

Le réel et la fiction chez Sergio Kokis: une étude de *Le pavillon des miroirs*

Dominique Boxus

Resumo: Sergio Kokis é um escritor quebequense de origem brasileira. É bastante excepcional o fato que ele tenha escolhido escrever na língua do outro: o francês. No romance *Le Pavillon des miroirs* (1995), um narrador conta sua vida, desde sua infância e sua adolescência no Brasil até sua saída para o Quebec. Procura traduzir todas as imagens do seu passado brasileiro armazenadas dentro de se, busca o sentido do seu itinerário de artista exilado. Trata-se de uma autobiografia? O narrador é o espelho de Kokis? O Brasil representado é real? Olhando para outros textos publicados pelo autor - *Les langages de la création* (1996) et *L'Art du maquillage* (1997) -, é possível responder a essas perguntas e entrever o sentido da experiência estética desse escritor-pintor habitado pelo diverso.

Résumé: Sergio Kokis est un écrivain québécois d'origine brésilienne. Il est remarquable qu'il ait choisi d'écrire dans la langue de l'autre: le français. Dans le roman *Le Pavillon des miroirs* (1995), un narrateur raconte sa vie, depuis son enfance et son adolescence au Brésil jusqu'à son départ pour le Québec. S'efforçant de traduire la foule d'images de son passé brésilien qu'il a emmagasinées en lui, il cherche le sens de son itinéraire d'artiste exilé. S'agit-il d'un récit autobiographique? Le narrateur est-il Kokis lui-même et le Brésil représenté correspond-t-il à la réalité? Au regard d'autres textes publiés par l'auteur — *Les langages de la création* (1996) et *L'Art du maquillage* (1997) —, il est possible de répondre à ces questions et d'entrevoir le sens de la démarche de cet écrivain-peintre qu'habite le divers.

O bicho

*Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.
Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.*

O bicho não era um cão, Não era um gato, Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Manuel Bandeira, 1947.

Préambule

Vous trouverez ci-dessous une étude du roman *Le pavillon des miroirs* (1995) de Sergio Kokis.¹ Elle a pour fil conducteur les notions de réel et de fiction. Si l'on en croit Guy Scarpetta, la réflexion de l'écrivain sur les vérités du réel et de la fiction, les jeux d'écriture qu'il peut en tirer sont des marques du roman contemporain (SCARPETTA, 1996: 68). Ce thème s'est imposé très naturellement à nous parce que Kokis y renvoie de manière explicite au fil de son récit pour décrire la nature des images qu'il crée et faire comprendre le sens de son activité de créateur. Quels rapports entre le réel et la fiction sont manifestés dans le récit de Kokis? Sous quelle forme et dans quelle intention? Nous essayerons de répondre à ces questions en partant dans deux directions: celle de l'autobiographie et celle de la composition d'images. Comme nous le verrons, les deux sont imbriquées; nous les avons séparées par souci de clarté.

¹ L'édition utilisée est: KOKIS, Sergio. *Le Pavillon des miroirs*. Montréal: XYZ éditeur, coll. "Romanichels poche", 1995. C'est à cette édition que renvoient les références au roman ainsi que les extraits qui proviennent de celui-ci.

Pour mieux comprendre la démarche créatrice de Sergio Kokis manifestée dans *Le pavillon des miroirs*, nous avons choisi de confronter le roman avec deux autres oeuvres écrites et publiées par l'auteur: c'est que, postérieures au *Pavillon*, leurs titres - *Les langages de la création* (1996) et *L'art du maquillage* (1997) - nous semblaient renvoyer clairement à la problématique qui nous intéressait. La première de ces deux oeuvres est un essai publié après une conférence publique faite par Kokis à la CEFAN (Chaire de recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord); la deuxième est un roman. Concernant les questions relatives à l'art de l'autobiographie, nous nous sommes basés sur le livre de Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France* (1971).

Le pavillon des miroirs, roman de Sergio Kokis

Présentation de l'intrigue

Un narrateur parle à la première personne, sans révéler son nom au lecteur qui comprend au fil du texte que celui qui raconte habite aujourd'hui au Canada où il a émigré il y a un quart de siècle. Il s'adonne à la peinture, possède d'ailleurs un atelier où il aime s'isoler pour peindre, fumer, boire une Vodka, se comprendre parmi ses images. Il raconte son passé au Brésil, son pays natal, plus spécifiquement à Rio de Janeiro. Il évoque des quartiers comme *Le Mangue* (lieu de prostitution), l'embarcadère de Niteroi, la place *Tiradentes* et la place *Quinze*, le couvent du *Largo da Carioca*.

L'enfance

Celle-ci se passe dans un appartement petit, d'apparence pauvre. "Nous vivons tont entassés [...] et nous dormons dans la même chambre. [...]. Chacun paraît occupé à son propre ennui" (p. 12). Dans cette famille de la classe populaire, en plus du narrateur enfant on trouve le clan des femmes, composé de la mère et de ses amies. La mère se maquille souvent au point de paraître une gitane (p. 38); elle va à l'église et aux séances de

macumba. L'enfant l'accompagne, la regarde s'affairer à la maison où elle reçoit les visites permanentes de ses amies qu'il appelle tantes et qui fument beaucoup en prenant des poses détachées ou lascives.

Il y a aussi le père, un homme grand et fort, blond aux yeux bleus, à la moustache en brosse, surnommé l'Allemand; il travaille comme ouvrier qualifié (électricien) et reste le plus souvent silencieux le soir à la maison (p. 38). L'enfant apprécie les balades en compagnie de ce père qui, loin de la maison, s'anime et se met à lui apprendre à manger des crabes et à allumer des feux, à la Saint-Jean:

Puis, il les allumait en m'apprenant à tenir ces multitudes d'explosions scintillantes: les verts sulfureux et cuivrés, les jaunes presque blanc de magnésium, les roses et les pourpres de cadmium pâle comme les papiers des bonbons trop chers (p. 85).

Ce père n'a pas eu l'opportunité d'étudier longtemps parce qu'il a été jeté à la rue après la mort de son propre père; mais il s'est formé seul, par correspondance.

Il y a enfin les deux frères, l'aîné et le bébé, pour qui le narrateur, lorsqu'il était enfant, n'éprouvait aucune sympathie particulière.

L'adolescence

La famille change de quartier et d'appartement. La nouvelle habitation se transforme vite en *maison de bains*. Beaucoup de clients vont et viennent; de jeunes filles aux robes de chambre légères et entrouvertes font une incessante lessive de draps sous les yeux interrogateurs des enfants qu'elles invitent à aller se promener: "Pour ma mère, l'important est que je parte de bonne heure." (p. 159) Le narrateur décrit cette vie forcée hors de la maison comme un début de liberté: "Je me sens libre, et ce déménagement a été une bonne chose pour moi" (p. 166).

L'internat

Un beau jour, le narrateur adolescent est envoyé loin de la maison: “Puis du jour au lendemain je me suis trouvé entièrement délogé: enfermé dans un internat et libre d’être moi-même, de rêver à volonté, perdu dans la foule des autres enfants. Sans histoire, sans famille, sans passé” (p. 171). Durant ces années, il fait un voyage scolaire en jeep au Nordeste, passant par Governador Valadares, Vitória da Conquista, Feira de Santana, Jeremoabo, Recife et João Pessoa. Ensuite, renvoyé du collège pour indiscipline, il doit retrouver la maison, pour une période brève durant laquelle il termine le secondaire et devient très amoureux des filles.

Le départ vers l'étranger

L'Italie, la France, le Canada: il veut partir, quitter le Brésil, se sent disposé à accepter n'importe quelle bourse d'études. Lorsqu'il arrive à l'étranger, il a l'impression de vivre dans une sorte d'irréalité, une période de vacances permanentes. Il cherche à passer inaperçu, comme les autres étrangers. Depuis lors, il n'est plus jamais retourné au Brésil. Il n'aime pas pour autant son nouveau pays. L'exil est sa vraie nation.

Une autobiographie ou une fiction?

Si l'on en croit Philippe Lejeune, voilà une fausse question. Il explique que l'autobiographie est un art et qu'à ce titre, elle présente une image déformée du passé en recomposant le vécu par le biais du souvenir; selon lui, elle est donc, fondamentalement, une *invention* et l'exigence de la *sincérité* n'est qu'une problématique illusoire et stérile (LEJEUNE, 1971: 8). Dans le même esprit, D. Couty écrit, concernant l'autobiographie, que la fonction littéraire y prévaut sur la fonction historique.² Dès lors, comment définir l'autobiographie?

² Voir l'article de D. COUTY relatif à l'autobiographie, in: *Encyclopaedia Universalis*.

P. Lejeune la considère comme un genre littéraire à part entière, différent de genres comme les mémoires, le roman ou le journal intime. Il la définit comme suit: “[...] le récit rétrospectif en prose que quelqu’un fait de sa propre existence, quand il met l’accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (LEJEUNE, 1971: 14). Selon ses propres explications, cette définition met en relief trois éléments principaux: la forme du langage (un récit, en prose), le sujet traité (la vie individuelle ou l’histoire d’une personnalité), la situation de l’auteur (l’identité auteur/narrateur/personnage et la perspective rétrospective du récit).

Toujours selon P. Lejeune et relativement à la question du sujet traité, une autobiographie est plus qu’un agréable récit de souvenirs; elle doit manifester un sens:

Écrire son autobiographie, c’est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi. Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c’est donc de regarder si le récit d’enfance occupe une place significative, ou d’une manière plus générale si le récit met l’accent sur la genèse de la personnalité (LEJEUNE, 1971: 19).

Pour P. Lejeune, l’autobiographie tend donc à cerner une vie dans sa totalité, du moins dans ce qu’elle a de plus profond, à savoir sa signification. Elle en présente ainsi comme les différents actes, liés intimement et s’expliquant les uns par les autres. Les épisodes racontés, continue-t-il, loin de venir du hasard, résultent au contraire d’un choix délibéré et organisateur de la part de l’auteur à la recherche de la ligne directrice de sa vie; chacun d’eux doit donc être pertinent (LEJEUNE, 1971: 20-22).

P. Lejeune parle aussi de l’importance du *pacte autobiographique* pour différencier l’*autobiographie* et le *roman autobiographique*. Entre ces deux genres, il n’y a pas, dit-il, de différence interne mais plutôt externe, liée à la référence et à la connaissance d’éléments extérieurs au texte.

Dans le cas de l’autobiographie, le renvoi à ces éléments externes permet que s’établisse chez le lecteur un acte de

confiance, une acceptation de l'identité de l'auteur avec le narrateur et le protagoniste de l'histoire. De plus, il y a une déclaration d'intention de la part de l'auteur, une manifestation explicite du caractère autobiographique de son récit (par le titre, la dédicace, une interview ou quelque autre indice significatif). Sans cela, dit P. Lejeune, il faut parler de *roman d'inspiration autobiographique* et non d'*autobiographie* (LEJEUNE, 1971: 24). Celle-ci suppose de la part de l'auteur un projet de sincérité, quand bien même elle serait illusoire (P. Lejeune n'hésite pas à présenter l'autobiographie comme une *fiction* produite dans des conditions particulières). "Une mise au point s'impose: ce qui distingue l'autobiographie du roman, ce n'est pas une impossible exactitude historique, mais seulement le *projet*, sincère, de ressaisir et de comprendre sa propre vie" (LEJEUNE, 1971: 28). Ce qui intéresse donc l'autobiographe, dit P. Lejeune, "c'est la perspective dans laquelle, arrivé à un certain âge, un homme envisage le déroulement et le *sens* de sa vie" (LEJEUNE, 1971: 28). Peu importe que la sincérité soit impossible, mais il faut que le projet soit sincère, exprimé comme tel par l'auteur.

Ces considérations peuvent aider à interpréter *Le pavillon des miroirs*. Commençons par la question essentielle: est-ce une autobiographie au sens où P. Lejeune la définit? Sur ce point, les opinions émises par Eurídice Figueiredo et par Joseph Melançon ne semblent pas satisfaisantes. Elles se limitent à signaler le caractère hybride du roman (un mélange de réel et de fiction). Or, si l'on en croit P. Lejeune, l'hybridation est une des caractéristiques que l'autobiographie partage avec d'autres genres. Elle ne serait donc pas une catégorie de différenciation pertinente et, ce faisant, satisfaisante. Tout d'abord, lisons ce que J. Melançon écrit:

Quelques malins ont cru voir dans *Le Pavillon des miroirs* des fragments ou des lambeaux de biographie [...]. Mais ce passé est transposé et transfiguré dans le présent de la peinture qui est le présent de la narration (MELANÇON, 1996: 9).

La réfutation énoncée ci-dessus par J. Melançon n'est pas claire au regard de la définition présentée par P. Lejeune. Eurídice

Figueiredo, pour sa part, parle de roman autobiographique et de mémoires fictionnelles, sans expliquer le sens ni la nuance de telles dénominations, qu'elle justifie à partir de l'idée que Kokis crée une fiction sur base d'une toile de fond autobiographique favorisant dans l'esprit du lecteur une confusion relative à la vérité et à l'invention (FIGUEIREDO, 1997: 48; 2000: 564). Plus encore, Eurídice fait de cette hybridation un motif de critique et de condamnation, alléguant que le Brésil vu par Kokis n'est pas le vrai Brésil mais plutôt une vision excessive, caricaturale et clichée, qu'elle reproche vivement à l'auteur brésilien émigré au Canada (FIGUEIREDO, 1997: 50-51). Lisons certaines de ces critiques:

Entretanto, como se sabe, não faz calor no Rio de Janeiro em junho (e nos anos 50 mais frio do que nos dias de hoje). Mas para opor o passado de sua infância em um país tropical (primeiro capítulo) ao presente no Canadá (segundo capítulo), Kokis reforça duas imagens míticas, a do verão brasileiro e a do inverno canadense (FIGUEIREDO, 1997: 50).

Embora respeitando o direito do escritor à ficção, há aqueles dados do real que sustentam a narrativa dando-lhe verossimilhança. No entanto, como o leitor de Kokis nada sabe sobre o Brasil, o autor pode dizer o que quiser, criando um país assumidamente grotesco, uma autêntica 'banana república' tão ao gosto dos norte-americanos (FIGUEIREDO, 1997: 55).

En fait, Eurídice Figueiredo n'apprécie pas de lire chez Kokis, appliquée au Brésil, une esthétique de la laideur: descriptions de hordes de misérables et de bébés squelettiques abandonnés parmi les détritiques et les rats, évocations suggestives du carnaval, des mulâtresses et des noirs, de la violence, de la macumba et de la saleté, présentation d'un pays sans culture. Elle voit là une écriture en forme de cinéma exotique remplie de représentations généralisantes et stéréotypées (FIGUEIREDO, 1997: 57, 58 et 62). Pour ces raisons, dit-elle, Kokis est probablement illisible au Brésil.

Que penser; donc? Reprenons d'emblée la question essentielle: trouve-t-on dans *Le pavillon des miroirs* la présence

d'un pacte autobiographique? Non, si l'on en croit la mention du mot *roman* sur la couverture, juste en-dessous du titre. Oui, pour plusieurs autres raisons que nous allons expliquer. Par exemple, la représentation picturale qui se trouve également insérée en-dessous du titre est bel et bien un tableau de Kokis, comme on peut le lire à la page 4; et la description, par le narrateur, de certaines de ses toiles qu'il réalise dans son atelier au Canada correspond assez bien au type de tableau visible sur la couverture, au point d'engendrer chez le lecteur un préjugé favorable concernant l'identité de l'auteur avec le narrateur et le personnage:

Ou ce tableau, où j'ai voulu symboliser l'exil, qui s'avère représenter fidèlement les noyés drapés d'algues multicolores. Tous ces hommes-machines, ces marionnettes, ces mécaniques disloquées et les poupées démembrées que je croyais être des allégories de l'aliénation, ne sont en fait que les cadavres des rues, les fantômes revenus pour me tirer les pieds dans ce pays froid (p. 83).

Mais peut-on, parlant du *Pavillon des miroirs*, observer chez le narrateur une déclaration d'intention susceptible d'instaurer un pacte de lecture basé sur un acte de confiance? Peut-on dire que le narrateur affirme la nature autobiographique de son récit? Nous pensons que oui, et que cette déclaration d'intention apparaît à divers endroits du roman.

L'image de la couverture est un exemple. Le chapitre deux en est un autre, où le narrateur se présente dans sa réalité d'homme créateur d'images associées à son enfance; par le biais d'un métadiscours, il met en relief son projet de retrouver l'autrefois de sa vie. Il écrit qu'il est un *exilé* isolé dans un pays froid, guettant le facteur qui ne lui apporte jamais de lettres et essayant de rejoindre son passé par quelques photos de son enfance:

J'ai beau scruter ces clichés couleur sépia, mon passé demeure fermé. Tous les efforts de la mémoire ne produisent qu'un pâle reflet de ce qui fut. Même l'image de celui qui est moi me reste étrangère, artificielle. Il est vrai que j'ai fini par

ressentir une certaine tendresse envers ce petit garçon, par le trouver en quelque sorte sympathique, sans plus. Ces photos sont la seule preuve que cette enfance a bel et bien existé, quelque part, dans le temps, loin de la vision froide qui me parvient par la fenêtre givrée (p. 19).

Devant ce passé qui reste fermé, le narrateur explique que:

[...] seules certaines images insolites gardent les couleurs et le mouvement qu'elles avaient au moment où elles se sont imprimées dans [s]on esprit. Comme des traumatismes. Il n'y a plus de récit qui les accompagne, le passé vécu s'est estompé, mais curieusement ces images qui [l]'obsèdent sont restées d'une exubérance sauvage. Ces spectres, cette légion de personnages vibrants de lumière [l]'assaillent à tout instant pour exiger réparation (p. 20).

Le manque de récit pour accompagner ces images ainsi que leur sauvage obsession placent le narrateur devant une invitation; il ne tient qu'à lui d'y répondre. Il se présente ainsi comme le peintre des images; et pour le lecteur attentif, le discours renvoyant au langage pictural concerne tout autant le discours littéraire, même si rien d'explicite n'est exprimé à ce sujet: c'est qu'il en est comme une définition. Effectivement, l'écriture du *Pavillon des miroirs* manifeste une composition fondée sur une succession de véritables peintures:

Les femmes, parfois à peine voilées de gaze, faisaient onduler leur ventre, le nombril à l'air et la langue gourmande. Ça faisait vibrer leurs fesses d'une façon magnifique, tout contre mon visage. Je revois des doigts pénétrants, des ventres qui se frottent, des mains sur des seins, des fesses empoignées comme des melons d'eau (p. 110).

Dans les coins, contre les murs, des tas gigantesques de feuilles suintent d'un miel enivrant. Le tout dans une chaleur infernale, les reflet du miel de tabac se confondant avec les torsos des hommes en sueur qui poussent la roue. [...]. Les rayons du

soleil salis par la poussière produisent des éclats subtils qui révèlent une richesse inusitée de nuances bitumineuses, huileuses, chocolatées et cuivrées, se déplaçant des feuilles aux torses, aux pièces de bois de la presse et jusqu'aux particules dorées flottant immobiles dans l'air épais (p. 288).

Les tableaux du passé, on le voit, renvoient doublement aux activités picturale et littéraire de Kokis; ils sont les fruits d'une même énergie créatrice:

Dans cette activité solitaire, d'autres apparitions se créent par un effet d'excitation mutuelle. En devenant faiseur d'images pour canaliser le flot de cette inondation stagnante, j'ai fait un torrent.[...]. Et je me laisse bercer par le mouvement, comme autrefois je suivais le courant couché au fond d'une chaloupe: je touche à peine les rames pour ne pas revenir vers la berge ni m'écraser contre les rochers (p. 22).

Au cours du récit, le narrateur s'explique en outre sur ce qu'il nomme *l'art de l'autoportrait*; c'est encore un métadiscours (renvoyant autant à la peinture qu'à l'écriture) qui met en évidence un état de tristesse que l'autoportrait s'efforcera peut-être de combler. Le narrateur écrit: "Il n'y a pas d'autoportrait lorsqu'on est heureux" (p. 254). Il ajoute: "Mais s'il est *fait* avec courage, l'acte de se démaquiller soulage son homme" (p. 255). Le narrateur inscrit donc dans le texte sa condition d'artiste. Ailleurs, il montre que l'expérience autobiographique s'accomplit malgré lui, qu'elle est irrépressible:

L'identité nouvelle [celle d'exilé au Canada], si durement acquise s'est révélée être un piège. Et je m'abandonne désormais, volontairement, au personnage d'une farce née dans les yeux d'un enfant solitaire. Tout ce travail pour arriver au point de départ, tous ces tableaux pour revenir au petit

garçon que je voulais enterrer (p. 82-83).

Le mot *farce* pourrait suggérer que le narrateur n'est pas dupe du jeu de transformation imposé au réel. À un autre moment du livre, la matière de l'autoportrait est vue comme un gouffre qui se dérobe et oblige à un jeu de colin-maillard. Il faut descendre dans l'abîme comme un spéléologue, chercher le sens des anfractuosités sur la matière des surfaces souterraines où le temps qui passe s'est *fixé*, dévitalisé. Pas d'illusions, donc, sur les limites de la vérité autobiographique. Il faut décoller les couches de cette identité faite de rajouts, dévoiler, démaquiller, faire tomber les masques, percevoir le spectacle de la vie et tous ses accessoires, regarder le vide qu'il camoufle (p. 254-255).

P. Lejeune explique que la tendance du narrateur à prendre des distances par rapport à son propre jeu de création, le besoin de justifier l'autoportrait et d'en dévoiler en même temps les limites font partie d'une rhétorique de l'autobiographie (LEJEUNE, 1971: 73-75). C'est ainsi que le titre du roman s'éclaire: le livre, comme l'atelier du peintre, est un *pavillon de miroirs*; et ceux-ci sont déformants (p. 136):

Il ne me reste que leurs images déformées dans les miroirs de ma mémoire, leurs surfaces glissantes et un écho de ce qui fut. Je me rends compte que c'est ma propre image que je regarde, sous toutes ces métamorphoses. Elles forment un tissu de souvenirs que j'appelle identité. [...]. C'est moi-même que je cherchais à travers tous ces moments du passé, pour savoir qui je suis, d'où je viens. Maintenant je sais: je viens de loin, de nulle part. Je ne suis rien d'autre que le contenant d'un contenu de souvenirs, la forme qu'ils prennent en s'agençant en récit. Sans eux, je suis vide et sans volume (p. 371).

En venant renforcer le pacte autobiographique, la connaissance d'éléments de la vie réelle de l'auteur intervient également (LEJEUNE, 1971: 24). Les chapitres du *Pavillon des miroirs* font alterner le passé et le présent du narrateur, le Brésil et le Canada. Le lecteur peut comparer ceux-ci à certaines informations biographiques, comme celles qu'a publiées Joseph

Melançon, concernant la personne de Sergio Kokis:

Cet autre moi, moins connu, est né à Rio de Janeiro en 1944. Il a fait sa licence en philosophie à l'Université du Brésil à Rio, en 1966. Deux ans plus tard, il terminait sa maîtrise en psychologie à l'Université de Strasbourg. En 1973, il obtenait son doctorat en psychologie à l'Université de Montréal. Par la suite, il entreprit des études en art au Brésil et à Montréal. Mais sa principale occupation fut l'enseignement de la psychologie clinique à l'UQAM et à l'Université de Montréal, pendant quatre ans, et la pratique clinique auprès d'enfants souffrant de déficiences intellectuelles ou linguistiques, à l'hôpital Sainte-Julienne de Montréal, depuis vingt ans (MELANÇON, 1996: 8-9).

Sans beaucoup de difficulté, le lecteur peut faire coïncider de telles informations avec celles que lui livre *Le pavillon des miroirs*. Il est vrai que le récit ne mentionne aucune date précise. Pourtant, même vague, la chronologie des faits semble correspondre à la réalité:

Je me verse de la vodka en me souvenant qu'il y a un quart de siècle que j'habite ce pays. Je n'ai pas vu le temps passer. Est-ce que je bois pour fêter ou pour oublier? Voilà une question que j'évite de me poser. Je ne suis jamais retourné là-bas (p. 301).

Effectivement, en 1995 (date de la publication du livre), Kokis avait quitté le Brésil depuis près de 25 ans et il n'y était jamais revenu (FIGUEIREDO, 1997: 47). Eurídice Figueiredo nous informe d'autre part que Kokis est fils d'une mère originaire de São Paulo et d'un père letton, qu'il a participé aux mouvements estudiantins et qu'il a souffert de persécutions politiques au Brésil, qu'il s'est naturalisé Canadien en 1975 et qu'il est peintre (FIGUEIREDO, 1997:47-48). De semblables

informations sur la vie de Kokis. En rejoignant celles du roman, confèrent poids et crédit au pacte autobiographique. Toute marque associée à la réalité vraisemblable d'un passé brésilien et d'un présent canadien tend à jouer le même rôle: c'est le cas, au début du roman, de l'épigraphe au nom du poète Manuel Bandeira, par ailleurs évoqué à l'intérieur du récit:

Un petit vieux aux lunettes épaisses habitait un des immeubles. [...]. C'était le poète Manuel Bandeira (p. 195).

Le poète Bandeira, seul, me revient à l'esprit, lui qui avait tant voyagé pour guérir sa tuberculose (p. 307).

C'est aussi le cas de la mention du Vatican et des ruines romaines (p. 200), du métro de Paris (p. 201). Ces références au réel, ces entrecroisements entre la vie du narrateur et celle de l'auteur contribuent à ce que le lecteur confie en la véracité des événements racontés et associe l'intimité des propos du narrateur au destin de l'auteur.

Nous pensons donc que *Le pavillon des miroirs* est à considérer comme une autobiographie; la présence d'une déclaration d'intention concernant le sens, la nécessité et les limitations de l'acte de création à partir des images surgies du passé de l'enfance rendent possible l'existence d'un pacte autobiographique. Les transformations du réel brésilien sous la plume de Kokis, la mention du mot *roman* sur la couverture, certaines incompatibilités mentionnées et critiquées par Eurídice Figueiredo nous semblent résulter d'un regard distancé mais sincère, conscient d'ailleurs de l'illusion de la représentation référentielle de son acte de création. Le choix d'écrire en français accentue cette prise de distance de l'artiste par rapport à son pays, ce goût de l'altérité sur lequel le narrateur s'explique: "Les autres mondes, les autres vies, les autres moi comptaient davantage, comme les autres familles, et plus tard les autres langues" (p. 176). Eurídice Figueiredo pourrait avoir réagi par

instinto de nacionalidade au risque de perdre de vue, pensons-nous, la sincérité de l'écriture autobiographique de Kokis ainsi que les qualités littéraires de son récit, qui ne nous semble pas illisible pour le public brésilien.

Jeannine Paque écrit à propos du genre autobiographique qu'il peut être vrai ou faux, moral plus que référentiel par rapport à la trame de l'histoire événementielle (*Textyles*, 1993:276). Conçue ainsi, dit-elle, l'autobiographie est une *plongée en soi* où l'auteur "se veut un démiurge et substitue à un réel mobile et douteux un fantasme homogène et régi" (*Textyles*, 1993: 282). Il s'agirait pour lui de s'engendrer plus que de rappeler des faits dont la réalité est contingente.

La recherche du temps perdu et la naissance d'une vocation

On peut lire à la dernière page du roman: "Puis, qu'est ce que l'art, sinon la recherche du temps perdu [...]?" (p. 370) Le narrateur raconte qu'enfant, il collectionnait des images dans les illustrés et des taches d'encre sur des buvards: "Je peux les retravailler à ma guise, les encren encore ou les mouiller avec la salive pour étendre davantage les taches. J'ai donc une grande collection de feuilles de buvard, toutes très belles" (p. 90). Pendant ses promenades en compagnie de son père ou de sa mère, durant ses escapades en solitaire, il absorbait ainsi des tas d'images: des prostituées, des noyés, des enfants maigres et handicapés, des alcooliques, des couples faisant l'amour dans les cours crasseuses des immeubles ou sur les gradins d'un stade isolé, des femmes urinant dans des bassines d'eau, des aveugles chanteurs et des oiseaux aux yeux crevés. Il allait au cinéma et en ressortait en état de grâce (p. 173). Dans l'énorme bibliothèque, il découvrait chez les auteurs des univers excitants (p. 175).

Dans ces expériences associées aux images, le narrateur explique ce qu'il aimait: "Je découvrais là une source inépuisable de vies parallèles que je pouvais désormais essayer à ma guise, mélanger pour en créer d'autres, ou les refaire tant que je voulais" (p. 175). Aujourd'hui, il comprend que, dans sa

fantaisie, il cherchait une compensation à la monotonie de la vie: “Même les courses, les jeux et les bagarres devenaient répétitifs lorsqu’ils n’étaient pas appuyés de l’intérieur par une fantaisie quelconque” (p. 173). Il comprend qu’au fil du temps il n’a cessé d’expérimenter la distanciation dans des *autres* mondes (p. 176) et que le rêve le sauvait du suicide: “Surtout si les filles viennent s’immiscer dans mes rêves. Je pense alors que c’est bête de mourir avant de baiser un tas de filles” (p. 319). Il explique qu’un *alter ego* s’est constitué très tôt à son côté:

J’ai toujours été ainsi, accompagné de l’autre, de mon double, ce moi-même mystérieux et pliable, apte à recevoir l’ensemble de mes fantasmes. Un excellent compagnon qui ne me déçoit pas, même dans les moments les plus tristes. Seule mon habitude de parier tout seul trahit cette double nature, mais je dis alors que je suis un rêveur, et ça ne paraît presque pas (p. 171).

En définitive, le narrateur était/est étranger dans sa propre famille, dans son école, dans son pays. Son parcours montre qu’il n’a cessé de s’éloigner; Pendant son voyage au Nordeste, il a clairement vécu cette expérience de l’altérité dans son propre pays: “Je reçois ce bal en marche comme une gifle. Me voici déplacé, trop gêné, étranger et intrus” (p. 299). Durant le retour:

J’apprends le détachement, la distance. Même ma cuisine aux portes fermées prend le sens d’un spectacle comme les autres, d’une misère hors de moi. Le réel peut n’être qu’une mise en scène, il peut désormais être n’importe quoi. [...]. La vie reprend son cours. Mais, à l’avenir; sans ma participation. Je viens d’apprendre à trouver enviable ma situation d’étranger, malgré la tristesse sournoise qui l’accompagne (p. 300).

Plus tard, avant de quitter le Brésil: “J’étais impatient de sentir le décalage horaire, rassuré par tout l’espace qui se mettrait entre moi et la vie antérieure” (p. 197).

L’écriture du roman ne serait-elle pas la compréhension

du sens profond de ce passé fait de distances et d'images, en d'autres mots la compréhension d'une vocation d'artiste que le narrateur définit comme un être en distance par rapport à la vie?

L'artiste découpe dans les choses, il ne copie jamais. Puis il les recrée, il les arrange avec artifice, de façon que seul l'essentiel demeure. Ça devient plus essentiel que la vie. Voilà le sens propre de l'art: dépouiller pour mieux montrer. Du mensonge? Si l'on veut. Plutôt de l'artifice, du dédain envers les parties mornes et molles de la réalité (p. 362).

Comme on l'a vu plus haut, P. Lejeune explique que dans l'autobiographie, l'auteur cherche la ligne directrice de sa vie, essaye de cerner celle-ci dans sa totalité en vue d'en proposer une sorte de synthèse ou de sens profond. Tous les souvenirs y sont imbriqués et fonctionnent comme les différents actes d'une même pièce. Le récit d'enfance, ajoute-t-il, occupe une place significative parce qu'il met l'accent sur la genèse de la personnalité de l'auteur (LEJEUNE, 1971: 19-22).

Or, dès son enfance, le narrateur aimait la représentation du réel plus que le réel, il se sentait comme étant de nulle part, privilégiait ce regard éloigné sur le monde et sur ses formes. Il avançait ainsi vers sa vocation d'artiste, ce qu'il comprend aujourd'hui, au Canada, où il peint et où il écrit son roman. *Le pavillon des miroirs* est l'histoire d'une vocation, une sorte d'autobiographie artistique. L'écriture et la peinture de Kokis auraient ainsi une même origine; et il aura fallu le départ, le courage de la rupture par rapport au Brésil et la distance de l'âge pour que la vocation trouve un double mode d'expression, suscitant l'émergence sur la toile et sur le papier des images recueillies dans le passé.

Le livre *Les langages de la création*³ peut être considéré comme la théorie des langages artistiques sur laquelle est fondé *Le pavillon des miroirs*. L'auteur y parle de la *représentation* où s'enracine l'acte de création. Celle-ci est vue comme un spectacle - celui de la peinture, de la danse, de l'écriture, du jeu de l'enfant, du sourire, du maquillage, du mouvement des hanches séducteur - se dégageant de l'emprise du réel en vue de

³KOKIS, Sergio. *Les Langages de la création*, 1996.

présenter de nouvelles perspectives: “[...] acte de décentralisation nouvelle – réarrangement des données de notre perception - re-crédation ludique plutôt qu’une création *ex-nihilo*” (KOKIS, 1996: 22-23). Kokis explique ainsi son intérêt pour les tentatives de passage et de traduction caractérisant son acte créateur. Sa conception de l’artiste est celle d’un *étranger*, d’un *transculturel* jouissant de “cette liberté face à ses origines qui confère [...] le don de diriger un regard nouveau sur les choses apparemment immuables”, contrairement à l’homme du commun, qui ne voit pas (KOKIS, 1996: 27). Le goût de l’enfant pour les images de carnaval ou de noyés, les promenades solitaires, l’éloignement de la famille, les séances de cinéma, la lecture des livres, la pratique de la peinture et de l’écriture, le choix d’écrire en français, l’exil à l’étranger seraient la manifestation du même acte créateur de Kokis (KOKIS, 1996: 20-27). Vue sous cet angle, la vie qu’il nous raconte et sa vie réelle nous apparaissent d’une cohérence saisissante: à toutes les étapes et dans toutes les circonstances de sa vie vécue et racontée, il est un *étranger*. *Le pavillon des miroirs* pourrait exprimer - tout en layant peut-être engendrée - cette prise de conscience de l’auteur par rapport à son identité.

Dans *Les langages de la création*, Kokis explique encore que la construction de l’identité d’une personne passe par la création d’un récit qui se charge d’ajouter les liens logiques, passe sous silence les grandes contradictions, peut changer le sens de nos échecs pour donner une impression de maîtrise sur l’existence et pour créer la nécessaire cohérence de l’ensemble (KOKIS, 1996: 33).

La composition d’images

Les images créées par Kokis sont très fortes. C’est l’usage des mots pour les évoquer qui attire l’attention car il manifeste un effort *d’esthétisation* du réel, semblable à celui auquel recourait Zola lorsqu’il magnifiait la matière brute, la masse physique des choses et des êtres. Kokis explique sa peinture; ce qu’il en dit s’applique aussi à son écriture:

Lorsque je les crée, ce n'est pas l'amour des hommes qui me guide, mais leur surface extérieure. Ces muscles qui se crispent en révélant des tendons, des squelettes, ces bouches qui crient, toutes ces mains qui pleurent restent malgré tout silencieux dans leur forme plastique. Je m'exerce à les rendre mobiles par la qualité de mon art, pour satisfaire ma propre peur de la minéralité. Au lieu de formes abstraites, je me plais avec les corps humains, l'anatomie et les regards pour accentuer le semblant de conscience chez mes mannequins (p. 258).

Les images de *Le pavillon des miroirs* construisent donc l'autoportrait esthétisé de cette "identité fuyante":

Une tendance spontanée à privilégier les représentations au détriment des choses concrètes, comme si à chaque moment je pouvais mieux placer l'ordre des événements, arranger ce qui était imparfait, sans égard aux exagérations ni aux déformations (p. 168)⁴.

Comme l'écrit le narrateur: "Le concret ne me touchait que sous la forme d'une jouissance pour les yeux" (jx 197).

L'on pourrait penser que cet effort esthétisant nuit à la vraisemblance du témoignage autobiographique. Il manifeste en effet des signes extérieurs d'artifice. Pourtant, ceux-ci n'empêchent pas le lecteur d'entrer dans le jeu autobiographique, justement parce que les notions de *représentation* et *d'étrangeté* artistiques sont la matière du récit, qui relate la naissance d'une vocation.

L'art du maquillage: quelques considérations en guise de conclusion

C'est le titre d'un autre roman de Kokis, publié en 1997⁵. C'est une autobiographie simulée, écrite à la première personne et justifiée ainsi par le narrateur: "Je prends plutôt le parti de tenter de me raconter l'histoire qui m'a conduit jusqu'ici, l'histoire de ma confusion entre l'art et le maquillage" (KOKIS, 1997: 15).

⁴L'origine de cette tendance est expliquée à la même page par l'influence des parents, tous deux attirés par le spectacle et par le déguisement.

⁵KOKIS, Sergio. *L'Art du maquillage*, 1997.

L'histoire est passionnante. Max Willems, artiste peintre, fils d'un riche immigrant belge, vit à Montréal où il exerce l'art de la contrefaçon. Il devient un faussaire de talent et s'immisce malgré lui dans le monde immoral des marchands et des amateurs d'art. L'intrigue donne lieu à une réflexion sur le thème du réel et de la dissimulation; elle est comme un essai maquillé en roman, dont le titre semble d'ailleurs relever du discours illogique plus que du récit de fiction.

Max est obsédé par la dyade endroit-envers. Il traque les mise en scène de ses contemporains, persuadé que le dissimulateur a tendance à se montrer par l'utilisation de masques dont l'évidence révèle l'artifice. Il pense donc que l'intensité du regard de l'artiste est capable de décoder et de démystifier les images du monde.

Ces idées répètent, dans un contexte très différent, celles qui sont le fondement de l'écriture dans *Le pavillon des miroirs* et celles de l'essai sur *Les langages de la création*; la convergence de ces trois textes manifeste une préoccupation de l'auteur concernant ce sujet. *L'art du maquillage* traite à nouveau de la question de l'art, particulièrement celle du portrait, par rapport au thème du simulacre et de la mystification:

C'est un monde fascinant, en effet, que celui des masques et des physionomies figées et qu'on appelle le monde de l'art. Le portrait, le simulacre de l'être humain qui se donne à voir, est d'une nature extrêmement ambivalente; il contient dans sa matière inerte - geste, personnage, peinture, maquillage ou déguisement - à la fois la personne vivante et l'idéal mythique de cette même personne, telle qu'elle voudrait qu'on la perçoive. Un portrait accepté par le sujet qui pose n'est jamais son portrait réel. Un portrait qui plait est nécessairement le portrait de ce que le sujet voudrait être, son portrait figé, son masque pour le public, ce qu'il simule pour mieux se dissimuler. Donc, c'est le portrait de ce qu'il n'est pas. Ce portrait ne donne que le visage menteur du personnage, l'identité contrefaite qu'il persiste à

proclamer, sa vaine tentative de rompre avec celui-là même qui l'empêche d'être ce qu'il souhaiterait devenir (KOKIS, 1997: 136).

Le texte ci-dessus nous fait nous rappeler que la vérité du genre autobiographique n'est qu'une illusion. Jamais nous ne saurons si le portrait que fait de lui le narrateur adulte dans *Le pavillon des miroirs* est réel ni si ce portrait plait ou déplaît à Kokis. Et la critique énoncée par Eurídice Figueiredo concernant l'art de Kokis, auquel elle reproche de s'adonner à une mystification du Brésil, pourrait être une réaction de non acceptation manifestant, en négatif, la valeur même du portrait qu'elle renie, révélant, en creux, l'image idéale d'un désir, et rejetant celle, trop réelle peut-être, proposée par Kokis: *un portrait accepté n'est jamais un portrait réel*. En somme, la tendance — incontestable — de Kokis à représenter des clichés (la misère et le carnaval du Brésil, la froideur du Canada, le complexe d'infériorité des Américains par rapport à l'Europe ainsi que leur puritanisme, le goût pervers des pédérastes amateurs de tableaux, les enfants riches victimes de l'inceste), que dénonce vivement Eurídice Figueiredo, ne manifeste-t-elle pas les masques de la société que l'auteur s'efforce de démystifier pour en révéler l'essence profonde? Déjà enfant, le narrateur du *Pavillon des miroirs* se montrait fasciné par le maquillage de sa mère qu'il associait à une gitane; artiste et adulte, il continue de jouer avec ces illusions de vrai et de faux qui régissent le monde. Paradoxalement, sa vocation trouverait un fondement en cela même qu'il s'efforce de démystifier: le plaisir du maquillage. “Adidas, Cartier, Coca-cola et McDonald n'agissent pas autrement lorsqu'ils empoisonnent les têtes avec leur publicité idiote” (KOKIS, 1997: 197). Il appartient au lecteur de n'être pas dupe de l'art de Kokis et de savoir en apprécier la juste valeur, en dépassant les apparences.

Bibliographie

Écrits de Sergio Kokis

KOKIS, Sergio. *Le pavillon des miroirs*. Montréal: XYZ, 1995. Coll. "Romanichels poche".

_____. *Les langages de la création*. Montréal: Nuitblanche/CEFAN, 1996.

_____. *L'art da maquillage*. Montréal: XYZ, 1997. Coll. "Romanichels".

Autres écrits

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 95-114.

COUTY, D. Autobiographie. In: *Encyclopaedia Universalis*.

FIGUEIREDO, Eurídice. Sergio Kokis: imagens do Brasil na literatura canadense. In: FIGUEIREDO E.; SANTOS, Eloína Prati dos (orgs). *Recortes transculturais*. Niterói: Eduff/Abecan, 1997. p. 47-74.

SANTOS, Eloína Prati dos (orgs). Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine. *Voix et Images*, n. 75. Montréal: UQAM, printemps 2000.

HÉRAUD, Francisca Brasileiro. Les littératures migrantes: le déraciné dans l'oeuvre de Sergio Kokis. In: CONGRESSO INTERNACIONAL BRASIL-CANADÁ NO TERCEIRO MILÊNIO, 5. *Anais...* Feira de Santana: ABECAN, ago. 2000. p. 131-134.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.

MELANÇON, Joseph. Présentation. In: KOKIS, Sergio. *Les langages de la création*. Montréal: Nuit Blanche/CEFAN, 1996. p. 7-12.

SCARPETTA, Guy. *L'âge d'or du roman*. Paris: Grasset, 1996. Coll. "Figures".

TEXTYLES: revue des lettres belges de langue française, n. 9, intitulé "Romanières de Belgique". Bruxelles: Textyles, 1993.

