

## La création anamnèse chez Kokis

Jean-François Plamondon

*Resumo:* Na revista *Interfaces 4*, Dominique Boxus propunha uma leitura autobiográfica de *Pavillon des miroirs*, de Sergio Kokis. A partir de índices estruturais e narratológicos, concluímos principalmente que se trata verdadeiramente de um romance no qual o narrador utiliza o meio artístico para criar um passado para si mesmo. O ateliê do artista pintor se torna então a alegoria de um *Pavillon des miroirs*, em que o presente e o passado convergem em uma tela que o narrador descobre com surpresa.

*Résumé:* Dans la revue *Interfaces 4*, Dominique Boxus proposait une lecture autobiographique du *Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis. À partir d'indices structurels et narratologiques, nous tirons plutôt la conclusion qu'il s'agit véritablement d'un roman dans lequel le narrateur utilise le médium artistique pour se créer un passé. L'atelier de l'artiste peintre devient alors l'allégorie d'un *Pavillon des miroirs*, où le présent et le passé convergent sur une toile que le narrateur découvre avec étonnement.

L'autobiographie, prise à la façon de Philippe Lejeune, est un acte de confiance plus qu'une structure. C'est un genre qui évolue dans un cadre dont la forme est comparable en tout point de vue à celle du roman. Mais se basant sur les théories de la pragmatique de la communication de Searle, Ducros et Austin, Lejeune propose une théorie de pacte de lecture qui détache l'autobiographie du roman homodiégétique. Ainsi pour qu'un texte soit reconnu comme autobiographique il doit y avoir un engagement de la part de l'auteur à se maintenir dans le cadre du référentiel. Cette entente que l'auteur veut bien passer avec son lecteur se manifeste de deux façons possibles. Soit que l'on retrouve en péritexte des indications qui placent l'œuvre dans un contexte référentiel, (appellation générique, préface qui certifie l'authenticité des propos); soit que l'on retrouve dans le texte l'identité des trois instances narratives que sont auteur-narrateur-personnage. "Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la

couverture” (LEJEUNE, 1996: 26).

Par ailleurs, l'autobiographie n'est pas qu'un simple article de journal qui se réfère au factuel, il s'agit plutôt d'un réseau de signes linguistiques qui s'harmonisent et qui crée un texte reconnu par les pairs comme étant une œuvre littéraire. Qui dit œuvre littéraire, dit travail de la langue, de la syntaxe, recherche formelle et esthétique. Tiré de sa contingence, le réel paraît louche, voire transformé; propulsé dans le monde de l'art, le réel ne risque-t-il pas de se diluer dans le tissu narratif d'un exercice esthétique? Il est peut-être d'ailleurs hasardeux de chercher dans une œuvre littéraire plus de références au réel qu'il n'en faut. On ne pourra jamais trouver au-delà de certains thèmes biographiques, qui ponctuent une vie, matière à dispute pour authentifier le réel auquel l'auteur se réfère pour écrire son œuvre. Une date de naissance, une date de mariage, le lieu de naissance ou de rencontre, tous ses éléments peuvent éventuellement se vérifier par le chercheur qui veut confirmer la véridicité de l'œuvre. Mais bien malin sera celui qui pourra démontrer que les impressions de l'auteur sont tronquées ou falsifiées. S'il paraît superfétatoire de définir le roman, il est opportun à ce stade de rappeler la définition de l'autobiographie, telle que proposée par Philippe Lejeune: “Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” (1996: 14).

On voit bien que la définition ne touche pas à la structure, hormis bien sûr le fait que la séquence temporelle autobiographique comporte, sinon un exigence, à tout le moins un tendance à la rétrospection. Il ne fallut toutefois pas attendre plusieurs lustres avant que l'on tente de secouer les fondations des études autobiographiques. Une joute théorique entre Philippe Lejeune et Serge Doubrovsky allait en effet considérablement compliquer les choses du *Pacte autobiographique*. Dans cette joute, Lejeune défendait la trinité de son pacte et Doubrovsky répondait en bravade que rien n'était exclusif et qu'il relèverait lui-même le défi de créer un texte respectant à la fois l'entente autobiographique et le pacte

romanesque. C'est à la suite de cet échange que le roman *Fils* de Doubrovsky vit le jour. Texte fondateur d'un genre littéraire bicéphale, l'autofiction, *Fils* répond en effet aux critères de l'autobiographie selon Lejeune, tout en ne reniant pas l'origine fictionnelle de la trame narrative.

À ce même bout de l'axe autobiographique, Sergio Kokis publie au Québec *le Pavillon des miroirs*, roman dont la trame narrative amène avec elle plusieurs éléments de la biographie de Kokis. En plus des événements communs vécus par les trois instances narratives, dont Dominique Boxus a su avec précision relever les occurrences, ce roman homodiégétique vacille aussi entre le référentiel et la fiction par les différentes manifestations épitextuelles. De manière à brouiller davantage les cartes, la stratégie qui consiste à conserver les instances narratives dans l'anonymat ouvre aussi grand les portes à toutes les interprétations possibles. C'est pourtant ce même auteur qui appelle de ses vœux un pacte romanesque. Contrairement à d'autres lectures, nous croyons qu'il est justifié, au même titre que les œuvres de Doubrovsky, de lire les textes de Kokis comme des romans et non pas comme des autobiographies. Nous tenterons de démontrer dans les pages qui suivent ce qui nous pousse à juger comme tel *le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis.

## Le pacte de lecture

Dans l'affirmation du pacte autobiographique de Lejeune, on voit bien que la volonté de l'auteur de faire un avec les instances narratives est au cœur du projet. Il s'agit en somme de déposer son vécu sur les plages blanches qui, comme un linéol, attendent d'immortaliser celui qui s'y dépose. Mais tous les textes ne font pas preuve d'une discipline exemplaire. Il n'est pas rare de trouver un livre dont l'appellation générique reste effacée. Quant à la trinité des instances, on peut aussi lire des pages et d'autres encore avant de tomber sur un Poulou, un Marcel ou quelque autre indice qui pourrait mettre la puce à l'oreille. C'est pourquoi il nous faut parfois aller au delà des deux critères de Lejeune pour vérifier l'autobiographique d'une

œuvre. En accord avec Dorrit Cohn, nous pensons que “les deux critères de distinction qu’implique une classification fondée sur la notion de pacte ne doivent pas être considérés comme exclusifs” (COHN, 2001: 98).

Si cette observation est aussi valide pour ceux qui cherchent à démontrer les preuves tangibles du factuel dans l’œuvre supposée fictive d’un auteur, Cohn ne cherche pas la fiction dans des faits extérieurs à l’œuvre, mais découvre plutôt la fiction à partir du tissu narratif.

Les textes autodiégétiques peuvent en outre marquer leur fictionalité en exhibant certains dispositifs formels qui échappent aux normes du discours autobiographique : si le narrateur manifeste une inexplicable omniscience narrative, par exemple, ou si la narration se déploie dans un présent qui ne peut se comprendre comme un présent historique. Il va sans dire que de tels traits spécifiques à la fiction sont rares et nullement obligatoires dans les romans à la première personne. (COHN, 2001: 98-99)

C’est dans cet esprit que nous empruntons à Pierre Hébert les prochaines catégories d’analyse. Nous parlons plus haut de thèmes qui ponctuent une vie. Or dans le discours, les thèmes n’arrivent pas en toute gratuité. Ils se placent au gré des intentions auctoriales, se dessinent et se colorent ensuite par toute une syntagmatique de rhèmes. Hébert définit ainsi les deux catégories: “Le thème désigne le support de l’information, le donné; quant au rhème, il représente par rapport au thème ce qu’on en dit” (HÉBERT, 1988: 94).

Le thème sera donc pour nous le vérifiable, et le rhème sera l’information qui construit ce thème, en dernier ressort, comme dit Lejeune, le thème principal doit renvoyer au nom de l’auteur. Nous croyons donc qu’il existe des méthodes plus orthodoxes que d’autres pour déplier un thème dans l’axe syntagmatique d’une autobiographie. C’est dans cette vie déployée, par la magie des mots, que la fiction se livre.

À première vue, rien ne nous permet d’insinuer l’existence d’un pacte autobiographique dans *le Pavillon des miroirs*. L’appellation générique est claire. Le mot “roman”

figure souverainement sur la couverture et aucune préface ne vient démentir l'appellation. Il y a bien une toile de Kokis sur le frontispice, une œuvre qui rappelle d'ailleurs les propos tenus par le narrateur. Mais comme celui-ci ne dévoile jamais son nom et que les seules marques identitaires arrivent par les initiales du père – RW (KOKIS: 122) –, rien ne nous autorise à donner à ce narrateur une procuration qui le ferait parler au nom de l'auteur. Un narrateur anonyme a le beau jeu de dire ce qu'il veut et comme il l'entend. Aucune obligation morale le retient, tant qu'on demeure dans un pacte de fiction, le projet d'émission n'a pas à obéir aux contraintes autobiographiques. Même si Jean-Marie Schaeffer se lance dans la pente abrupte d'une lapalissade, il n'en demeure pas moins que son propos est pertinent quand il affirme qu'un “récit homodiégétique, dès lors qu'il est fictif, possède toujours un narrateur fictif (ou, si nous tenons compte du cas de l'autofiction, un narrateur fictionnalisé)” (SCHAEFFER, 1994: 51).

## L'enfance

Le roman est composé de 27 chapitres d'inégales longueurs. Un narrateur enfant prend d'abord la parole avant qu'au second chapitre un narrateur adulte le relaie. Cette alternance sera respectée tout au long du récit jusqu'à ce qu'un habile jeu de miroir renverse l'ordre dans les deux derniers chapitres. L'enfant vit au Brésil, plus précisément à Rio de Janeiro. L'adulte est un peintre enfermé dans son atelier que l'on présume situé à Montréal.

Il ne faut toutefois pas se laisser berner par l'alternance et conclure que le récit est réparti de façon équitable. Le narrateur de la jeunesse est responsable des deux-tiers de l'œuvre. Plus de 250 pages incombent en effet à ce jeune narrateur.

Je suis encore petit. Lili aime se frotter contre moi l'après-midi quand on fait la sieste. Elle ôte ses culottes qui sentent fort en disant que c'est parce que le bébé a fait pipi dessus. C'est bon et irritant à la fois ; je me laisse faire sans protester. Je la trouve jolie, ma petite tante, surtout lorsqu'elle ne se

fâche pas, qu'elle soupire et me serre entre ses jambes moites. La chaleur de la chambre fermée et une fatigue étrange me poussent vers le sommeil. Ça sent le bébé qui dort, la sueur et les culottes de Lili. Lorsque je me réveille, qu'elle n'est plus là, je ne me souviens de rien. Seules les odeurs persistent, mélangées à celle de la moisissure qui envahit les murs. Le soleil frappe de biais les battants fermés des jalousies et tisse des raies brillantes de poussière dans la pénombre humide. Très forte envie de pisser. Le même jeu se répète presque tous les jours (KOKIS: 11).

Ainsi donc commence le roman. En toute innocence et sans jugement de valeurs, un enfant entreprend le récit de sa vie. Si la part accordée à l'enfance est normalement importante dans une autobiographie, elle est en revanche porteuse d'une fardeau d'imaginaire assez lourd. En ce sens, plus elle occupera de place dans un récit autobiographique, plus l'analyste sera en droit de supposer des rhèmes de l'ordre de la fiction. La tendre enfance, l'époque ante-linguistique d'un individu imprègne la mémoire d'une manière bien diffuse. Peu, très peu de précisions apparaissent normalement dans cette couche épaisse de nuages. Philippe Lejeune, prenant Richard Coe à témoin, souligne d'ailleurs "que la distinction référentiel et fiction, opératoire pour les récits d'adulte, est plus incertaine, et moins importante pour le lecteur dans le récit d'enfance" (LEJEUNE, 1988: 43). Quant à Jacques Lecarme, il hésite à peine à soustraire le récit d'enfance des obligations du pacte autobiographique.

Le récit d'enfance écarte d'ailleurs l'idée d'une responsabilité juridique et morale sur laquelle repose communément le sentiment de l'identité sociale. C'est dire que le pacte autobiographique le plus net est pour le récit d'enfance livré sans garantie (LECARME, 1988: 24).

Dans le récit d'enfance, on accorde à l'auteur le droit d'inventer pour que le récit se tienne. En d'autres mots, on lui accorde le droit de faire intervenir la fiction si besoin se fait sentir. Or chez Kokis le récit d'enfance occupe la majeure partie de l'œuvre. On suit l'évolution d'un enfant au jour le jour sur une période approximative d'une quinzaine d'années. Si l'on

peut trouver certains indices thématiques qui tendent à recréer l'auteur, le procès narratif défait, à notre avis, cette tendance et garde le récit dans des modalités de fiction.

L'autobiographie est constituée d'une manière telle que le narrateur est coincé entre l'auteur et le personnage. Quand le responsable de la narration se rapproche de l'auteur, il s'éloigne du personnage; inversement, quand il se rapproche du personnage, il s'éloigne de l'auteur. Or le factuel est collé sur l'auteur, la fiction, elle, vit en accord avec les personnages qui seront toujours livresques. Ainsi, quand le narrateur, pourtant en situation d'a posteriori, hésite par rapport à l'avenir marqué à l'intérieur du récit, il parle à partir de la conscience du personnage. Le narrateur autobiographique nous a, lui, habitué à douter de la réalité contingente, pas celle dont il connaît le dénouement.

Je ne sais pas au juste ce que font les autres, à commencer par mon père. (KOKIS: 49)

Peut-être qu'un jour ils vont lui donner raison et que je vais devoir rester là, toute la vie, comme ses frères qui ont été gardés au sanatorium jusqu'à leur mort. (KOKIS: 60)

Je ne sais pas ce que veut dire méditer, et les seules passions que je connais ce sont les histoires de mes tantes avec leur amoureux. (KOKIS: 100)

J'ignore ce qui va se passer si je me fais renvoyer. (KOKIS: 311)

Ces jeux d'ignorance se rapportent évidemment à l'état d'esprit du personnage enfant, très loin, trop loin de l'auteur pour qu'on lui accorde quelque crédibilité. Plus qu'un souvenir, c'est l'incertitude vécue par l'enfant au moment où il est confronté à la chose. Comme si le narrateur avait abandonné la parole à l'acteur. "Dans le récit autobiographique classique, nous dit Lejeune, c'est la voix du narrateur qui domine et organise le texte: s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole" (LEJEUNE, 1980: 10). Or cette façon qu'a choisi Kokis d'orchestrer les rhèmes nous laisse

perplexe. Ce narrateur au temps présent qui sait parfois à l'avance ce dont est fait l'avenir et qui d'autres fois se sent impuissant face à la vie, démontre en même temps la fugacité du hic et nunc, du présent de la narration.

Il fait froid ici à l'internat. [...] Certains prennent des poses comme s'ils étaient estropiés, râlant par les bouches béantes ; d'autres se recroquevillent pour se protéger. On ne parle pas de ces choses durant le jour, mais lorsque vient la nuit, je me souviens que je suis un enfant. (KOKIS: 177)

Le déictique "ici" nous propulse dans l'espace du personnage. Nous sommes alors en droit de poser une question plus qu'élémentaire: qui parle dans ce passage? Si c'est l'enfant, on est en métadiégèse, lequel procédé ne peut que faire appel à la fiction. Si c'est le narrateur, son présent de la narration est définitivement insaisissable. Comme si c'était le personnage, et non plus l'auteur, qui avait donné la procuration à son narrateur de parler en son nom. Le narrateur serait ainsi l'embrayeur entre deux époques et entre deux pays. Situé quelque part, dans un espace aérien où rien ne peut l'atteindre. Or l'internat, comme lieu de diffusion de la narration, revient à quelques reprises vers la fin du récit. Celui qui veut saisir l'ici doit rapprocher ainsi la narration du personnage.

Bientôt ce sera ma septième année d'internat ici (KOKIS: 310).

Mes copains parlent souvent de ce qu'ils vont faire une fois sortis d'ici (KOKIS: 316).

L'autre jour, je suis allé revoir ma première chambre dans le dortoir des petits (KOKIS: 328).

L'aveu du narrateur-personnage saura sans doute mieux que nous démontrer le poids de la fiction supporté par les instances narratives intradiégétiques. Perdue devant l'immensité de l'avenir, comme on est béat devant un océan qui livre l'azur sans fin, la voix narrative avoue son scepticisme face à l'horizon qui s'est déplié dans les mots. Suis-je bien le sujet que



je vous ai présenté? “Qui sait, peut-être que je m’invente aussi ces souvenirs” (KOKIS: 349).

La fin du récit de la jeunesse se boucle avec la fin de l’année solaire. Le 31 décembre, le personnage-narrateur a rejoint une célébration mystique, sur la plage de Copacabana, en l’honneur de Yemanjá. Il déambule sur la plage et se laisse saisir par le culte afro-brésilien de la reine des mers. “Je ne sais pas ce qui m’attire ici” (KOKIS: 349). L’incertitude du personnage, celui à qui appartient le mouvement, revient hanter la narration. Il marche sur le sable, nouvel espace de l’ici fugace. “Je me déplace lentement parmi les offrandes, en me fondant dans cette foule que je ne connais pas” (KOKIS: 350). Il entre ensuite dans le rituel, comme sa mère avant lui pénétrait dans le mysticisme de l’eau de lune. “C’est un mouvement sans fin, dans le battement des vagues, en allers et retours de plus en plus mouillés et empressés, comme s’ils allaient tous se noyer [...]” (KOKIS: 352). Cet éternel retour ramène les morts qui tout au long du récit ont intrigué par leur présence. Le hic et nunc est toujours en mouvement comme le personnage; comme les narrateurs qui s’échangent la parole; comme les vagues qui vont et qui viennent; comme le sommeil et les rêves qui effacent le réel, chaque fois qu’ils reviennent.

Je me promène sur la plage avec les autres curieux pour contempler ces trances, fasciné par cette passion et par la variété des esprits qui surgissent pour la fête. Les femmes parlent, gémissent, chantent encore et frémissent des hanches. D’autres, couchées, agitées par des spasmes légers, racontent des histoires de morts dans le but de les ramener à la vie depuis le temps et les espaces liquides de la déesse. Les morts viennent ainsi pour prévoir les événements, pour conseiller; ils promettent et ils consolent (KOKIS: 354-355).

Le temps et l’espace de l’énonciation narrative ne se baigneraient-ils pas dans le temps et les espaces liquides de la déesse? Là où les morts et l’enfance sont de bons conseils, là où l’enfance et la mort sont inspiration pour le peintre et à partir desquelles conditions l’art peut pénétrer dans les interstices du canevas. Les deux-tiers du *Pavillon des miroirs* sont assurés par

ce narrateur-revenant, qui n'hésite pas à fréquenter l'espace de l'au-delà. En conséquence, cette conscience accepte sa vie de papier, sa vie irréaliste, et procède à un nouvel aveu qui le détache de toute obligation de dire le passé de son auteur. Il n'est ni le passé, ni le présent, ni l'encre, ni le sang, tout juste l'énonciation qui se porte d'elle-même, sans responsabilité face à l'univers factuel, car dit-il, "je ne suis pas de ce monde, d'aucun de ces mondes" (KOKIS: 355). Mais il n'en demeure pas moins que si l'articulation des thèmes rejette cet univers auquel appartient l'auteur, les thèmes s'y réfèrent tout de même. Ne serions-nous pas alors dans ce que Jean-Marie Schaeffer appelait le narrateur fictionnalisé?

## Le narrateur adulte

Celui qui cherche l'autobiographique dans le roman de Kokis, risque de trouver plus de matière ici, dans cette partie assurée par le narrateur montréalais, que dans la partie du narrateur enfant. C'est à partir du reclus de l'atelier que la profonde réflexion se compose. Écrite à la façon d'une autobiographie, un narrateur adulte se cherche dans les fragiles bases de son enfance qu'il retrouve malgré lui à travers ces toiles.

Proche, très proche du champ symbolique de Nelligan, le narrateur vit dès les premiers mots la descente en soi, par le renfermement causé par une fenêtre devenue jardin de givre. En effet, le givre devient écran et obstrue la transparence de la fenêtre. C'est alors le huis clos qui s'installe, même si l'on sait que derrière le jardin de givre, l'hiver sévit toujours, que la neige a neigé, ou que le vent a venté.

La chaleur moite d'autrefois n'existe plus que dans ma mémoire. Ici les fleurs de givre couvrent les vitres d'une dentelle épaisse, grise, qu'il faut gratter avec insistance et qui s'embue aussitôt. [...]

Vu de l'intérieur, tout semble figé. Mais je sais que le vent est là. Il est toujours là. Hormis le cliquetis sporadique du chauffage, le silence est total. Si total qu'il prend la forme d'un bourdonnement sourd dans ma tête (KOKIS: 18).

Le silence rempli de sa présence, il n'est pas le vide. Le silence est total, comme l'enfance et l'inspiration qui sommeillent en nous. Quand le narrateur adulte prend le parole, toute focalisation d'objet est un prétexte à la construction du moi. Et tout objet est éventuellement porteur de sens du passé dans le présent du narrateur. En ce sens celui-ci occupe une position beaucoup plus traditionnelle de l'autobiographie que ne le fait le narrateur enfant, pour lequel il n'y a pas de récit rétrospectif. Ce faisant, la première condition essentielle à la définition de Lejeune n'était pas respectée dans le récit de l'enfance.

Sans avoir appelé son passé, le narrateur regarde maintenant ses tableaux et comprend, en ce soir de givre, quel chemin son inspiration créatrice a emprunté. Il constate surtout la part faillible de la mémoire qui confond le factuel et l'imaginaire. L'artiste en puisant l'imaginaire s'était trompé de source, dans son seau il y avait la sève de son passé.

Tous ces hommes-machines, ces marionnettes, ces mécaniques disloquées et les poupées démembrées que je croyais êtres des allégories de l'aliénation, ne sont qu'en fait que les cadavres des rues, les fantôme revenus pour me tirer les pieds dans ce pays de froid. Mes épouvantails sont des soldats qui se mettent en rang; mon agitateur n'est qu'un des nombreux camelots qui vendent à la sauvette leur pacotille de contrebande. [...] Soudain ma pipe semble distiller le soufre, et le tableau en cours devient feu de Bengale. Ces feux qui furent l'objet de ma première convoitise, si intense que je m'étonne de ne pas être devenu incendiaire (KOKIS: 85).

Toutes ces images du passé ont remonté le temps par le biais de l'imaginaire pour se nicher maintenant dans un monde qui abolit la contingence. Elles se retrouvent dans le cadre bien spécifique de l'art et exprime une réalité nouvelle, bien loin du Brésil où elles ont été perçues pour la première fois par le narrateur. Le lointain s'agite et redéfinit le proche, comme le passé le présent, comme l'extérieur l'intérieur. Cet enfant, à qui on interdisait l'intérieur de la maison parce que la mère y travaillait, définit l'homme d'aujourd'hui dont l'atelier est le refuge. C'est dans ce local que le souvenir exerce la puissance de

son œuvre. C'est aussi dans cet atelier que le narrateur peut enlever son masque pour découvrir que sous le masque, il y a un autre masque. L'histoire de l'enfant, note le narrateur, est celle d'un individu qui se construit des masques et une carapace.

Les gens autour de moi ne s'en rendent pas compte puisque ma carapace est devenue extrêmement solide, polie par les frottements du hasard, mes masques successifs se sont stratifiés et mes extrémités sont coupantes. Un reptile en quelque sorte, qui se protège sous un bouclier d'écailles acérées parce que son corps caché reste trop mou (KOKIS: 83).

Nous ne sommes que la somme de notre passé, mais rappeler une époque révolue c'est aussi la sortir de son contexte historico-contingent. Toutes nos expériences, même les plus provoquées, furent acquises dans un univers où le hasard se frottait à l'intention qui animait le projet. Et si tout se dessine avec clarté dans une syntaxe qui ne laisse pas de place à l'incohérence, c'est que l'imaginaire a bouché les trous. Or l'enfant de l'autobiographie est généralement un enfant du passé, pas du présent. Il est un enfant dont la netteté de l'environnement fait défaut, parce que le narrateur adulte cherche à comprendre ses propres logiques d'action qui souvent sont encore celles qui causent problèmes.

Si on peut suivre l'enfant pas après pas, la narration adulte contraste avec ce procédé. Revenant au temps où son père l'inscrit à des cours de dessin, le narrateur se rappelle du moment où il décide d'arrêter sa formation.

J'ai abandonné le jour où le professeur s'est mis en tête de nous faire colorier à la gouache les bouteilles dégoulinantes de buée. Je pense même que ce cours m'a dégoûté du dessin pour longtemps.

Plusieurs années se sont écoulées, durant lesquelles je n'ai aucunement pensé à m'occuper d'art. Il m'est arrivé de dessiner des affiches politiques durant mon séjour à l'université. [...] Puis ce fut l'exil. D'abord l'Europe, ensuite ici, toujours à la recherche de quelque chose qui me manquait (KOKIS: 131).

Le lecteur remarquera sans doute un changement de registre, par rapport à la façon qu'avait l'enfant de narrer. En quelques phrases on passe du passé composé, au présent, puis une forme passive sera succédée d'un passé simple, pour finir à l'imparfait. Ces temps sont véritablement ceux de la narration, ceux que l'on utilise pour raconter une histoire. L'enfant vivait au jour le jour dans son présent de l'indicatif, un temps descriptif. On note aussi que dans le reclus de son atelier, l'homme d'âge mûr se souvient sans le souci du détail. La vitesse de la narration est accélérée par des sommaires et des ellipses qui se succèdent.

Par ailleurs, les souvenirs du narrateur adulte croisent rarement le récit du narrateur enfant. Les deux temps démontrent en ce sens une certaine autonomie, comme si chacun obéissait à son propre ordre, à son propre progrès, au sens latin du terme il va sans dire. Dans la double séquence temporelle qui construit ce roman, c'est une double quête identitaire qui se déroule sur la plage du récit. La mer vient et se retire emportant avec elle des bribes du passé, mais laissant sur les berges une partie d'elle-même. On oublie trop souvent que la mer est aussi cette mémoire qu'elle garde enfouie sous le sable.

Todorov nous dit que la mémoire est nécessairement sélection. Se construire c'est aussi se créer une mémoire. Et si on eut souhaité que la membrane de la mémoire se cicatrise et recouvre des blessures, il arrive parfois que l'appel à la création ravive le fer qui marqua à jamais l'être qui cherchait à oublier. C'est du moins ce que suppose les phrases liminaires du chapitre huit:

Il est curieux de penser à toutes ces choses, à ces visages si précis qui sont restés dans mon esprit sous forme de cicatrices, isolés du mouvement de la vie. Quand je regarde mes tableaux, le processus s'inverse et je peux alors retourner en arrière (KOKIS: 82).

Le réel est contingent, par définition, toute création ne peut rendre cette contingence. En revanche, les questions de l'enfant, demeurées ouvertes jusqu'à la fin du récit, tentent de recréer cet univers de la contingence. Comme un mouvement de

la vie, une roue qui avance toujours vers l'avenir. Si le début du chapitre huit se permet un regard métaleptique<sup>1</sup> sur le moi, jusqu'à pratiquement se référer au récit d'enfance, le début du chapitre dix-huit précise davantage le procès qui s'inverse, et propose peut-être une explication à cette enfance qui s'exprimait au temps présent, au temps fuyant.

Je me souviens de cette époque de l'internat comme d'une chute en avant, un déséquilibre semblable à celui d'un enfant qui commence à marcher. Mes valeurs se modifiaient ; elles devenaient en quelque sorte réelles. Je me laissais entraîner par ce flux sans savoir au juste où cela me conduirait (KOKIS: 229).

La présence de l'internat dans le récit du narrateur adulte rive d'une certaine manière les récits l'un à l'autre. Le narrateur adulte reconnaît le présent qu'exprime l'enfant comme étant son passé. Et si le présent était fuyant dans le premier récit, la volonté d'exprimer la dynamique de l'enfance et de sa découverte comme un flux de conscience n'était pas étrangère à toute cette entreprise. Mais on sent aussi que le narrateur du second récit avait une influence certaine sur le destin de l'enfant. Par ailleurs, en reconnaissant le récit premier comme étant son passé, le narrateur adulte se commet dans la fiction. Ce passé, par les modalités d'expression employées pour le ramener au présent, ne peut être que fictif. L'innocence de l'enfance se perd et ne se retrouve pas. Une fois que l'on sait on ne peut plus ignorer. Le flux de conscience peut donner l'impression d'évoluer dans la contingence, mais son entreprise est aporétique.

## Un jeu de miroir et de temps

La double structure temporelle nous apparaît plus qu'importante à saisir pour la compréhension de cette œuvre à la fois dense et riche. Le passé brésilien devrait s'énoncer à l'aide des temps narratifs, imparfait comme la mémoire, et passé composé comme le souvenir. L'enfant choisit le présent. Et

---

<sup>1</sup> Nous employons métaleptique au sens de Gérard Genette dans son plus récent essai intitulé *Métalepse*.

même l'adolescent, qu'il sera à la fin, n'intervient pas pour éclaircir les scènes difficiles de compréhension pour l'enfant. Le flux de conscience obéit à ses propres lois. L'enfant découvre la vie, comme l'adulte découvre Montréal. À l'autre bout de l'Amérique un peintre cherche ses racines artistiques et les découvre dans l'enfant, qui tantôt avec son père, tantôt avec ses amis, tantôt avec ses copains de classe, sont témoins de scènes dont les résidus resurgissent sur le canevas du chevalet. En tant que témoin, l'enfant devait narrer en position homodiégétique. En tant que recherche fondamentale et constitutive, le narrateur adulte valorise avec raison le mode autodiégétique.

Lorsque arrivent les deux derniers chapitres l'ordre des narrateurs est inversé comme si l'aîné était visité par le cadet. L'un et l'autre se renvoient la même image et échangent leur mode d'expression. L'adulte parle au présent et l'adolescent utilise les temps narratifs pour raconter une fête de Yemanjá sur la plage de Copacabana. C'est leur façon à eux d'expérimenter le pavillon des miroirs et de se reconnaître dans les déformations que proposent les glaces. Mais rien n'est plus éphémère que l'image d'un miroir. En ce sens, l'image d'une photo est beaucoup plus redoutable puisqu'elle gèle le souvenir dans la mémoire de la glace. Mais fixer la vie n'est pas la recherche qui anime le narrateur du *Pavillon des miroirs*. Ranimer les morts, revivre le passé, inventer la vie est plus intéressant que de tout arrêter dans les mots fermés. Peut-être est-ce même pour cette raison que l'auteur se refuse à signer le pacte autobiographique. Écrire une autobiographie c'est d'une certaine manière condamner l'auteur à l'image qu'il a peinte dans son oeuvre. C'est le fixer sur polaroid: *ecce homo*. Enfin, c'est s'exclamer avec Nathalie Sarraute: "C'est comme ça qu'il voulait qu'on le voie" (LECARME; LECARME-TABONE, 1997: 15). La dynamique du *Pavillon des miroirs* est toute autre.

Si on n'arrivait pas à saisir le présent de l'enfant c'était simplement qu'il était en tout temps orienté vers l'avenir. Il marchait à la découverte du monde. À l'autre bout, le peintre observe ses toiles et retrouve cet avenir transformé en passé. Le présent fugace, ce temps impalpable, parce que jamais arrimé. Ce temps n'est-il pas lui-même le symbole du voyage, d'un

mouvement qu’accomplit l’homme en exil? Et la création n’est-elle pas aussi une forme de voyage qui forme la jeunesse? “Il m’a fallu trouver un truc pour continuer mon voyage, comme le font les exilés. Une sorte de compromis entre le passé et le présent, quitte à lâcher le futur” (KOKIS: 368).

L’artiste expérimente ici une nouvelle recherche du temps perdu qui peut bien le ramener par moment à son passé et qui en d’autres temps peut aussi le projeter dans un univers purement fictif, jamais vécu, mais un temps définitivement retrouvé. Il voyage suivant les chemins de l’art et crée. Est-ce qu’une chose qui n’a jamais existé n’est pas vrai? Non, à preuve, le voyageur continue son périple. Plus vrai que vrai, c’est-à-dire vraiment fictif. L’enfant qui courrait après son présent, et l’adulte qui cherchait son passé, se retrouvent dans un atelier, les yeux fermés, derrière une fenêtre de givre, où le temps est éternel parce que tiré de sa contingence, lancé dans la toile, comme une narration qui, par la fiction, sonde les images du passé.

Puis, qu’est-ce que l’art sinon la recherche du temps perdu, du non-vécu, de ce qui ne fut jamais présent? Je ferme ainsi les yeux à ce qui m’entoure pour me sentir vivant. J’enfile mon masque du passé et je reviens à mes images dans l’atelier fermé (KOKIS: 370).

La nature humaine est bien faite, mais elle n’est pas très précise; la proximité de l’imaginaire et du souvenir fait en sorte que l’identitaire se puise dans des vases communicants. Au fond, les miroirs ne sont peut-être que des bassins versants où tous les Narcisse se sont mirés un jour, et à notre tour venu, le souvenir de celui qui nous précède revient aussi ondoyer dans notre propre image. Ne sommes-nous pas tous qu’une construction?

je ne sais plus si cela a vraiment existé ou si c’est une pure invention de mes chimères. Qu’importe! Tel Narcisse se regardant dans le pavillon des miroirs d’un Luna Park misérable, je me reconnais dans les déformations. (KOKIS: 371)



## Repères bibliographiques

BOXUS, Dominique. Le réel et la fiction chez Sergio Kokis: une étude de *Le pavillon des miroirs*. *Interfaces*, Rio Grande, n. 4, 2004.

COHN, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil, 2001.

ERALY, Alain. *L'expression et la représentation*. Paris: L'Harmattan, 2000.

GENETTE, Gérard. *Métalepse*. Paris: Seuil, 2004.

HÉBERT, Pierre. *Le journal intime au Québec*. Montréal: Fides, 1988.

KOKIS, Sergio. *Le pavillon des miroirs*. Montréal: XYZ, 1995.

LECARME, Jacques. La légitimation du genre. *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, Paris, Publidix, n. 12, 1988.

LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Eliane. *L'autobiographie*. Paris: Armand-Colin, 1997.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

\_\_\_\_\_. L'ère du soupçon. *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, Paris, Publidix, n. 12, 1988.

\_\_\_\_\_. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie. Le récit fictif. In: BESSIÈRE, Jean. *Études romanesques 2*. Paris: Lettres Modernes, 1994.

TODOROV, Tzevan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 1997.

