

Anna Żurawska

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**« Entre deux rives » ou la condition de l'artiste dans *Le Pavillon des miroirs*
de Sergio Kokis**

« Solitude entre deux rives » est un article de Sergio Kokis dans lequel il propose une réflexion sur l'artiste et sa place dans le monde. Celle-ci s'avère instable, bipolaire, jamais définitivement appropriée.

L'écrivain serait alors comme le batelier, celui qui s'est libéré de la matérialité immédiate, concrète, de l'utilitarisme de sa propre langue pour tenter de traduire (...) dans une langue publique les réalités d'une autre rive, d'une autre culture, d'un autre imaginaire. (Kokis, « Solitude... », 1999 : 133)

Il serait alors suspendu entre deux espaces et cette situation insolite provoquerait l'acte de création. Il faudrait peut-être chercher le fondement de cette définition d'abord dans la biographie de S. Kokis qui, exilé pour des raisons politiques de sa terre natale, le Brésil, émigre en France et s'installe finalement à Montréal. L'expérience exilique entraîne la naissance de l'artiste qui choisit le français comme le moyen d'expression narrative, mais de même le langage plastique pour communiquer à travers ses tableaux. Le même itinéraire biographique et artistique est parcouru par le narrateur homodiégétique du premier roman de S. Kokis *Le Pavillon des miroirs* (1994), suscitant ainsi la discussion entre les critiques sur le statut générique de l'œuvre. D. Boxus propose l'analyse du *Pavillon des miroirs* en tant que vraie autobiographie, selon le concept de Ph. Lejeune, mais il admet de même l'interprétation de l'œuvre en termes du *roman autobiographique*. (Boxus 2004) Par contre, J.-F. Plamondon réplique qu'il s'agit d'une pure fiction, alors d'un roman par excellence. (Plamondon 2005) Cette polémique démontre que la frontière entre le réel et le fictionnel n'est pas bien distincte, ce qui se reflète par ailleurs dans la conclusion que S. Kokis formule lui-même :

...mes propres livres sont dans ce sens les meilleurs livres que j'ai jamais lus, car ils parlent uniquement de mon propre univers sans toutefois être autobiographiques ! (Kokis 2004 : 132)

La présente étude se propose une réflexion sur la condition de l'artiste dans *Le Pavillon des miroirs* suspendu entre deux rives : celle du Brésil et l'autre, québécoise. L'étendue de l'espace montréalais paraît se limiter à l'atelier du peintre, ou plutôt à la fenêtre à partir de laquelle, l'artiste observe la réalité québécoise. Pourtant, l'intérieur de cette pièce se caractérise par la richesse des images et des couleurs du passé brésilien. Dans ce contexte, le narrateur-personnage du *Pavillon des miroirs* se déplace sans cesse dans son univers bipolaire entre le passé brésilien et le présent québécois, le dedans et le dehors, alors entre deux espaces qui, à force de son regard, se transformeront eux-même en œuvres d'art.

Œuvre polychrome

« Je suis encore petit » (Kokis 1994 : 11), dit le narrateur tout au début du *Pavillon des miroirs* et ces premières paroles du roman entraînent le récit sur les années passées au Brésil ainsi que sur son expérience de l'exil. Les étapes de celui-ci sont marquées par les haltes à Dakar, Rome, Paris et enfin, la dernière, à Montréal et c'est dans cette ville que le protagoniste décide de s'installer et d'établir son atelier. Ce choix ne paraît pas fortuit du point de vue artistique. La fascination du Québec naît d'abord au niveau de la lecture, bien avant l'arrivée du protagoniste dans ce pays :

Ce qui m'attirait ici au début, c'était une tradition de pionniers, d'hommes errants, chasseurs et coureurs de bois, sans attaches, fêtards et insoucians. Du moins, c'est ce que j'avais gardé de mes lectures. Jack London, entre autres... (Kokis 1994 : 303)

Cette déclaration du narrateur trouve son écho et sa confirmation dans l'œuvre métatextuelle de S. Kokis *L'Amour du lointain* lorsqu'il avoue :

...je crois que ce monde de Hamsun n'est pas étranger au choix du pays où je me suis enfin établi. Peut-être que je retrouve chez cet auteur le désir de liberté que cachaient les propos de mon père quand il discourait sur la neige et sur la mer Baltique, et qu'il fallait que je vienne dans un nord un peu semblable. (Kokis 2004 : 127)

Vu à travers l'art littéraire, le Québec est alors prédestiné à devenir non seulement le pays d'adoption, mais aussi le lieu de création artistique par excellence. En plus, pour le protagoniste, la terre québécoise connote le vagabondage, l'errance, alors elle apparaît comme la promesse du rassasiement du désir du loin, de cet amour du lointain. Mais en même temps, elle connote le souvenir du père possédé par le rêve des ailleurs, elle est donc étroitement liée au déplacement aussi bien spatial que temporel, à l'impossibilité de l'enracinement. Le fait de *se souvenir* constitue d'ailleurs une des activités majeures du narrateur-adulte qui, dans le récit parallèle à celui du narrateur-enfant, recourt, presque à chaque prise de parole, à une formule liée à la mémoire. Ainsi le deuxième chapitre s'ouvre-t-il par la phrase : « La chaleur moite

d'autrefois n'existe plus que dans ma mémoire. » (Kokis 1994 : 18), dans le quatrième, le lecteur peut lire : « ...le passé se met à danser dans mon esprit... » (Kokis 1994 : 44) ou bien dans la partie six : « M'abandonnant aux souvenirs... » (Kokis 1994 : 65), et ainsi de suite. Cette attitude du narrateur semble correspondre implicitement à la devise des habitants du Québec « Je me souviens », mais au lieu d'exalter l'idée de l'enracinement, le texte met l'accent sur des migrations perpétuelles.

Le récit de l'artiste alterne donc avec de longues analepsies assurées par le narrateur-enfant décrivant l'espace qui l'entoure de façon très pittoresque. Le regard posé sur le pays sud-américain est déjà celui du futur peintre, sensible à la lumière, aux couleurs et aux différentes formes. La vocation à devenir artiste est présagée par la scène :

...c'est sous le grand lit de la chambre, où je me glisse rapidement en faisant disparaître d'un coup le monde entier. (...) ...en fermant très fort les paupières, je peux faire apparaître toutes sortes de choses, des gens, même des couleurs et des lumières... (Kokis 1994 : 30)

Les images se projetant dans l'esprit de l'enfant lui permettent ainsi de créer son monde à part et le prédestinent à chercher d'autres impressions esthétiques, ce qui se réalise d'abord de façon passive à travers sa manie de collectionner les dessins découpés dans des magazines colorés et sa fascination pour les livres découverts dans la bibliothèque scolaire. Aussi la passion photographique de son père paraît-elle primordiale dans la formation du peintre qui apprend comment cadrer le paysage, percevoir les détails et surtout saisir, donc donner la forme artistique aux images du réel, donc il « ...apprend à [s]on tour comment on doit regarder les choses. » (Kokis 1994 : 63) Finalement, la première épreuve artistique a lieu à l'école lorsque le narrateur dessine à l'encre sur du papier buvard :

L'effet est spectaculaire : en bougeant lentement la plume, j'obtiens toutes sortes de spirales, de taches rondes et de traînées. Puis ça devient des formes sinistres, des fantômes, des arbres ou des insectes. (Kokis 1994 : 89)

Le comportement de l'enfant est répercuté par le narrateur-adulte qui soit en fermant réellement les yeux soit en baissant les stores de son atelier pour se cacher contre le monde extérieur, procède à « collectionner [s]es visions » (Kokis 1994 : 45) pour les reproduire par la suite sur la toile.

Prédisposé de cette façon aux manifestations esthétiques, le narrateur-enfant perçoit chaque espace selon les catégories picturales. L'imaginaire du carnaval, des masques, des fêtes foraines, des marchés, des défilés militaires et de la diversité humaine, entraîne le lecteur dans un cortège polychrome des formes illuminées par le soleil brésilien. J. Paterson admet que, compte tenu du côté artificiel, irréel de la représentation, son caractère picturale est bien perceptible :

Mais en dépit de la pauvreté et de la souffrance physique et morale, ce monde, qui à certains moments paraît irréel, est étrangement vivant et coloré. (...) Sensuel et sensoriel, exubérant et caricatural, le texte entier baigne dans la chaleur des corps et du soleil. (Paterson 2004 : 146)

Ainsi le passage relatant la préparation des déguisements carnavalesques est-il riche de détails précis concernant les couleurs, le matériel et les formes :

...et l'on pouvait distinguer les minuscules flacons argentés en suspension, qui prenaient des reflets presque rouges selon l'angle de la lumière. (Kokis 1994 : 106)

La même gamme des couleurs accompagne la description expressive de la grande Noire, prêtresse de la macumba :

Des yeux rouges, presque bruns, mais pas méchants ; surtout lorsqu'elle rit avec ses rares dents tachetées de bleu. (...) Ses gencives roses aussi sont énormes, se détachant sur le fond noir de la peau... » (Kokis 1994 : 26)

Dans cette perspective, la lecture des descriptions du pays natal est comparable à la contemplation guidée des tableaux, alors le lecteur arrêté par les pauses narratives, prend place plutôt du spectateur qui dédouble à son tour la position du narrateur-adulte, celui-ci enfermé dans son lieu de travail et entouré de ses toiles. La forme du roman, c'est-à-dire l'alternance des chapitres mettant en scène le narrateur-enfant et le narrateur-adulte, paraît refléter le mouvement de l'artiste dans son atelier montréalais : il s'arrête devant un de ses tableaux qui déclenche son commentaire et passe son regard à l'autre, de même le lecteur suit avec lui l'exposition des images multicolores représentant le passé brésilien, « ...les images [qui] sont devenues moins hostiles au langage. » (Kokis 1994 : 67)

Le même mécanisme narratif et formel est peut-être encore plus visible dans le dernier roman de S. Kokis *Le Retour de Lorenzo Sánchez* (Kokis 2008 : 81-106 et 208-214) puisque l'apparition des images du passé y est en outre soulignée par la mise en page du texte : les espaces vides et les signes graphiques encadrent bien chaque tableau-souvenir.

En plus, l'usage du temps présent dans le récit sur le passé, se matérialise sous la forme des tableaux toujours présents dans l'atelier et par cela, il actualise constamment le vécu à Rio. Comme l'observe J. Paterson :

Tout se passe alors comme si le "je" adulte se confondait avec l'enfant d'antan et avec l'adolescent. À la manière du récit proustien, le narrateur nous ramène vers son passé, non pas toutefois par le biais des odeurs, mais par certaines images... (Paterson 2004 : 143)

Pourtant, le vécu brésilien se manifeste aussi, à partir du chapitre huit, dans les parties narratives assurées par le « je » adulte, mais cette fois-ci, à l'opposition du récit puéril, c'est l'imparfait qui domine. Le temps régnant dans l'atelier montréalais est ainsi toujours fuyant,

insaisissable, alternant avec le passé qui devient réalité présente et le présent qui se perd dans les souvenirs.

Le glissement du scriptural au visuel est encore plus évident pour le lecteur qui connaît les tableaux de S. Kokis, au moins ceux recueillis dans *La Danse macabre du Québec* (1999). En lisant *Le Pavillon des miroirs*, il peut retrouver les thèmes principaux de ces toiles : misère, pauvreté, souffrance, mort.

Œuvre monochrome

La fenêtre de l'atelier permet à l'artiste de devenir aussi observateur de la rue montréalaise. Il la voit grise, froide, sans intérêt avec des passants indifférents et insignifiants. Les descriptions de cette réalité extérieure paraissent répéter les clichés concernant aussi bien le climat que les habitudes des québécois. J. Paterson, dans son étude *Figures de l'autre dans le roman québécois*, analyse de façon détaillée la représentation dépréciative de la réalité montréalaise dans *Le Pavillon des miroirs*, ainsi, le jugement du narrateur « ...passe d'une vision négative marquée par la généralisation et le stéréotype à une représentation tout à fait caricaturale. » (Paterson 2004 : 151) Cette attitude de l'artiste est certainement due à sa position de l'exilé, le regard de l'autre qu'il pose sur la terre d'accueil réduit celle-ci aux quelques constatations défavorables, stéréotypées. Pourtant, même si les descriptions de Montréal ne sont pas révélatrices, elles s'éloignent de la vision commune grâce à la manière de leur représentation.

Ici les fleurs de givre couvrent les vitres d'une dentelle épaisse, grise... (...) Les rues sont d'une couleur indéterminée, blanc sale des glaces tassées, ici et là des taches ocre de rouille et d'urine. Un mince vernis de bitume patine le tout, égalisant les surfaces et arrondissant le coin des trottoirs. (...) Les reflets sont mats... (...) Le ciel est d'une couleur vieux plomb oxydé... (Kokis 1994 : 18)

L'analyse du champ lexical de ce passage démontre que le regard de l'observateur de la réalité montréalaise est bien celui du peintre. La définition précise des nuances chromatiques : « ocre de rouille », « blanc sale », « vieux plomb oxydé », l'usage des termes relatifs à la peinture tels que « taches », « vernis », « patiner » ainsi que la sensibilité aux jeux de la lumière : « Les reflets sont mats », transforment la rue montréalaise en paysage peint sur le vitre de la fenêtre. Sous le regard de l'artiste, l'espace québécois subit une esthétisation. La fenêtre de l'atelier apparaît d'ailleurs comme le cadre d'un tableau en même temps limitant et condensant la vision.

« Puis, il y a quelque chose d'insolite dans cette homogénéité. Ah, ils sont presque tous de la même couleur. C'est ça, il n'y a pas de Noirs... » (Kokis 1994 : 357) Les québécois sont

regardés par le narrateur de la même façon que le paysage. Sensible de nouveau aux couleurs cette fois-ci celles de la peau, il remarque l'homogénéité, la monotonie des passants. Cette uniformité se reflète, d'après lui, aussi dans leurs activités consommatrices. En tant que peintre, il est de même intéressé par la créativité du peuple autochtone, mais leur production artistique le déçoit, il conclut : « ...leurs musées [sont] vides de sens, remplis de cris étouffés... » (Kokis 1994 : 369) Cette désillusion envers les galeries d'art de Montréal, lesquels constituent pourtant les lieux artistiques par excellence, est encore renforcée par la voix du narrateur du *Retour de Lorenzo Sánchez*, celui-ci oppose sa peinture figurative et très humaniste aux œuvres abstraites et critique le modernisme de l'art contemporain.

Confronté à une telle image de la société montréalaise, l'artiste préfère l'intimité de son atelier, et alors, comme l'a noté P. Sadkowski, « ...la distance [accroît] par rapport à la réalité et à la mythologie d'une appartenance collective. » (Sadkowski 2007 : 68)

Artiste

« ...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. » (Kokis 1994 : 23), ce passage du roman renoue de nouveau le dialogue avec les idées que Kokis exposera dans l'article « Solitude entre deux rives » pour définir la situation de l'artiste. Celui-ci, ne voulant s'approcher définitivement ni de la rive représentée par son pays natal, dans lequel d'ailleurs il se sent exilé bien avant son départ, ni de celle découverte par Jacques Cartier, où il a pourtant décidé de s'installer, il choisit la condition de « l'éternel exilé » (Kokis, « Solitude... », 1999 : 133) suspendu au-dessus de l'espace concrète. Le retour ne se fait que mentalement vers le passé, l'enracinement n'est même pas désiré. L'identification avec un des pays s'avère impossible, et pour cela, l'appropriation de l'espace doit s'effectuer à travers l'acte de création, à travers le processus de la transformation artistique. Le passage cité illustrant l'impossibilité de s'enraciner, mais aussi l'impossibilité de retourner à la patrie, inscrit peut-être le roman de Kokis dans la suite des textes appelés par P. Sadkowski « les récits odysseens » qui

...abordant le thème du retour (réel ou imaginaire) d'un exilé à l'espace natal, exposent le processus de l'écriture en tant que mode de l'expérimentation de l'identité personnelle confrontée aux représentations collectives du lieu natal... (Sadkowski 2007 : 60)

Dans le cas du *Pavillon des miroirs*, « l'expérimentation de l'identité personnelle », hybridée et complexe, s'opère non seulement à travers l'acte narratif, mais aussi grâce à la peinture. L'artiste de Kokis se déplaçant entre la culture brésilienne, québécoise, mais aussi peut-être balte, vu que celle-ci lui a été transmise par son père letton, ne trouve sa terre-mère

que dans l'art. L'atelier du peintre dans lequel le dehors se heurte à l'univers intérieur, le rêve s'infiltré dans le réel, l'individuel s'oppose à la collectivité et le contraste entre le Brésil et le Québec s'efface sous le regard esthétisant de l'artiste, l'atelier constitue le refuge, la patrie symbolique de l'artiste. S. Kokis dans l'interview accordée à Eva Le Grand semble d'ailleurs le confirmer :

L'immigrant, lui (...), a perdu contact avec réalité palpable. Il est en contact avec une réalité idéale, symbolique. Bref, je voulais montrer dans mon essai critique comment ce déracinement est propice à l'enracinement dans le symbolisme. (Le Grand, 2000 : 28)

Cet endroit apatride, qu'est l'atelier de l'artiste, ne limite pas son imagination qui s'enfuit vers de temps révolus et espaces lointains. Le scriptural et la pictural, lui permettant de balancer et d'explorer « deux rives », rendent en même temps possible son « enracinement dans le symbolisme. »

Bibliographie :

- Boxus, D. (2004). « Le réel et la fiction chez Sergio Kokis : une étude de *Le Pavillon des miroirs* », [in :] *Interfaces Brasil / Canada*, n° 4, p. 58-78.
- Kokis, S. (1994). *Le Pavillon des miroirs*. Montréal, XYZ.
- Kokis, S. (1999). *La Danse macabre du Québec*. Montréal, XYZ.
- Kokis, S. (1999). « Solitude entre deux rives », [in :] *Tangence*, n° 59, p. 133-137.
- Kokis, S. (2004). *L'Amour du lointain*. Montréal, XYZ.
- Kokis, S. (2008). *Le Retour de Lorenzo Sánchez*. Montréal : XYZ.
- Le Grand, E.. (2000). « Entre le pictural et le scriptural. Entretien avec Sergio Kokis », [in :] *Spirale*, n° 170, p. 28-29.
- Paterson, J.. (2004). *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec, Éditions Nota bene.
- Plamondon, J.-F.. (2005). « La création anamnèse chez Kokis », [in :] *Interfaces Brasil / Canada*, Rio Grande, n° 5, p. 79-95.
- Sadkowski, P. (2007). « La Réécriture du mythe d'Ulysse dans le roman migrant. *Errances* de S. Kokis », [in :] Jarosz, K. (dir.), *Romanica Silesiana*, n° 2. Katowice, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, p. 59-69.