que: Gilberto Freyre, *Maîtres et esclaves: la formation de la société brésilienne*, Paris, Gallimard, 1974 et Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 (non disponible en français).
 18. C'est le Français Ferdinand Denis qui affirma le premier l'existence d'une littérature brésilienne dans son *Résumé de l'histoire de la littérature brésilienne*, publié à Paris en 1826. Il prônait l'exploration littéraire de la nature luxuriante, des thèmes nationaux, notamment celui des Indiens, ayant exercé une énorme influence dans la conception des romantiques. Depuis lors, on se débat entre une vision nationaliste/exotique du pays et une littérature plus universaliste; ce sont les premiers qui ont le plus de succès, tant au Brésil qu'à l'étranger. Sur la scène actuelle, il suffit de citer le cas de Jorge Amado.
 19. Claude Lévi-Strauss, «Race et histoire», *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 383.

Sans pratiquer cet ethnocentrisme dont parle Lévi-Strauss, les écrivains québécois ici analysés mettent en lumière ce qui est différent du Canada, comme si le Brésil était son revers. D'ailleurs, le Brésil et le Canada font respectivement figure, depuis Jacques Cartier, de terre d'utopie et de terre que Dieu donna à Caïn, de paradis et d'enfer²⁰. Ce paradis n'est sûrement pas sans ambiguïtés (si décriées depuis la lettre de Pero Vaz de Caminha (1500) au roi du Portugal), car la fertilité du sol et l'abondance des fruits renforcent une indolence presque proverbiale. Sérgio Buarque de Holanda considère que la psychologie des colonisateurs portugais se caractérise par une « invincible répulsion que leur a toujours inspirée toute morale fondée sur le culte du travail²¹ ». La promiscuité, suscitée par la combinaison de la luxure des colons, de la liberté sexuelle des Indiennes et des facilités de l'esclavage, est décrite par maints auteurs. Sérgio Buarque de Holanda écrit que « tout au long du xvii^e siècle on racontait en Europe qu'il n'y avait pas de péché au-delà de la ligne de l'équateur : *Ultra aequinoxialem non peccari*. » Et il ajoute que Barleus, commentant ce dicton, disait : « Comme si la ligne qui divise le monde en deux hémisphères sépare également la vertu du vice²². » Les images n'ont pas beaucoup changé depuis le xvii^e siècle. D'ailleurs, nous-mêmes, les Brésiliens, tenons à renforcer les clichés sur le beau et sensuel pays tropical, où les lois et les interdictions ne sont pas respectées. Le compositeur et chanteur Chico Buarque a justement écrit une chanson où il reprend le dicton cité dans *Racines du Brésil* par son père : « il n'y a pas de péché en dessous de l'Équateur²³. » Ainsi, peut-on se demander où s'arrête la vérité et où commence le cliché (ou vice-versa).

-
20. Maria Bernadette Porto fait une intéressante comparaison entre les images du paradis, de l'enfer et du purgatoire tout au long de l'histoire du Brésil et du Québec dans son article « En découvrant l'Amérique : la poétique de la circulation dans des textes brésiliens, québécois et acadiens » (*International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, n° 13, printemps 1996, p. 95-114).
21. Sérgio Buarque Holanda, *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, 1998, p. 50.
22. *Ibid.*
23. Vers de la chanson de Chico Buarque et Ruy Guerra intitulée *Não existe pecado ao sul do Equador*.