

Anna Żurawska

L'image postcoloniale de l'Amérique du Sud dans "Saltimbanques", "Kaléidoscope brisé" et "Le Magicien" de Sergio Kokis

Romanica Silesiana 6, 342-358

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNA ŻURAWSKA

Université Nicolas Copernic de Toruń

L'image postcoloniale de l'Amérique du Sud dans *Saltimbanques*, *Kaléidoscope brisé* et *Le Magicien* de Sergio Kokis

ABSTRACT: This paper attempts to examine the postcolonial image of South America in the trilogy by Sergio Kokis, composed of *Saltimbanques*, *Kaléidoscope brisé* and *Le Magicien*. The three novels focus on adventures of the Circus Alberti which leaves Europe, ravaged by the Second World War, in order to find a better life in South America. A travelling company of performers covers the route of the first colonizers. The journey of the circus artists allows Kokis to unmask political and social consequences of the colonization of South America, such as slavery in the plantations of *yerba maté*, the poverty of indigenous populations, the authoritarian power of generalissimos, the policy of terror and tortures, fratricidal conflicts, etc. The aim of the article is also to investigate a very complicated relationship between the colonizers and the colonized presented in the three novels.

KEY WORDS: Journey, cultural imperialism, colonizer/colonized relationship.

L'attrait et l'essor des théories postcoloniales résident dans le fait qu'elles fournissent des outils d'analyse non seulement pour l'interprétation des œuvres littéraires, mais aussi théâtrales, musicales, filmiques ou bien picturales. De plus, cette sorte d'analyse s'applique aux chefs-d'œuvre des époques révolues¹, mais aussi à la production artistique contemporaine (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 33). Les limites temporelles sont ainsi dépassées. L'analyse postcoloniale s'avère révélatrice aussi dans l'étude de la trilogie de S. Kokis, artiste migrant québécois d'origine brésilienne. L'œuvre de cet écrivain thématise la probléma-

¹ *La Tempête* de William Shakespeare et *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, deux chefs-d'œuvre de la littérature européenne, sont souvent interprétés dans la perspective post-coloniale. Selon certains critiques, les deux textes promeuvent la politique impérialiste (Cf. BURZYŃSKA, A., MARKOWSKI, M.P., 2006 : 554—557 et MŚTOWSKA, J., 2009 : 83—93).

tique du rapport colonisateur/colonisé et suscite une réflexion sur les relations entre l'Europe et l'Amérique du Sud ainsi que sur l'Autre. Celui-ci est une figure bien complexe, toujours à définir et changeant constamment de statut dans la trilogie qui est composée des romans *Saltimbanques* (2000), *Kaléidoscope brisé* (2001) et *Le Magicien* (2002). L'étude de ces textes peut également s'étendre à d'autres domaines artistiques tels que l'art performance ou la peinture, ceux-ci constituant les activités exercées par les personnages d'artistes itinérants mis en scène par S. Kokis.

Le triptyque romanesque qui présente l'histoire du Circus Alberti s'ouvre, dans le premier volet, sur l'exode de la troupe de forains. Ceux-ci quittent l'Europe dévastée par la Seconde Guerre mondiale pour chercher une terre promise en Amérique du Sud. La partie centrale de la trilogie dépeint les aventures des saltimbanques durant leur vagabondage à travers l'Argentine, le Paraguay et le Brésil. La narration des deux premiers volumes ne se focalise pas sur un seul protagoniste, mais elle privilégie dans la même mesure une cinquantaine de forains qui se mettent, à tour de rôle, sur le devant du plan narratif de la même manière qu'ils le font en se présentant sur l'arène du cirque. Le roman *Saltimbanques* contient, à l'instar des pièces théâtrales, une liste de tous les personnages², chaque nom y étant en plus accompagné d'une brève description. Le paratexte sert donc d'une part à faciliter au lecteur l'identification des protagonistes, mais de l'autre, ce procédé situe tous les personnages sur le même plan, l'énumération des noms se faisant par ordre alphabétique et non pas selon le critère de l'importance³. La multitude de personnages tels que clowns, mimes, nains hercules, funambules, tatoueurs, équilibristes, voyantes, lanceurs de couteaux, dompteurs d'ours, prestidigitateurs, etc. rend plus vraisemblable le récit sur leur travail et leurs exploits, mais en même temps elle contribue à créer une microsociété hétérogène.

Le dernier volet de la trilogie, *Le Magicien*, diffère pourtant des deux premiers textes en réduisant le cortège des héros bariolés à deux personnages : Alfredo Stroessner, dictateur du Paraguay dans les années 1954—1989, et Draco Spivac, son conseiller spécial. Celui-ci est aussi un ancien magicien de cirque ce qui explique le choix du titre du roman. Le mariage du réel et du fictif, signalé déjà par la juxtaposition du personnage historique et de l'ancien membre du Circus Alberti et décliné en diverses configurations tout au long du roman, inscrit le texte dans la catégorie du roman historique, ou plus précisément, comme le propose Benny Vigneault dans le titre de son article en instaurant ainsi une sous-catégorie particulière, dans celle du « roman du pouvoir ». Le lien avec les

² Ou plus spécifiquement, à l'instar des drames antiques vu que la liste fait appel à l'intitulé latin : « Dramatis personæ ».

³ Historiquement, l'appellation « Dramatis personæ » renvoyait à trois personnages, chacun jouant un rôle préétabli : protagoniste, antagoniste et deutéragoniste (*Dictionnaire des termes littéraires* : 153). En augmentant le nombre d'acteurs, S. Kokis semble niveler cette différenciation respectée dans le théâtre antique.

deux premières parties de la trilogie se tisse grâce à la présence, dans *Le Magicien*, des membres du cirque : Draco Spivac et sa compagne Lioubov, mais aussi grâce aux analepses et réflexions concernant la destinée de la troupe. C'est également l'espace, la terre marécageuse de l'Amérique du Sud, qui unit tous les trois textes de S. Kokis.

Dans une optique postcoloniale, la présente étude se propose donc d'analyser la trilogie de S. Kokis en centrant la réflexion sur la valeur du voyage et la qualité de la découverte du Nouveau Monde par les saltimbanques. Le déplacement entre les deux continents permettra, ensuite, de juxtaposer les productions artistiques des deux espaces et ainsi de contester le schéma traditionnel des oppositions binaires, c'est-à-dire de l'Européen instruit et du Sauvage illettré. Cela suscitera, enfin, une réflexion analytique sur la position de l'Autre dans les trois romans.

Périple

L'incipit des *Saltimbanques* : « C'est en février 1946, dans une banlieue déserte de Gênes... » (KOKIS, S., 2000 : 15) met immédiatement l'accent sur le temps et l'espace⁴. Gênes, ville portuaire, apte à accueillir aussi bien des soldats alliés que divers types de vagabonds, de voyageurs qui veulent regagner le large, constitue de même le point de départ de l'histoire du Circus Alberti, celui-ci aussi en attente de s'embarquer sur un paquebot transatlantique. Le choix du port italien paraît d'autant plus significatif que, comme le rappelle Michel Biron, Gênes est le lieu de naissance de Christophe Colomb (BIRON, M., 2001 : 404). Cet endroit symbolique suggère que l'itinéraire des bateleurs devrait être mis en parallèle avec la conquête des premiers colons, lieu de départ, moyen de transport et destination du trajet étant analogues. Les motifs du voyage paraissent aussi similaires dans les deux cas, notamment fuir l'Europe atteinte d'hostilité et ravagée par le conflit mondial pour découvrir le Nouveau Monde, terre intacte, prometteuse d'une meilleure existence et d'un envol artistique, « cette terre de gens cultivés et raffinés, et où ils [les saltimbanques] seront enfin reconnus » (KOKIS, S., 2000 : 47)⁵.

⁴ L'importance accordée à l'espace est aussi à observer dans *Kaléidoscope brisé* où les titres attribués aux chapitres renvoient à chaque fois à un endroit et à un temps précis (ex. 1. Rio de Janeiro, Brésil, 1948).

⁵ Piotr Sadkowski remarque que d'autres écrivains migrants, tels que Régine Robin et Dany Laferrière, ont, eux aussi, recours à cette expérience du voyage explorateur en retravaillant, souvent de manière subversive, l'intertexte des *Relations* de Jacques Cartier. P. SADKOWSKI constate : « Les ouvrages appartenant au courant migrant de la littérature québécoise peuvent réactualiser d'une façon bien particulière le mythe généré par les récits de Jacques Cartier » (2009 : 128).

Qui plus est, les héros épiques de l'*Odyssée*, de l'*Iliade*, de *Beowulf* et les protagonistes tels que Wolf Larsen, capitaine de *The Sea Wolf* de Jack London (KOKIS, S., 2000 : 228) et Pinocchio, donc les personnages des intertextes qui ont, dans la trilogie du cirque, une importance essentielle, entreprennent, eux aussi, un voyage ou tout simplement, ils mènent une vie vagabonde. Aussi Pinocchio est-il présent dans les romans de S. Kokis comme un personnage hautement symbolique, il y est évoqué à plusieurs reprises. Ce pantin en bois, anodin à première vue, devient cependant significatif, aux yeux des narrateurs des textes de la trilogie, au moment où il répond à l'appel de l'aventure et entreprend le voyage. « Pinocchio veut voyager, voir et expérimenter de nouvelles choses, ne pas être uniquement une poupée sans vie dans une existence morne. [...] Voilà pourquoi j'ai décidé de reprendre ma besace de voyageur, pour faire plaisir au Pinocchio qui m'habite toujours... » (KOKIS, S., 2001 : 314—316)⁶. Le voyage n'est donc pas seulement une simple action de traverser, de se déplacer entre deux endroits déterminés, mais il acquiert une importance symbolique et doit être compris comme une activité vitale, synonyme de transformation, d'indépendance et de liberté. Par ailleurs, le voyage des saltimbanques ne finit pas avec l'amarrage de leur navire en Argentine, le périple maritime prenant forme d'un parcours continu à travers les terres de l'Amérique (*Kaléidoscope brisé*).

Il importe d'observer que les protagonistes des autres romans de S. Kokis répondent aussi à l'appel du large et s'adonnent ainsi à la même activité vagabonde que les saltimbanques et les personnages des intertextes cités ci-dessus. Une rapide analyse de ces œuvres mène à la constatation que le déplacement entre les deux continents⁷ est caractéristique, voire il a une importance cruciale, pour les héros d'*Errances*, de *Fou de Bosch*, de *l'Art du maquillage*, etc. L'attitude de ces personnages semble pourtant être inspirée par les épisodes de la biographie de S. Kokis⁸ lui-même et peut-être de celle de son père, émigrant letton en terre du Brésil. Les événements romanesques redoubleraient ainsi le vécu de l'auteur de la trilogie et en constitueraient en même temps les variantes imaginaires.

La figure du voyage a déjà fait objet d'une étude comparative effectuée par Zila Bernd. Sa recherche implique les enjeux identitaires du nomadisme en exploitant le mythe d'Ulysse et de Jason (BERND, Z., 2002 : 37—45). Pourtant, s'inscrivant dans les activités des saltimbanques sur le même plan que l'exercice de leur art, l'errance permet de s'interpeller, en même temps, sur la condition de

⁶ En outre, le recours à Pinocchio est d'autant plus justifié que l'une de ses aventures a lieu dans le cirque. Le pantin, transformé en âne, se produit sur l'arène et est apprécié par la foule des spectateurs (COLLODI, C., 1990 : 122—128).

⁷ Pourtant, le but et la destination du voyage ne sont pas les mêmes dans tous les cas. Une fois, les protagonistes partent pour l'Amérique, l'autre, ils se rendent au Vieux Continent.

⁸ S. Kokis quitte le Brésil pour des raisons politiques et émigre en France. Après avoir fait ses études à Strasbourg, il regagne l'Amérique, mais cette fois-ci, il s'installe à Montréal (MELANÇON, J., 1996 : 10—11).

l'artiste et de relancer la réflexion, tant de fois proposée dans d'autres textes de S. Kokis, sur le rapport entre la création et la vie ambulante de l'artiste, ou même sur la nécessité d'errer. Les premières pages de *Kaléidoscope brisé* paraissent le confirmer : «[...] ils [les saltimbanques] avaient cherché à bien organiser leur voyage pour qu'il dure le plus longtemps possible. C'étaient des artistes avant tout et non pas de simples émigrants. Leur but était de continuer à pratiquer leur art et d'enrichir le cirque, tout en continuant à voir du pays » (KOKIS, S., 2001 : 14).

Dans son ouvrage autobiographique et métatextuel *L'Amour du lointain*, S. Kokis constate à propos des *Saltimbanques* qu'« [i]l s'agit d'un beau livre, tout entier consacré à l'illusion des artistes, à leur espoir d'une Amérique mythique et d'une vie meilleure » (KOKIS, S., 2004 : 287). Effectivement, en attendant le voyage, qui ne débute qu'au milieu du roman, dans le dixième chapitre, les personnages s'adonnent à des discussions en créant avec leurs paroles l'image de l'Amérique rêvée. L'Argentine se présente alors comme un pays *quasi* mythique :

Tout est possible en Argentine, Lioubov. C'est un pays extraordinaire. Et nous deviendrons tous riches. Alors, des bébés, le mariage, plein de chevaux sauvages et un fleuve couleur d'argent. Tout ce que tu voudras. [...] Les guerres, c'est surtout ici où les gens vivent pauvres et entassés. En Argentine, ils n'ont pas besoin de se battre parce qu'il y en a assez pour tout le monde.

KOKIS, S., 2000 : 146

Cette nette division dichotomique de l'espace où l'Europe connote le malheur, l'échec du cirque, tandis que la terre américaine est identifiée à un Eldorado, s'embrouille pourtant au moment où les personnages débarquent dans le Nouveau Monde. Le déplacement des artistes forains rend possible la confrontation des deux espaces divers durant la même période historique. Le bilan de cette juxtaposition ne s'avère pourtant favorable à aucun continent. Le rêve d'un paradis terrestre tant désiré se transforme rapidement en réalité cauchemardesque. La description de la ville de Buenos Aires aperçue par les bateleurs encore du bord du bateau annonce la qualité de leur découverte de l'Amérique :

[...] Buenos Aires se révèle sans beautés naturelles et plutôt comme une agglomération gigantesque, grise, aux quartiers ouvriers misérables, remplie d'entrepôts et d'usines de traitement de la viande. Il fait froid, le ciel est bas, et partout une sorte de brouillard assez dense égalise l'horizon.

KOKIS, S., 2000 : 286

En effet, malgré les costumes scintillants des saltimbanques et les images multicolores peintes sur leurs roulottes, la suite de leur parcours gardera ces couleurs monotones et tristes. Le voyage du cirque servira ainsi de prétexte pour démasquer les conséquences de la colonisation de l'Amérique du Sud, y compris (la liste n'est portant pas exhaustive) l'esclavage maintenu dans les plantations

de la *yerba maté*, la pauvreté des peuples indigènes, le pouvoir autoritaire et souvent sanguinaire des généralissimes tels que Morinigo ou Stroessner, la politique de la terreur et des tortures, les conflits fratricides comme la guerre du Chaco⁹.

Stanley Péan, un critique québécois, constate :

L'Amérique du Sud que nous présente *Kaléidoscope brisé* [] n'a rien à voir avec le fantasme du Nouveau Monde imposé à l'échelle planétaire par les États-Unis. Au contraire, c'est un ersatz du soi-disant rêve américain, une pâle copie, véritable poubelle de ce que l'Europe a produit de moins glorieux, dont les criminels de guerre de la honteuse Allemagne qui ont émigré en toute impunité, parfois même avec la complicité de la Maison-Blanche.

PEAN, S., 2001 : B2

Robert Chartrand en examinant, lui aussi, l'image de l'Amérique présentée dans les romans de S. Kokis développe le même champ lexical que S. Péan lorsqu'il pose une question plutôt rhétorique : « L'Amérique, surtout celle du Sud, aura-t-elle été la poubelle de l'Europe qui, depuis ses missionnaires et ses conquistadors jusqu'aux nazis d'hier, y aurait déversé son intolérance, sa morale hypocrite, son appétit du gain ? » (CHARTRAND, R., 2001 : D3). Ainsi les deux critiques rejoignent-ils le propos de Makarius, le mime du cirque qui déclare : « Tout ici paraît être une sorte de caricature monstrueuse de ce que l'Europe a produit de plus excessif » (KOKIS, S., 2001 : 291), d'où peut-être la comparaison des dictateurs sud-américains à Lénine et à Hitler (KOKIS, S., 2001 : 41). Toutes les trois constatations se construisent donc autour de l'acte de l'accusation de l'Europe, avec un vocabulaire fort dépréciatif, mais elles mettent en même temps en relief le caractère continu de l'influence que l'Europe exerce sur ses anciennes colonies.

Les récits du triptyque romanesque stigmatisent en effet les événements survenus après la Seconde Guerre mondiale avec la complicité des pays influents de la scène politique d'alors. Or, le voyage du cirque est organisé pour faciliter la fuite à une quinzaine de nazis qui « puent trop la charogne humaine » (KOKIS, S., 2000 : 127) et qui pourtant, une fois la ligne de l'équateur passée, « fêtaient bruyamment leur liberté, sans doute ivres, se permettant des chants militaires de sinistre mémoire » (KOKIS, S., 2000 : 262). Se trouvant sur le même bateau que leurs persécuteurs, les saltimbanques, survivants de la guerre, gardent cette « sinistre mémoire » comme un lugubre héritage européen qu'ils transportent en Amérique. Le chant se fait ainsi entendre aussi de la bouche de Makarius, ancien prisonnier d'un camp de travail : « Quand il chante enfin le *Moorsoldaten*,

⁹ Le désert du Gran Chaco, une région frontalière supposée riche en pétrole, est devenu l'objet de dispute entre la Bolivie et le Paraguay dans les années 1932—1935. De nombreuses victimes, des successifs coups d'État (provoqués après le conflit par les anciens combattants) ne constituent que quelques-unes des conséquences de cette guerre dont le Paraguay est sorti vainqueur.

chacun s' imagine sans même comprendre les paroles ce qui a dû se passer en Europe. C'est un chant de travail, rythmé pour des corps qui peinent [...] pendant une besogne physique» (KOKIS, S., 2000 : 301). *Le Chant des marais* qui accompagnait les prisonniers des camps allemands, déjà dans les années 30 du XX^e siècle, revient à plusieurs reprises dans *Saltimbanques* (KOKIS, S., 2000 : 28, 274, 301, 378). Les paroles *Wir sind die Moorsoldaten* qui closent d'ailleurs le premier volet de la trilogie, sont reprises dans *Kaléidoscope brisé* (KOKIS, S., 2001 : 89) où le chant est présent tel un hymne qui rappelle la proximité de la mort.

Jeremiah Loco, lanceur des couteaux est aussi un rescapé du camp de concentration, hanté par le passé européen. L'arrivée en Amérique ne le libère pas de ses souvenirs. Tout au contraire, Dachau, «[s]a véritable patrie» (KOKIS, S., 2001 : 216), l'y rejoint et provoque sa mort.

Conquête culturelle

Même si les saltimbanques refont le voyage des premiers colons, leur but n'est certainement pas de s'approprier des terres nouvelles. En tant qu'artistes européens, ils suscitent pourtant la réflexion sur l'hégémonie culturelle. Mirosława Buchholtz et Grzegorz Konecniak soulignent l'importance de ce facteur et rappellent que la force de l'empire ne résidait pas seulement dans sa puissance militaire. Les impérialistes se servaient également de la littérature, et par extension de l'art tout court, pour donner appui à leurs idéologies (BUCHHOLTZ, M., KONECNIAK, G., 2009 : 42). Sans intentions expansionnistes, les bateleurs sont tout de même les représentants de la culture européenne dans les pays latino-américains. La présence du cirque en Amérique permet ainsi d'évaluer la qualité de la création artistique des deux continents. Durant une des nombreuses discussions *quasi* philosophiques, un des personnages pose la question : «Est-ce que les gens en Amérique sont si primitifs qu'ils ne peuvent comprendre ce qu'est l'art ?» (KOKIS, S., 2000 : 336). Ensuite, Otto Gorz, ancien professeur de peinture devenu tatoueur afin de pouvoir partir avec le cirque, commente ainsi sa visite dans un musée en Argentine : «Je suis allé voir leur Museo Bellas Artes, et je suis encore dégoûté de ma visite. D'un côté, des militaires et des politiciens dans toutes les poses imaginables ; de l'autre, une sorte de kitsch pour boîte de chocolats pralinés» (KOKIS, S., 2000 : 337). La formulation d'une telle opinion univoque par les saltimbanques dont les spectacles n'ont pas été non plus appréciés en terre de l'Amérique, pourrait exprimer leur tentation de faire prévaloir la tradition européenne au détriment de la culture latino-américaine. Cela nourrirait le concept, tant exploité dans les études postcoloniales, de la

distinction entre le colon lettré, représenté dans le roman par les forains, et le sauvage sans instruction. Cette opposition si claire de prime abord se complexifie tout au long de l'histoire. Le cirque est parti pour l'Amérique en espérant y trouver un public plus favorable qu'en Europe, donc les habitants du Vieux Continent n'ont pas été plus sensibles à leurs spectacles. Makarius constate de plus : « C'est vrai qu'ici ils sont un peu concrets, naïfs comme des enfants, sans parler de leur nationalisme de pacotille qui est grotesque. Mais je ressentais la même impression d'absurdité en Europe... » (KOKIS, S., 2000 : 337). En outre, à part Picasso, Munch (KOKIS, S., 2000 : 337), Goya (KOKIS, S., 2002 : 90, 283) ou Lautrec (KOKIS, S., 2001 : 205) (dont la présence dans le roman, même discrète, est bien significative vu la thématique de ses tableaux qui se réfèrent en majeure partie à la vie des saltimbanques¹⁰), l'œuvre du peintre mexicain, Orozco, est décrite en termes appréciatifs (KOKIS, S., 2001 : 46). Les maîtres européens sont ainsi traités sur un pied d'égalité avec l'artiste latino-américain.

L'activité picturale, mais en même temps scripturale est liée à l'expérience coloniale aussi d'une autre manière. La nécessité de dresser les cartes et les plans des terrains à peine découverts et de donner de nouveaux noms géographiques sans respecter l'appellation autochtone constitue un acte symbolique de la prise en possession (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIAK, G., 2009 : 38). L'exploration de l'Amérique par la troupe du cirque n'est évidemment pas accompagnée de cet exercice cartographique, mais les saltimbanques, et plus précisément Draco Spivac dans la dernière partie de la trilogie, veulent redécouvrir et dessiner les constellations du ciel austral (différentes de celles qui peuvent être observées de l'hémisphère nordique) en créant un nouveau jeu de tarot. « Dans un des meilleurs passages du roman, le conseiller spécial Dragon inventera une cartomancie nouvelle... » (CHARTRAND, R., 2002 : D4), parce qu'il est impossible, selon le personnage, de prévoir l'avenir du Paraguay en se servant du tarot européen. Bien que le magicien prétende que « l'horoscope et le zodiaque classiques ont été imposés par le colonialisme » (KOKIS, S., 2002 : 150) et que « la voyance ici était perturbée par un usage erroné d'instruments colonialistes venus des nations nordiques » (KOKIS, S., 2002 : 147), donc bien qu'il s'oppose aux pratiques des pays impérialistes, il se sert des mêmes outils qu'eux afin d'arriver au même but : « Don Dragón aspirait, au contraire, à créer un nouveau système global, dont lui seul posséderait la clé et l'autorité » (KOKIS, S., 2002 : 142). Pourtant, les images des cartes dessinées par Spivac, quoique, selon le magicien, enracinées dans la tradition guarani, reproduisent les modèles colonialistes où, tout simplement, la carte appelée l'Empereur devient El Supremo Dictator, le Fou est remplacé par le Subversif, ou la Papesse par la Maîtresse ce qui reflète tout de suite l'organisation politique et la structure sociale du Paraguay et trahit l'envie de flatter A. Stroes-

¹⁰ Cf. *Au cirque Fernando, l'écuyère* (1887—1888); *La Clownesse Cha-U-Kao* (1895); *Au cirque, cheval et singe dressés* (1899); *Amazone* (1899).

sner. Le fait de dessiner le Tarot Guarani permet en même temps à Don Dragón d'unir ses talents d'artiste et d'homme politique ce qui peut susciter la réflexion sur la valeur de l'art qui reste au service du pouvoir. La description de la cartomancie paraguayenne ne constitue cependant pas l'unique référence au jeu de tarot. Dès le début de la trilogie, les saltimbanques cherchent la confirmation de leurs décisions chez Maroussia, voyante et cartomancienne, qui sort les « longues cartes appelées arcanes, qu'elle interroge uniquement dans les occasions importantes » (KOKIS, S., 2000 : 58). Le recours au tarot fonctionne dans le récit comme une sorte de prolepse, parce que le jeu sert à annoncer, même si parfois d'une manière énigmatique, les événements à venir. D'autre part, l'interprétation des images figurant sur les arcanes exige, de la part de Maroussia, le recours à la parole, au récit. Le tarot assume donc le rôle d'un outil narratologique. Les possibilités narratives de ce jeu ont été déjà remarquées par Italo Calvino qui a exploité cette technique à l'extrême dans son œuvre oulipienne *Le Château des destins croisés*.

La question de l'hégémonie culturelle doit pourtant englober aussi la littérature, non seulement la peinture ou l'art performance. La réussite de la théorie de Machiavel, dont les fragments sont lus par Don Dragón, n'étonne pas dans le pays gouverné par A. Stroessner. Celui-ci commet d'ailleurs un lapsus significatif (mais qui témoigne également de l'ignorance du général) en confondant le nom du philosophe avec celui de Mussolini (KOKIS, S., 2002 : 112). Les idéologies européennes s'implantent donc avec succès en terre du Paraguay.

Cependant, la tradition littéraire de l'Europe se manifeste surtout dans les conversations des saltimbanques qui font de fréquentes allusions à *l'Illiade*, *l'Odyssée* et à *Beowulf*. Ce poème épique, œuvre majeure de la littérature anglo-saxonne, est de plus cité en exergue de *Kaléidoscope brisé*. Le choix de ces épopées, fondamentales pour la culture européenne, pourrait suggérer la supériorité de la production littéraire du Vieux Continent. Pourtant, le bien-fondé de cette hypothèse est aussitôt mis en doute par le fait que toutes ces trois œuvres sont représentatives de la tradition orale¹¹ tandis que la civilisation apportée par les colons privilégiait la langue écrite (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 45). De surcroît, les poèmes d'Homère trouvent leur équivalent sud-américain (même si bien plus modeste) dans le récit de Faustino. « Le vieux Faustino est aveugle. Ses yeux ont été crevés il y a longtemps, c'est pourquoi il se souvient de tant de choses étranges du passé » (KOKIS, S., 2001 : 154). La cécité de l'Indien guarani, à laquelle on attribue la faculté de savoir plus, de voir au-delà, fait penser à l'aède grec, l'auteur de *l'Illiade*. Le récit de Faustino, parsemé de vocables guaranis et espagnols, relate les événements cruciaux dans l'histoire du Paraguay, comme les coups d'État (et la succession des généralissimes), la guerre du Chaco

¹¹ La trilogie de S. Kokis où le dialogue joue un rôle important, paraît exprimer une sorte de nostalgie de cette tradition orale ou bien du libre et joyeux bavardage.

entre le Paraguay et la Bolivie, l'esclavage dans les *yerbaterias*, dont il a d'ailleurs été victime, ce récit peut donc être interprété comme une sorte d'épopée paraguayenne. En même temps, l'Indien raconte l'histoire du passage du cirque à Asunción. Le début de la narration du sage (« Un très beau cirque... » ; KOKIS, S., 2001 : 155) qui renvoie à l'*incipit* du roman (« Il était une fois un cirque ». KOKIS, S., 2001 : 13), devient en même temps l'ouverture d'une épopée particulière du cirque et renforce ainsi le caractère autotélique de son récit. Si la narration assurée par Faustino constitue la mise en abîme de la trilogie, celle-ci serait alors censée tisser l'histoire des héros épiques, et c'est le cas d'Alberti, le directeur du cirque appelé Beowulf le magnifique (KOKIS, S., 2000 : 24). Dans le dernier volet du triptyque romanesque, le rôle de l'aède, dont le chant n'est pourtant pas glorieux, est joué par Draco Spivac, « chroniqueur qui va retracer l'effroyable épopée de la dictature de Stroessner » (CHARTRAND, R., 2002 : D4).

La lecture de ce dernier roman de la trilogie ainsi que du récit de l'Indien Faustino pourrait en même temps susciter la réflexion sur les textes selon les catégories du réalisme magique. La question paraît d'autant plus justifiée que, d'abord, le réalisme magique est un discours qui va à l'encontre des formes littéraires colonialistes (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 48), et puis, c'est l'Amérique latine, berceau de ce phénomène littéraire, qui donne le cadre spatial à la trilogie (dont l'auteur est aussi d'origine brésilienne). L'histoire du Paraguay racontée par Faustino contient de plus des éléments folkloriques et évoque en même temps des événements inhabituels, interprétés comme surnaturels, merveilleux, tels que la chute de l'aérolithe. De même, *Le Magicien* fait penser à ce modèle du réalisme magique qu'est *L'Automne du patriarche* de Gabriel García Márquez publié en 1975, donc une vingtaine d'années avant le texte de S. Kokis. Le roman de l'écrivain colombien est d'ailleurs évoqué dans *l'Amour du lointain* comme une des œuvres qui ont inspiré l'écriture du *Magicien* (KOKIS, S., 2004 : 292—293).

À part Faustino, le récit sur l'histoire du cirque et celle du continent sud-américain est assuré, dans *Kaléidoscope brisé*, par d'autres narrateurs intradiégétiques ce qui rend possible la multiplication des perspectives et le déplacement des accents dans la structure signifiante du texte. La multitude des narrations crée ainsi le même effet que la juxtaposition, dans le kaléidoscope, de petits bouts de verres colorisés qui « produisent d'infinies combinaisons d'images » (*Le Petit Robert* : 1394). Dans *L'Amour du lointain*, S. Kokis explique :

J'avais aussi pris la décision de conserver la narration linéaire pour la suite du voyage [...], mais en la cassant en autant de tessons comme ceux d'un kaléidoscope brisé et dont on garde le souvenir des dernières images géométriques. Et pour accentuer l'idée de rupture, j'avais décidé d'intercaler la destinée ultérieure de plusieurs personnages entre ces bouts de narration linéaire.

Aussi la pluralité des narrateurs suppose-t-elle à la fois la multiplication des plans temporels, donc en s'appuyant sur la terminologie de Gérard Genette, il faudrait parler, dans ce cas-là, d'un temps de l'histoire et de plusieurs temps du récit (voir GENETTE, G., 1972). Ainsi, contrairement aux deux autres romans de la trilogie qui se déroulent dans une période accomplie en respectant l'ordre chronologique, *Kaléidoscope brisé* présente une narration linéaire qui fait alterner pourtant les récits appartenant aux diverses époques de l'histoire du cirque (par exemple, le premier chapitre se réfère à l'année 1948, le dixième relate les événements de 1965, et le dernier chapitre revient de nouveau à 1948). Sa temporalité bien complexe a donc une importance sémantique ; d'une part elle imite de nouveau le jeu de kaléidoscope, mais de l'autre, pour revenir à l'épopée homérique, elle reste à l'image de la structure de *Illiade*. Comme le remarque un des personnages, dans un commentaire métatextuel :

[...] dans *Illiade* le lecteur se retrouve à la fin avec une multitude de destinées éparses et contradictoires, y compris avec de nombreux morts, et sans réponse claire. [...] Le lecteur est simplement confronté à sa condition de mortel face au courage des divers héros de l'histoire. Voilà pourquoi les natures tièdes préfèrent l'aventure d'Ulysse : elle est linéaire, le héros est univoque et la fin est rassurante¹².

KOKIS, S., 2001 : 207

La question de la suprématie de la culture européenne semble se poser aussi au moment de la description des bibliothèques et archives paraguayennes qui sont en train de la décomposition. Camilo Bayes, le médecin du général Morinigo (qui se compare en plus au Virgile de la *Divine Comédie* de Dante, KOKIS, S., 2001 : 147) en faisant visiter à Draco Spivac les souterrains de la bibliothèque nationale, explique :

Cette masse informe au long des parois est ce qui reste des immenses rayonnages contenant les livres et les documents les plus précieux du Paraguay, voire de tout le continent latino-américain. [...] Tout, mon cher, tout ce qui s'est écrit ou publié sur l'histoire de toutes les défaites subies par la nation.

KOKIS, S., 2001 : 148

La destruction des livres est donc analogue à l'anéantissement de la culture, de la tradition, donc en quelque sorte de l'identité collective des Paraguayens. Dans la dernière partie de la trilogie, Don Dragón semble renouveler les archives

¹² Paradoxalement, un autre roman de S. Kokis, *Errances*, trahit une grande fascination de *Odyssée*. Pourtant, l'hypotexte homérique est, aussi dans ce cas-là, déconstruit. L'œuvre de S. Kokis met en scène Nikto, un anti-Ulysse en proposant une nouvelle lecture du mythe où cette « fin rassurante », c'est-à-dire le retour à la patrie et les retrouvailles avec les proches, est mise en question.

paraguayennes en rédigeant les mémoires d'A. Stroessner. Il ne tente pourtant pas de reconstruire les documents historiquement véridiques, mais écrit une part de l'histoire dans une optique imposée par le dictateur. De nouveau, cette fois-ci sous la menace d'un nouveau coup d'État, le général lui ordonne de détruire les chroniques des faits sanguinaires pour ne pas laisser de pièces à l'appui de sa politique.

Ricardo Weiss, professeur d'origine allemande et camerounaise, représente une attitude opposée à celle des habitants de l'Amérique latine. La bibliothèque de son père constitue pour lui un lieu sacré, un refuge, comme il l'avoue lui-même :

J'adorais cette bibliothèque même si elle était presque uniquement constituée de livres d'anthropologie et d'ethnologie. [...] Mais elle pesait lourd dans mon esprit. [...] ... j'ai cru qu'un jour j'allais revenir à Munich et qu'elle serait là, toujours à m'attendre pour me protéger.

KOKIS, S., 2000 : 233

De plus, l'identité du professeur est ancrée dans la littérature : « C'est impossible de dire d'où je viens, puisque je viens de la bibliothèque de mon père » (KOKIS, S., 2001 : 240). Pourtant, malgré cette haute admiration et le respect pour les livres, le comportement des Européens ne diffère guère de celui des dirigeants et soldats sud-américains. Après la Deuxième Guerre mondiale, Weiss ne trouve que les décombres de la bibliothèque tant chérie.

Colonisateur / colonisé

Le voyage suivant l'itinéraire des premiers colons et la présence des artistes européens dans le Nouveau Monde suscitent la question sur la qualité des relations entre le colonisateur et le colonisé. Une analyse rapide de l'histoire du cirque semble confirmer le schéma des oppositions binaires qui se dessinent nettement entre les forains européens et les habitants de l'Amérique. Ceux qui sont censés apporter de la culture, de l'art, doivent, par principe, être qualifiés de « blancs, civilisés, progressifs, bons, beaux et humains », contrairement aux peuples américains : « noirs, primitifs, retardés, mauvais, laids ou bestiaux » (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIK, G., 2009 : 34). Cette caractéristique s'impose lorsque le lecteur découvre, au fur et à mesure que le voyage du cirque progresse, les conséquences du pouvoir autoritaire telles que la faim, la pauvreté, les gens mutilés par les tortures, les prisons pleines de prétendus subversifs, la destruction du patrimoine national, etc. *Le Magicien* complète l'image de ce pays en présen-

tant le portrait d'A. Stroessner, général primitif et ignorant, obsédé par l'envie d'affirmer sa puissance aussi bien impériale que virile. Dans ce contexte, les marécages, caractéristiques du paysage de la jungle paraguayenne et tant de fois évoqués dans les romans comme source des maladies de la troupe et de l'inconfort de leur traversée, constituent en même temps, sur le plan métaphorique, une illustration de la morale douteuse des dirigeants, celle de la putréfaction de la sensibilité et des valeurs éthiques.

L'examen plus détaillé rend pourtant ces oppositions, quoiqu'elles semblent de prime abord explicites, ambiguës et complexes. La valeur de la civilisation des Européens est tout de suite mise en doute (comme c'était le cas de la bibliothèque) vu que l'un des motifs qui incitent les saltimbanques à entreprendre le voyage, est le désastreux résultat de l'impérialisme et des ambitions raciales du Troisième Reich. La sauvagerie et la brutalité inhumaines pourraient donc être associées aussi bien aux habitants du Vieux Continent.

De plus, comme en témoigne l'*incipit* de la trilogie, cité auparavant dans le présent travail, le forain devient l'Autre déjà dans sa patrie comprise comme la terre européenne. Or, la troupe stationne « dans une banlieue déserte de Gênes » (KOKIS, S., 2000 : 15), donc dans un espace périphérique, éloigné du centre. L'introduction d'une nouvelle dimension spatiale permet de définir la position marginale du cirque, sa relégation hors de la normalité sociale, mais aussi artistique de l'Europe. Leur situation ne change pourtant guère après l'arrivée en Amérique. Les saltimbanques renversent la relation le colon européen/l'Autre sauvage puisqu'ils gardent leur statut des différents, des inadaptés. M. Buchholtz et G. Konecniak observent dans leur étude que l'Autre était souvent représenté comme un monstre bien étrange ou un animal sauvage (BUCHHOLTZ, M., KONECZNIAK, G., 2009 : 39). Dans le roman de S. Kokis, c'est le cirque, malgré son attrait initial, qui constitue pour les Paraguayens un phénomène incompréhensible, un mystère dangereux voire la cause de la situation déplorable du pays. Comme le conclut Makarius, « ils ont raison de nous prendre pour des monstres. [...] notre façon de vivre doit ressembler à leurs yeux à celle des avortons qui se fichent de tout » (KOKIS, S., 2000 : 337).

Au lieu de donner de nouvelles appellations aux terrains ou bien aux phénomènes récemment connus à l'instar des découvreurs qui, en dessinant les cartes, s'approprient la nouvelle terre par le langage¹³, plusieurs saltimbanques dédoublent leurs propres noms ou prennent des surnoms. Ils ne tendent donc pas à « resémantiser [...] le concept de la "conquête de l'Amérique" » (SADKOWSKI, P., 2009 : 136), c'est-à-dire à resémantiser l'espace à peine découvert, mais ils s'adaptent eux-mêmes à une vie neuve ou revêtent une nouvelle identité adéquate

¹³ Comme c'est le cas de Jacques Cartier qui, d'après P. Sadkowski, « réapparaît dans la culture québécoise comme symbole de l'appropriation du pays par le biais de la parole et de l'écriture » (SADKOWSKI, P., 2009 : 127).

aux conditions américaines. Tel est le cas de Richard von Hornweiss appelé Ricardo Weiss ou tout simplement Negerkuss. Le personnage du prestidigitateur présente aussi un excellent exemple de cette pratique puisque de Draco Spivac, le magicien devient Don Dragón. Ce choix des noms n'est pas anodin, même si le narrateur de *L'Amour du lointain* renseigne le lecteur sur leur provenance : « Je suis alors allé puiser des noms dans les vieux comptes rendus de nos anciens championnats d'échecs à la maison, et ensuite cela a été un vrai délice de créer chacun de mes saltimbanques » (KOKIS, S., 2004 : 279). Ainsi, les noms du professeur Ricardo se réfèrent aux couleurs blanche (weiß) et noire (nègre), en reflétant ainsi l'identité problématique du personnage, ses origines (allemande et camerounaise) et son appartenance raciale¹⁴. Mais son patronyme a de même recours au savoir, puisque « weiss » signifie en allemand « je sais ». Selon le dictionnaire du latin, Draco veut dire « dragon, serpent fabuleux » (GAFFIOT, F., 2001 : 245), donc un être imaginaire associé d'habitude aux forces du mal, mais en même temps ce nom fait penser aux antiques mesures draconiennes ce qui irait de pair avec la politique pratiquée par A. Stroessner. Puis, le nom de Korvus, qui en latin veut dire « corbeau » (GAFFIOT, F., 2001 : 187), correspond à l'activité artistique du personnage puisqu'il est maître des spectacles avec la participation de ces oiseaux au plumage noir. Ou bien, le nain Wilhelm Lutz se fait appeler Gandalf « comme le nain de la mythologie scandinave » (KOKIS, S., 2001 : 249), et ainsi de suite.

L'Autre serait donc incarné par le forain¹⁵. Le saltimbanque, artiste itinérant qui ne trouve nulle part sa patrie, se définit ainsi à travers l'altérité. Sonia Musella remarque que, dans la trilogie de S. Kokis, « [l]a compréhension de la perception de l'Autre et du métissage culturel [...] passe par l'étude de la figure du saltimbanque et du nomade, le thème de l'identité hybride et la métaphore du cirque » (MUSELLA, S., 2007 : 225). En effet, la relégation du cirque hors de la société aussi bien européenne que sud-américaine est dictée par l'étrangeté, l'hybridité des artistes, et cela sur le plan identitaire, artistique, mais aussi corporel. Les membres de la troupe, souvent à l'identité fragmentaire ou même syncrétique, forment une microsociété bien hétérogène. Ils sont d'origines diverses : juives, russes, allemandes-camerounaises, etc. Par conséquent, ils parlent entre eux

¹⁴ Une situation similaire, quant à la couleur de la peau, a lieu avec Serginho, un petit garçon qui au début de *Kaléidoscope brisé*, va voir le spectacle du cirque. Il est appelé le Noir tandis qu'il est « bien blond pour être noir » (KOKIS, S., 2001 : 27). Une fausse explication de ce phénomène donnée par sa tante Lili est pourtant significative et touche directement au statut identitaire du petit. Elle dit qu'« il est noir parce qu'il est adopté... » (KOKIS, S., 2001 : 27) Par l'évocation de Serginho et de Lili, le narrateur établit en plus une relation autotextuelle avec le *Pavillon des miroirs*, le premier roman de S. Kokis.

¹⁵ Curieusement, la définition de l'adjectif « forain » (du latin *foranus* qui est aussi à l'origine du mot anglais *foreign*) proposé dans *Le Petit Robert* paraît nourrir encore le concept de l'Autre, puisqu'il veut dire : « qui vient du dehors » (*Le Petit Robert* : 1061).

une langue babélique, donc un mélange de différents dialectes qui est difficile à comprendre : « L'enfant [Serginho] ne comprenait pas bien les paroles du nain dans son mélange d'italien, d'espagnol et de portugais, mais il s'assit sagement pour regarder le spectacle » (KOKIS, S., 2001 : 28).

Sur le plan artistique, la valeur de leurs performances, si on les juxtapose aux domaines de l'art dits nobles, peut paraître douteuse. Les exploits des trapézistes, le spectacle des clowns ou du monteur d'ours ne semblent pas soutenir la comparaison avec la peinture ou le théâtre. Pourtant, le saltimbanque est présenté dans la trilogie comme l'artiste par excellence avec toute la liberté que le vagabondage avec le cirque lui assure, avec la possibilité de créer des illusions, de changer de masques et de déguisements, ce qui, dans l'œuvre de S. Kokis, fait preuve d'authenticité (KOKIS, S., 2004 : 277). S. Musella constate : « Si, sur le plan de la création, le saltimbanque représente l'authenticité de vocation artistique, sur le plan de l'identité il est *l'Autre* par excellence » (MUSELLA, S., 2007 : 227).

S. Musella remarque aussi que l'hybridité de la troupe se fait percevoir immédiatement à cause de leur diversité corporelle (MUSELLA, S., 2007 : 228). Effectivement, la troupe se compose de belles femmes, de nains hercules, d'hommes bien bâtis, de jeunes gens fragiles (comme Virginie). Qui plus est, « Sur le plan sexuel, toutes les mœurs réprouvées sont en vigueur... » (MUSELLA, S., 2007 : 228), donc les déviations ; la transgression d'une morale socialement acceptée constitue aussi la cause de leur bannissement hors les limites des communautés aussi bien européenne que sud-américaine.

Conclusion

La lecture de la trilogie dans la perspective postcoloniale a le mérite de sensibiliser le lecteur aux dégâts politiques, économiques, sociaux, mais aussi moraux provoqués par l'intervention européenne en Amérique du Sud depuis le XV^e siècle. Tous les trois textes soulignent en plus le fait que le Vieux Continent n'a jamais cessé d'exercer son influence sur ses anciennes colonies et reste toujours responsable de la situation dans ces pays. Comme le remarque un des personnages :

[...] nous étions si gâtés en Europe, que nous croyions avoir atteint les limites de la cruauté avec nos guerres civilisées. Pendant ce temps, et même depuis des siècles, ces gens du sud vivaient des choses bien pires. Nous refusions d'y penser parce que ces gens nous paraissaient légèrement moins humains que nous, à cause du décalage culturel, des distances. Notre propre civilisation est pourtant à la source de la cruauté qui règne ici.

Pourtant, les romans n'établissent pas de nettes frontières dans la relation colonisateur/colonisé en la relativisant et en posant constamment la question de la valeur de la civilisation et de la culture. La problématique de cette relation paraît d'autant plus intéressante que l'observation des deux continents se fait de la perspective des forains, c'est-à-dire des marginaux, des proscrits. La présence du cirque, qui connote la joie et la magie, dans les pays en état de guerre ou gouvernés par des dictateurs autoritaires fait apparaître un contraste remarquable entre la sensibilité artistique, donc l'univers de l'imagination, et les actions violentes des dirigeants. Mais la trilogie de S. Kokis constitue en même temps l'apologie de la vie artistique et du libre vagabondage créateur.

Bibliographie

- BERND, Zila, 2002 : « Brésil/Québec : itinéraires et traversées ». In : WELNIC, Ewa, BRANACH-KALLAS, Anna, WÓJCIK, Jakub, éd. : *Exploring Canadian Identities / Vers l'exploration des identités canadiennes*. Toruń, Wydawnictwo UMK : 37—45.
- BIRON, Michel, 2001 : « Le plaisir d'être second ». *Voix et images*, Vol. 26 (77) : 401—405.
- BUCHHOLTZ, Mirosława, KONECZNIK, Grzegorz, 2009 : „Postkolonie jako miejsca spotkań, czyli wokół postkolonialnej terminologii?”. W : BUCHHOLTZ, Mirosława, red. : *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*. Toruń, Adam Marszałek.
- BURZYŃSKA, Anna, MARKOWSKI, Michał Paweł, 2006 : *Teorie literatury XX wieku*. Kraków, Znak.
- CALVINO, Italo, 2000 : *Zamek krzyżujących się losów*. Przeł. Anna WASILEWSKA. Warszawa, PIW.
- CHARTRAND, Robert, 2001 : « Coupable Europe ». *Le Devoir* 8—9 septembre : D3.
- CHARTRAND, Robert, 2002 : « Tout est politique... surtout le privé ». *Le Devoir* 31 août—1^{er} septembre : D4.
- COLLODI, Carlo, 1990 : *Pinokio. Przygody drewnianego pajaca*. Przeł. Zofia JACHIMECKA. Warszawa, Książka i Wiedza.
- GAFFIOT, Félix, 2001 : *Dictionnaire latin-français*. Paris, Hachette.
- GENETTE, Gérard, 1972 : *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- KOKIS, Sergio, 1994 : *Le Pavillon des miroirs*. Montréal, XYZ.
- KOKIS, Sergio, 2000 : *Saltimbanques*. Montréal, XYZ.
- KOKIS, Sergio, 2001 : *Kaléidoscope brisé*. Montréal, XYZ.
- KOKIS, Sergio, 2002 : *Le Magicien*. Montréal, XYZ.
- KOKIS, Sergio, 2004 : *L'Amour du lointain*. Montréal, XYZ.
- Le Nouveau Petit Robert*. Paris, Éd. Dictionnaires Le Robert, 2000.
- MARQUEZ, Gabriel Gracia, 2004 : *Jesień patriarchy*. Przeł. Carlos Marrodán CASAS. Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- MELANÇON, Joseph, 1996 : « Présentation ». In : KOKIS, Sergio : *Les Langages de la création*. Conférence, CEFAN : 7—12.
- MSTOWSKA, Joanna, 2009 : „Mroczny blask pochodni cywilizacji — kolonizacja Afryki ukazana w *Placówce postępu i Jądrze ciemności* Josepha Conrada”. W : BUCHHOLTZ, Mirosława, red. : *Studia postkolonialne w literaturoznawstwie i kulturoznawstwie anglojęzycznym*. Toruń, Adam Marszałek : 83—93.

- MUSELLA, Sonia, 2007 : « Bateleurs, Métis et autres apatrides : altérité et syncrétisme chez Sergio Kokis ». In : ARINO, Marc, PICCIONE, Marie-Lyne, éd. : *EIDOLON* 80. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux : 225—235.
- PÉAN, Stanley, 2001 : « Le rêve en mille miettes. » *La Presse*, septembre, Montréal : B2.
- SADKOWSKI, Piotr, 2009 : « Réécrire Jacques Cartier ou la transvalorisation migrante du thème de la découverte du pays dans la littérature québécoise : *Chronique de la dérive douce* de Dany Laferrière ». In : JAROSZ, Krzysztof, SZATANIK, Zuzanna, WARMUZIŃSKA-ROGÓZ, Joanna, éd. : *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608—2008) : Rétrospectives, parcours, et défis / From the foundation of Québec City to Present-Day Canada (1608—2008) : Retrospections, Path of Change, Challenges*. Katowice, PARA : 127—138.
- VAN GORP, Hendrif, DELABASTITA, Dirk, D'HULST, Lieven, GHESQUIERE, Rita, GRUTMAN, Rainier, LEGROS, Georges, 2001 : *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris, Honoré Champion Éditeur.
- VIGNEAULT, Benny, 2002 : « Le Roman du pouvoir ». *Le Soleil*, 22 septembre : B5.

Note bio-bibliographique

Anna Żurawska est doctorante à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Ses recherches portent sur les relations entre la peinture et l'écriture dans l'œuvre de Sergio Kokis. Elle est l'auteure des articles sur l'œuvre de S. Kokis publiés dans *TransCanadiana* 2 (2009) et dans *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešovensis* (2010).