

Des manifestations d'hybridité dans *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis

par

Luciana Fernández

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de

L'Université du Manitoba

pour satisfaire partiellement aux exigences du grade de

MAÎTRISE ÈS ARTS

Département Université de Saint-Boniface, Études canadiennes

Université du Manitoba

Winnipeg

Copyright © 2012 Luciana Fernández

TABLE DE MATIÈRES

Remerciements.....	i
Résumé.....	ii
Abréviations.....	iii
INTRODUCTION	1
PREMIER CHAPITRE.....	5
I. Littérature migrante, quête identitaire et altérité.....	5
I.1. La littérature migrante et son rapport avec le Québec.....	6
I.2. Kokis et ses stratégies littéraires.....	8
I.3. L'identité	10
I.3.2. L'identité et l'altérité du narrateur.....	15
I.3.3. L'hybridité identitaire.....	19
DEUXIÈME CHAPITRE	24
II. Deux mondes... deux imaginaires.....	24
II. 1.Passé versus présent	26
II.1.1. Le choix des temps des verbes	27
II.1.2. La collection d'images	29
II.1.3. L'anonymat du narrateur	31
II. 2. L'exil.....	32
II.2.1. L'exil et la vision utopique.....	34
II.2.2. L'exil et le retour au pays d'origine	35
II.2.3. L'exil, le déracinement et la mémoire.....	38
II.3. À la rencontre de la liberté	41
II.3.1. Un voyage bouleversant	42

TROISIÈME CHAPITRE.....	46
III. Les rêves, les tableaux et la langue	46
III.1. Les tableaux	47
III.2. Vers l'ébauche d'une identité	49
III.3. La langue de communication et les tableaux	54
III.4. Le choix des couleurs.....	60
QUATRIÈME CHAPITRE	65
IV. Les images, les tableaux et la psychanalyse.....	65
IV.1. Le narrateur : l'influence des rêves sur ses souvenirs.....	67
IV.1.2. L'influence de la psychanalyse.....	73
IV. 2. Les tableaux comme outils de psychanalyse	75
IV.3. L'influence du processus migratoire.....	84
CONCLUSION.....	86
BIBLIOGRAPHIE.....	90

*À Nicolás et Matías, complices de
mes aventures et les piliers de ma vie.*

*À mes parents Teresa et Blas, ma sœur Ileana,
mon frère Gerardo et ma nièce Martina, pour leur amour
inconditionnel et leur confiance.*

One always has to know when a stage comes to an end. If we insist on staying longer than the necessary time, we lose the happiness and the meaning of the other stages we have to go through.

Closing cycles, shutting doors, ending chapters – whatever name we give it, what matters is to leave in the past the moments of life that have finished.

[...] You can tell yourself you won't take another step until you find out why certain things that were so important and so solid in your life have turned into dust, just like that. Things pass, and the best we can do is to let them really go away.

That is why it is so important (however painful it may be!) to destroy souvenirs, move, give lots of things away to orphanages, sell or donate the books you have at home.

Everything in this visible world is a manifestation of the invisible world, of what is going on in our hearts – and getting rid of certain memories also means making some room for other memories to take their place.

Let things go. Release them. Detach yourself from them.

Nobody plays this life with marked cards, so sometimes we win and sometimes we lose. Do not expect anything in return; do not expect your efforts to be appreciated, your genius to be discovered, your love to be understood.

Stop turning on your emotional television to watch the same program over and over again, the one that shows how much you suffered from a certain loss: that is only poisoning you, nothing else.

[...] Before a new chapter is begun, the old one has to be finished: tell yourself that what has passed will never come back.

Remember that there was a time when you could live without that thing or that person – nothing is irreplaceable, a habit is not a need.

This may sound so obvious, it may even be difficult, but it is very important.

Closing cycles. Not because of pride, incapacity or arrogance, but simply because that no longer fits your life.

Shut the door, change the record, clean the house, shake off the dust.

Stop being who you were, and change into who you are.

Paulo Coelho¹

¹ <http://paulocoelhoblog.com/2010/12/31/closing-cycles-eng-espa-port/>

Remerciements

J'aimerais exprimer vivement ma gratitude à la directrice de ce mémoire Mme Rosmarin Heidenreich. Son encouragement constant, son appui et sa patience m'ont soutenue dans ce projet de recherche. Je n'ai que des mots de remerciements pour Rosmarin. Elle m'a transmis sa passion pour la recherche et l'analyse. Son esprit collaboratif et le partage de ses connaissances sont allés au-delà de mes attentes.

Merci également à la coordonnatrice du programme Mme Lise Gaboury-Diallo pour son aide constante et sa gentillesse.

Je voudrais aussi mentionner Mme Maria Fernanda Arentsen. Excellente personne et professeure, Maria m'a guidée dans mes premiers pas dans le domaine de la littérature migrante. Ses mots d'encouragement m'ont toujours soutenue et motivée dans cette étape de mes études.

Je remercie très fortement ma famille. Mes parents, ma sœur, mon frère et ma nièce sont loin physiquement, mais tellement près de moi que cette distance ne se ressent pas. Ils ont toujours encouragé mes projets, mes décisions et mes aventures. Merci également à ma belle-famille. Ils ont toujours des mots d'encouragement et croient à moi.

Un grand merci à Nicolás, mon époux, qui fait toujours confiance à mes capacités et qui appuie chaque petit ou grand projet que je suis prête à commencer. Un grand merci à Matías, mon fils, qui m'accompagne dans cette aventure sans s'en rendre compte et qui a su m'encourager avec son beau sourire.

Résumé

Quand on entend parler de l'écriture migrante, Sergio Kokis est un nom récurrent dans le corpus littéraire puisque ses œuvres sont déterminées par son expérience migratoire. *Le pavillon des miroirs* est le premier roman de Sergio Kokis où les deux mondes et les deux imaginaires typiques de la littérature migrante sont intégrés. Son narrateur voit sa vie changer à travers « les miroirs » du souvenir, où les événements du passé sont évoqués et reflétés à partir d'un présent et d'un milieu qui lui restent étrangers. Ainsi, le récit témoigne de la dualité qui habite le narrateur en raison de la rupture existentielle dans sa vie, créée par un exil intérieur, le déracinement et finalement le déplacement du Brésil au Québec. La mise en scène du roman nous montre ce caractère double du narrateur, caractéristique renforcée par son statut d'altérité. Le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, la friction entre le soi et l'autre produisent chez le narrateur une mutation identitaire constante, témoignant d'une hybridité identitaire qui résulte d'une recherche interne, de la quête de son identité.

Dans ce mémoire, je présenterai quelques notions théoriques qui me permettront d'aborder certaines manifestations d'hybridité le roman *Le pavillon des miroirs*. J'analyserai aussi la fonction de la langue, des tableaux et de la psychanalyse pour communiquer l'imaginaire et le réel.

Abréviations

PM *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis

INTRODUCTION

**In other words: It seems to me
that I will always be happy in the place where I am not.**

**Or, more bluntly:
Wherever I am not is the place where I am myself.
Or else, taking the bull by the horns:
Anywhere out of the world.**

Paul Auster

La question de l'écriture de la mémoire et des écrivains migrants est une thématique qui a réveillé un intérêt particulier chez nous. Cette problématique liée au déracinement et au rôle de la mémoire dans l'évolution perpétuelle de l'identité nous intrigue et nous oblige à nous interroger sur notre propre intégration dans notre société d'accueil. De plus, les déplacements socioculturels et les mouvements migratoires au Canada sont des thématiques actuelles et jouent une place importante dans la formation de la société et les identités sociales présentes dans la société canadienne. La constante immigration que le Canada reçoit chaque année contribue à l'évolution du corpus littérature migrant, représentant une grande richesse pour la littérature canadienne en général.

La littérature migrante intègre le corpus du canon québécois 1980. Les critiques littéraires ont trouvé des similitudes avec le corpus québécois, mais aussi des différences. Certains noms des écrivains migrants sont récurrents et leurs œuvres ont fait que la critique littéraire s'interroge

sur l'identité, l'altérité, l'hybridité, le rôle du soi et de l'autre, le trauma, l'importance de la mémoire dans la production, le déracinement, l'exil et la migration.

Dans ce travail, nous analyserons certaines manifestations d'hybridité dans *Le pavillon des miroirs*² de Sergio Kokis. Nous visons à démontrer comment les deux mondes et les deux imaginaires du sujet migrant se présentent dans ce récit et se manifestent dans la quête identitaire du narrateur: le soi et l'autre, le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs. Nous cherchons aussi à mettre en relief la façon dont le tiraillement entre le passé et le présent identitaires du narrateur joue un rôle important par rapport à son imagerie mentale et à sa créative esthétique de la peinture. Nous aborderons l'interprétation des rêves selon la théorie de Sigmund Freud et la façon dont le surmoi, le moi et le ça du narrateur se retrouvent dans ces souvenirs d'un passé lointain qui hantent et assaillent son présent dans son pays d'adoption.

Le roman choisi est un récit fictif à caractère autobiographique et met en scène un narrateur brésilien qui raconte les souvenirs de son pays d'origine et ses expériences d'immigrant au Québec. En général, ce récit raconté à la première personne alterne d'un chapitre à l'autre entre le passé et le présent, soit entre les souvenirs du narrateur de son passé lointain au Brésil et ses réflexions sur sa vie à l'étranger, tout particulièrement au Québec. Il passe son enfance et son adolescence entouré de femmes – sa mère, ses tantes, les prostituées du bordel que sa mère tient dans l'appartement familial. Le père est peu présent, toutefois, il a une forte influence sur le narrateur. La misère, les clochards, les prostituées, les cadavres qu'il voit dans les rues font partie de son quotidien, tout comme le carnaval et diverses manifestations religieuses. La vie à l'internat et un voyage dans le nord du pays lui permettent de trouver, en partie, une certaine stabilité et même une espèce d'émancipation du milieu qui l'entoure à Rio de Janeiro. Devenu

² Sergio Kokis. *Le pavillon des miroirs*. Montréal, XYZ éditeur, 1995.

adulte, il se sauve et c'est ainsi que commence sa vie d'exilé. Il vit à Rome, à Strasbourg, puis à Paris avant de s'installer au Québec. C'est là où il se rend compte que son « métier d'exilé » lui a tendu un piège et qu'il a finalement élu domicile dans un milieu qui lui reste étranger. Évitant l'intégration à son pays d'adoption, le narrateur passe son temps « enterré » dans le sous-sol de sa maison, son atelier, où il se laisse guider par sa mémoire et les souvenirs qu'elle lui renvoie, pour finalement trouver la liberté désirée. C'est ainsi que la vie intérieure du narrateur demeure centrée sur son enfance, le passé vécu au Brésil.

Plan de travail

Le travail est divisé en quatre chapitres, plus l'introduction et la conclusion. Nous explorerons certains concepts qui sont étudiés par les spécialistes de la littérature migrante, à savoir : identité – altérité, exil – migration, le soi – l'autre, et hybridité. À partir de ces concepts théoriques, nous essaierons d'expliquer l'importance de la mémoire dans la tentative de reconstruire un passé, car l'écriture qui s'inspire de la mémoire suppose une organisation d'événements, une mise en récit qui permet le narrateur de reconstituer son identité.

Dans le premier chapitre « Littérature migrante, quête identitaire et altérité », nous nous pencherons sur la littérature québécoise, dite migrante, la quête identitaire du sujet migrant et la question du soi et de l'autre. Nous essaierons d'élucider l'usage des termes *identités*, *altérité* et *hybridité*. Nous utiliserons des textes de référence de Janet Paterson, Jonathan Rutherford, Clément Moisan et Renate Hilderbrand, Pierre Ouellet, Simon Harel, Homi Bhabha et Maria Fernanda Arentsen, entre autres.

Dans le deuxième chapitre, « Deux mondes, deux imaginaires », nous essaierons de justifier l'utilisation assez répandue du temps présent, même quand le passage se consacre au passé du narrateur. Nous chercherons aussi à comprendre la problématique du déracinement et de l'exil chez le narrateur même avant que celui-ci ne devienne un exilé politique.

Dans le troisième chapitre, « Les rêves, les tableaux et la langue », nous viserons notre analyse vers le jeu des miroirs du narrateur, sa relation avec les souvenirs d'un passé lointain et l'hypothèse que le narrateur, devenu adulte, entreprend le chemin de la créativité artistique visuelle comme moyen d'expression. Nous commencerons à élucider l'importance des rêves dans l'imagerie mentale dont le narrateur nous fait part et sa fonction comme processus cathartique. Nous tenterons de justifier son utilisation de certaines couleurs dans ses tableaux et sa relation avec l'évolution dans sa propre quête identitaire.

Dans le quatrième chapitre, « Les images, les tableaux et la psychanalyse », nous justifierons brièvement notre choix d'utiliser la théorie freudienne sur l'interprétation des rêves comme moyen d'interpréter le sens et l'importance des tableaux dans cette quête identitaire constante du narrateur. Nous nous servirons de certaines œuvres de Sigmund Freud et de différents articles pour cette analyse. Finalement, nous aborderons aussi l'importance de la figure du père chez le narrateur.

PREMIER CHAPITRE

I. Littérature migrante, quête identitaire et altérité

**Une quête commence toujours
par la Chance du Débutant.
Et s'achève toujours
par l'Épreuve du Conquérant.**

Paulo Coelho

Forme d'expression, façon de se faire entendre, manière d'extérioriser ses sentiments... que ce soit sous forme de poésie, de roman ou de pièce de théâtre, la littérature nous permet d'exprimer nos besoins et ceux des autres. Tout texte fait partie d'un système de communication dialogique entre le sujet énonciateur, la narration et le récepteur, et pour ce, la puissance des œuvres littéraires réside dans la capacité d'agir sur la vie affective et intellectuelle du lecteur.

Littérature migrante, écriture migrante, littérature minoritaire sont des exemples d'expressions utilisées pour se référer aux écrits produits par les auteurs immigrants ou exilés. Comme

Caroline Charbonneau le souligne dans son mémoire de maîtrise³, certains théoriciens se sont penchés sur l'étude de ce courant littéraire et proposent l'utilisation de formules différentes. Simon Harel propose les expressions suivantes : *littérature ethnique* ou *littérature immigrante*. Robert Berrouët-Oriol préfère la formulation *écriture migrante*, expression reprise par Pierre Nepveu, car, selon lui, *migrante* « insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience du réel »⁴. De plus, le mot *migrant* « a l'avantage de pointer vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle »⁵. Pour ces raisons et aussi parce que la thématique de ce type de littérature se centre dans l'expérience du déplacement, nous allons utiliser les expressions « écriture migrante » et « littérature migrante ». En effet, comme l'explique Homi Bhabha⁶, la migration doit être conçue comme « translation », ce qui représente à la fois le concept de mouvement, de transition, de déplacement aussi bien que le concept de traduction, dans le sens de l'effort que le migrant doit fournir pour comprendre la culture de la société d'accueil et pour se faire comprendre. Il s'agit de « traduction » en termes culturels.

I.1. La littérature migrante et son rapport avec le Québec

En ce sens, la littérature migrante « suppose une modification du sujet dans l'élan même de la création qui s'apparente à une écriture en mouvement »⁷. Comme Charbonneau le mentionne dans son travail, « cette littérature regroupe les œuvres écrites par des auteurs d'une origine autre

³ Caroline Charbonneau. *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*. Mémoire de maîtrise. Département de langue et littérature françaises. Université McGill, Montréal, 1997.

<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/MQ29486.pdf>

⁴ Pierre Nepveu. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, collection « Papiers collés », 1988, p. 234.

⁵ *Ibid.*

⁶ Homi Bhabha *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, p. 219.

⁷ Simon Harel. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal, XYZ éditeur, 2005, p. 16.

que la québécoise et qui écrivent en français, ou les néo-québécois »⁸. Pour reprendre ce que Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier postulent et comme le signale aussi Charbonneau, ces « écritures migrantes forment un micro-corpus d'œuvres littéraires produites par des sujets migrants se réappropriant l'Ici, inscrivant la fiction – encore habitée par la mémoire originelle – dans le spatio-temporel de l'Ici »⁹. Ce type de littérature se manifestait déjà dans les années 1980, mais ce n'est que des années plus tard que la critique littéraire la prend en considération. Le corpus des œuvres appartenant à la littérature migrante est très vaste; cependant, certains noms reviennent toujours. À titre d'exemple, nous pouvons citer Ying Chen, Émile Olivier, Régine Robin, Dany Laferrière et Sergio Kokis.

Les œuvres de ces auteurs « venus de loin »¹⁰ ne se situent pas dans le milieu québécois, et le référent culturel qu'elles évoquent est bien distinct de celui des auteurs québécois natifs : leur imaginaire collectif est tout simplement bien différent. Néanmoins, des rapports existent entre certaines œuvres de la littérature migrante et de la littérature québécoise. Ces auteurs de la migration qui produisent des œuvres au Québec et les auteurs québécois des années 1960 partagent des thématiques : la quête de l'identité, l'importance du souvenir, le choix de la langue française, les traumatismes d'enfance. La mémoire joue un rôle particulier chez l'écrivain migrant. La double identité, le trauma, le déracinement et la déambulation sont certains aspects qui peuvent se retrouver dans l'écriture migrante.

⁸ Caroline Charbonneau. *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*, op. cit. p. 13.

⁹ R. Berrouët-Oriol et R. Fournier. « L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec ». *Québec Studies*, no 14, 1992, p.12.

¹⁰ Klaus-Dieter Ertler. « La gare de Sergio Kokis », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (éds.) *À la carte – Le roman québécois (2000 – 2005)*, Peter Lang – Frankfurt am Main, GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2007, p. 199.

I.2. Kokis et ses stratégies littéraires

Dans *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, on trouve plusieurs stratégies pour évoquer des instances d'aliénation du sujet migrant. Il y a, tout d'abord, le choix d'écrire en français et non pas en portugais. L'emprunt de la langue française par le narrateur est une des stratégies littéraires dont il se sert pour montrer son altérité. Ce narrateur, dont « la voix narrative relève d'un *je* plus ou moins fictionnalisé »¹¹, raconte son passé au Brésil, son pays natal, et son présent au Canada, pays où il a émigré il y a un peu plus de vingt-cinq ans. Le narrateur ne mentionne pas explicitement où il se situe; ce n'est qu'en faisant attention aux indices donnés que nous apprenons qu'il vit au Québec, plus précisément à la ville de Montréal. Nous apprenons aussi que le narrateur, anonyme tout au long du texte, a eu une enfance problématique, aimait la littérature, l'art, la philosophie, les voyages, voulait quitter son pays, devenir quelqu'un... Il nous invite donc à commencer une découverte de ce *pavillon des miroirs* qui renvoie une succession d'images faisant partie de la vie intérieure de son narrateur.

Certains théoriciens se réfèrent au sujet du choix linguistique. Sherry Simon constate que « la question du choix d'un langage littéraire, surtout dans le contexte d'une société multilingue où la langue et le pouvoir s'associent, est centrale à l'œuvre. C'est le lieu où se rejoignent le littéraire et le social. [...] certains écrivains issus des minorités culturelles au Québec font de la problématique du langage littéraire un lieu riche de significations »¹². Simon Harel formule cette même thèse de façon plus explicite : « écrire en français pour partager ce sentiment de dépossession, de dépaysement, de recherche acharnée d'un pays perdu [...] c'est tenter de rejoindre l'autre dans les lignes. Or, retrouver l'autre au Québec, c'est partager avec nous,

¹¹ Klaus-Dieter Ertler, « La gare de Sergio Kokis », *op. cit.*, p. 200.

¹² Sherry Simon. « Écrire la différence. La perspective minoritaire ». *Recherches sociographiques*, n° 3, septembre-décembre 1984, p. 457-458.

Québécois et Québécoises francophones, notre propre blessure d'un pays qui a échoué à devenir pays, notre propre exil »¹³. Harel soutient aussi que « choisir une langue d'écriture autre que la langue maternelle revient à faire l'expérience d'un clivage qui a des conséquences majeures, puisque ce choix équivaut à bannir une partie de soi »¹⁴. En même temps, il explique que « changer de langue, c'est aussi changer de peau, et les mots investis deviennent autant de stigmates d'un perpétuel départ »¹⁵. Dans le cas du narrateur du PM, il change de peau chaque fois qu'il assume une nouvelle identité; il se condamne à perpétuer son existence d'exilé et à vivre son statut d'altérité qui lui-même s'est imposé.

Une deuxième stratégie de Kokis est celle de l'emprunt linguistique. La production des œuvres migrantes se caractérise par la tension entre le passé du personnage principal dans son pays d'origine et son présent dans sa société d'accueil. C'est là le début de la mutation identitaire du narrateur du roman. En empruntant une langue, en utilisant une langue autre que la sienne pour raconter ses expériences, il crée une distance émotive, une sorte d'aliénation avec son passé, ses souvenirs, son histoire de vie. C'est cette distance entre la langue d'accueil et son passé qui détermine la forme définitive de ses souvenirs. En même temps, cette distance est dramatisée chez le narrateur du PM, qui emprunte des mots à sa langue maternelle pour témoigner de sa complexité et de celle de son récit : identité interculturelle, plurilingue et hybride. Les mots « cachaça », « macumba », « azulejo », « novela » ne sont que quelques

¹³ Simon Harel. *L'Étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*. Montréal, XYZ éditeur, collection « Théorie et littérature », 1992, p. 60.

¹⁴ Simon Harel, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit., p. 178.

¹⁵ *Ibid.*

exemples¹⁶ de termes qui n'ont pas d'équivalents - ni linguistiques ni culturels - en français. Le narrateur dit :

Maintenant que je suis allé partout, je me rends bien compte que la langue n'a aucune importance. Je peux dire mon malaise ou mon désir en plusieurs idiomes, mais tout cela n'est que forme, simple algèbre. La réalité elle-même varie, mais nous éprouvons sans cesse nos propres sentiments. Et je sais désormais que, jusqu'à la fin, les rêves, les caresses et les cris de douleur jaillissent uniquement dans la première langue. Dans celle qui a compté, et qui nous a poussés à en apprendre d'autres (PM, p. 167).

Le même effet d'aliénation se produit en utilisant une autre stratégie linguistique : Kokis traduit littéralement des mots et des expressions vides de sens en français, telles que « lance-parfum »¹⁷, « fil dentaire »¹⁸, « jambon »¹⁹.

Nous constatons donc que l'hybridité identitaire du sujet s'exprime non seulement de façon thématique, mais aussi de façon linguistique. En conséquence, la double nature du narrateur ressort. Ceci représente le début du processus de la construction identitaire, développement hybride puisque l'identité n'a ni forme ni frontières définies.

I.3. L'identité

La quête identitaire²⁰ est une des thématiques de la littérature migrante. Selon Adriana Corda²¹, « [l'identité] se nourrit d'une variété d'idéologies et de sentiments qui circulent dans le

¹⁶ Euridice Figueiredo. « Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine ». *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, (75) 2000, p. 563-575. www.erudit.org

¹⁷ Mélange parfumé utilisé pendant le carnaval.

¹⁸ Modèle particulier de maillot de bain.

¹⁹ Personne morte abandonnée dans la rue.

réseau social, ce qui détermine une typologie d'identités ». Suivant la définition de Jonathan Rutherford, l'identité²² est donc une construction hétérogène qui évolue de façon continue parce qu'elle se façonne à travers le temps et dans une société particulière. L'identité est, alors, un ensemble de situations relationnelles qui différencie une personne des autres, mais qui la rapproche du groupe social auquel elle appartient. En conséquence, comme l'affirme Sébastien Haissat, trois types d'identités se manifestent : l'identité individuelle, l'identité collective et l'identité sociale²³. L'identité individuelle est la construction permanente entre des éléments personnels apportés par des expériences de la vie collective et des éléments conférés par l'appartenance sociale d'origine. L'identité collective se construit par un double mouvement d'inclusion et d'exclusion de ses membres, qui fait que chacun peut s'identifier à tel ou tel groupe, en fonction de ses références communes. L'identité sociale est la synthèse des deux identités précédentes : elle désigne la somme des identités particulières, selon les situations rencontrées et en fonction des différentes appartenances sociales.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le sentiment d'aliénation du narrateur du PM commence dans son pays d'origine et il l'accroît dans son pays d'accueil. Son identité individuelle, en perpétuelle évolution, se voit donc altérée non seulement à cause de son déplacement géographique, mais aussi à cause de la multiplicité d'identités sociales dont il

²⁰ "Identity marks de conjuncture of our past with the social, cultural and economic relations we live within. Each individual is the synthesis not only of existing relations but of the history of these relations. He is a précis of the past. Making our identities can only be understood within the context of this articulation, in the intersection of our everyday lives with the economic and political relations of subordination and domination". Jonathan Rutherford. "A Place Called Home" dans *Identity. Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, 1990, p. 19-20.

²¹ Adriana Corda. *La identidad italiana en la novela argentina a partir de 1980. Discurso e inmigración en textos de Antonio Dal Masetto, Mempo Giardinelli y Héctor Tizon*. Colección Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2000.

²² *Ibid.*, p. 35: «... se nutre de una variada gama de ideologías y sentimientos que circulan en la red social lo cual determina una tipología de identidades ». C'est moi qui traduis.

²³ Sébastien Haissat, « La notion de l'identité personnelle en sociologie. Analyse de la construction identitaire à partir du processus d'engagement », *Interrogations? – Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, n° 3, « L'oubli », décembre 2006.

http://www.revue-interrogations.org/fichiers/53/notion_identite_personnelle_en_sociologie.pdf

s'approprié, résultant de la prédominance de l'individualisme dans la société d'accueil.

Soulignons que

l'identité personnelle est un processus de construction, reconstruction et déconstruction d'une identité du soi qui nous amène à penser comme une tension continue entre 'l'être' et le devenir. Elle est un processus relationnel qui s'effectue selon des rapports d'interactions avec autrui. C'est une production qui s'établit par/avec/contre les autres et doit être envisagé comme des confrontations entre l'individuel et le collectif²⁴.

Le narrateur du PM se trouve donc face aux défis de trouver son identité ou une multiplicité d'identités, une multi-apparence culturelle en connexion avec sa multiplicité de langues et d'images qu'il peint dans ses tableaux. Un tableau, comme nous allons le constater plus loin dans ce travail, est plus qu'un miroir qui reflète son statut identitaire; il l'incite à la prise de conscience de l'identité originale, perdue ou abandonnée dans son passé, et l'invite à une construction/reconstruction d'une identité qui va avec son statut d'altérité, voire hybride. Le sens de cohérence personnelle est donc centré sur le seuil entre l'intérieur et l'extérieur, le soi et l'autre²⁵.

I.3.1. L'évolution de l'identité

Le processus identitaire donne au sujet la possibilité de configurer sa propre identité et de comprendre son identité culturelle et ses traditions de famille. Cette configuration identitaire et cette compréhension du bagage hérité se voient bouleversées par le changement de société; de plus, une nouvelle culture et une nouvelle langue entrent en jeu. L'immigrant, par l'entremise de

²⁴ Sébastien Haissat, « La notion de l'identité personnelle en sociologie », *op. cit.*, p. 128.

²⁵ Cette idée est développée par Jonathan Rutherford dans "A Place Called Home" dans *Identity. Community, Culture, Difference*, *op. cit.*, p. 24.

son évolution identitaire, peut légitimer le déracinement, conséquence de son départ, obligatoire ou pas, de son propre espace géographique. Dans le cas du narrateur du PM, le déracinement résulte de son exil externe, conséquence de sa migration au Québec, et de son exil interne, résultat de son manque d'identification²⁶ avec son groupe de référence de son pays d'origine : « Me voici déplacé, trop gêné, étranger et intrus » (PM, p. 299). Il ajoute : « C'étaient les immigrés de l'intérieur, les exilés dans leur propre maison, ceux qui n'ont pas confondu, comme moi, le départ avec l'espace, la solitude avec le décalage horaire » (PM, p. 305-306). Il parle à plusieurs reprises de son sentiment d'exilé chez lui²⁷ : « Comme à l'internat, je n'avoue pas mon contentement, puisqu'après tout c'est l'exil. Il ne faut pas qu'ils sachent que j'ai choisi de venir ici » (PM, p.306-307). Le manque d'identification avec son groupe social le faisait, en quelque sorte, idéaliser la vie ailleurs. Ce processus d'identification exige « la construction d'un dehors »²⁸, car celui qui est considéré différent est placé à l'extérieur. C'est ainsi que le narrateur, décidé à confirmer et à accepter son « jeu d'étranger » chez lui, considère que partir et vivre à l'étranger est sa seule possibilité de réussite :

L'idée d'exil me fascinait; mon jeu était celui de l'étranger. J'avais toujours rêvé de partir; mes personnages imaginaires débordaient sans cesse la situation actuelle vers des virtualités que je croyais ouvertes. La lumière des grands espaces me semblait particulièrement brillante parce que je ne savais pas en décomposer les éléments. (PM, p. 195)

²⁶ Maria Fernanda Arentsen souligne qu'un sentiment « d'appartenance peut être défini comme une identification. Le groupe ou l'individu qui exerce la discrimination ou l'exclusion vis-à-vis d'un autre groupe ou d'un autre individu détient la certitude d'appartenir à la communauté possédant des caractéristiques précises ». *Discours autour des frontières, histoires des cicatrices. Une lecture des discours littéraires sur les frontières au Québec et en Amérique latine*, Saarbrücken, Germany, VDM Verlag Dr. Muller, 2009, p. 44.

²⁷ « Chez lui » prend plusieurs significations pour le narrateur : sa famille, ses amis, l'internat, le quartier et la société brésilienne.

²⁸ *Ibid.*

Son exil interne est en fait devenu exil externe. Les grandes espaces que sa nouvelle société lui offrait l'aideraient à décomposer les éléments de son identité pour en trouver une nouvelle qui puisse être en continuité ou en rupture avec des constructions du passé. Du point de vue relationnel, l'identité se construit selon les liens réciproques « d'identifications, de différenciations ou d'oppositions avec d'autres identités. Cette construction se forge par l'appropriation, la revendication ou le rejet d'attributs sociaux. [...] Elle est par conséquent une réaction aux identifications produites par les autres »²⁹. Cette citation appuie ce qui a été dit sur la situation du narrateur dans son pays d'origine : il ne s'identifiait pas avec la société brésilienne. Il se perçoit différent de ses camarades de classe, de sa famille et de ses amis. Il se fait une image de lui-même selon l'image que son imaginaire lui renvoie. Il est à la recherche d'un éloignement de ses origines, de sa culture, de son pays et de son groupe social. La négation de tous les aspects qui l'entourent le mène à une autre définition du soi déterminée par sa propre altérité. Cette perception en tant qu'acteur social qu'il se fait de lui-même résulte ainsi d'une opposition constante à un autrui. Il se définit, donc, par l'opposition et par la négation.

Le narrateur compare constamment certaines différences sociales entre le Brésil et le Québec pour créer sa propre altérité. De cette façon, il se marginalise de la société d'accueil. Il ne cherche pas à s'intégrer au nouveau groupe de référence social; il cherche à se distinguer et à établir une distance entre lui et les autres. C'est donc le narrateur même qui choisit un statut d'altérité.

²⁹ Sébastien Haissat, « La notion de l'identité personnelle en sociologie. Analyse de la construction identitaire à partir du processus d'engagement », *op. cit.*, p. 28.

I.3.2. L'identité et l'altérité du narrateur

L'oscillation entre le « je » et le « nous » de l'acteur montre que l'identité « a un caractère mobile et mixte »³⁰ puisque le sujet est en constante évolution, et ce, par l'influence des expériences de vie différentes. Le sujet se construit alors à partir des situations vécues individuellement et collectivement. Ces expériences peuvent être considérées comme des moments critiques, comme des crises identitaires qui perturbent l'image du soi et l'estime que le sujet donnait au soi-même. Le narrateur du PM n'échappe pas à ces considérations. Sa quête identitaire est influencée par ses propres expériences de vie et celles des autres personnages du roman. L'entourage familial, la vie à l'internat, ses amis de la rue et des bars, les situations vécues dans la rue, le voyage dans le nord du pays ne sont que quelques exemples des situations critiques ayant influencé la quête identitaire du narrateur.

Ainsi, plusieurs étapes existent au cours de la maturation du soi. Ces étapes et son caractère mobile font de l'identité une identité altérée, hybride, que l'individu acquiert à travers ses déplacements dans le temps et l'espace. Le questionnement et le tiraillement identitaire donnent naissance à une ambiguïté culturelle contradictoire au rêve initial du narrateur, faisant de l'exil une quête identitaire sans fin et donnant une perpétuelle existence à son déracinement.

Comme Pierre Ouellet l'explique dans l'introduction à son ouvrage consacré à l'étude de l'autre³¹, l'altérité est un des concepts les plus utilisés par les sciences humaines, la philosophie et les lettres dans les trente dernières années. La migration étant la composante principale de la littérature migrante, l'altérité en découle souvent. Toujours en citant Ouellet, nous pouvons

³⁰ Adriana Corda. *La identidad italiana en la novela argentina a partir de 1980, op. cit.*, p. 37.

³¹ Pierre Ouellet. « Le principe d'altérité » dans P. Ouellet et S. Harel (dirs.) *Quel Autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB Éditeur, 2007.

définir le concept d'altérité comme « une forme d'expérience énonciative non seulement de sa propre identité et de celle d'autrui mais de son propre rapport au monde, un monde qui ne peut plus se penser à partir d'une identité fondatrice et exige d'emblée une prise en compte de son altérité constitutive »³². En conséquence, la relation entre le soi et l'autre présente un va-et-vient dans la recherche identitaire, ce qui amène aux concepts, soulignés par Isabelle Décaire d'altérité externe, ou extime³³, et d'altérité de l'intérieur, ou intime, entre « cet autre qui est extérieur à moi et qui vit outre moi » et cet autre qui vit dans moi et qui cherche à devenir un autre.

Pour le narrateur du PM, tel qu'Ouellet le souligne, l'altérité est « une forme de vie »³⁴. C'est lui qui s'exclut de son groupe social de référence au Brésil et aussi au Québec. La multiplicité d'identités sociales qu'il développe le fait passer inaperçu et il se contente d'observer son entourage : « J'observais leur façon de vivre et m'y conformais... » (PM, p. 305). Cette mutation, cette transformation identitaire, a des conséquences sur son monde social et historique. Sa mise en valeur du monde s'appuie inévitablement sur une « hétérogénéité irréductible du réel »³⁵, qui l'exige à repenser le principe d'unité et d'identité qui lui servait de base jusqu'à maintenant. Pour lui, l'altérité prend la forme d'une altérité intérieure et extérieure. À travers la figure du miroir, le narrateur reflète sa différence par rapport à l'autre : « J'étais différent des gens d'ici, autre; et pourquoi pas, je me disais, meilleur » (PM, p. 301). Son « jeu d'étranger » lui convenait toujours et aidait son altérité à lui imposer un ensemble d'attitudes et de comportements sociaux : « Et puis, mon identité d'étranger s'était si bien renforcée que je

³² Pierre Ouellet. « Le principe d'altérité », *op. cit.*, p. 9.

³³ Isabelle Décaire, dans son travail « Intime/extime », propose cette terminologie afin de préciser le mot « externe ». On peut voir de cet auteur « Intime/extime », *Essai. Spirale* 222, (septembre – octobre 2008), p. 38-39.

³⁴ *Ibid.*, p. 9.

³⁵ *Ibid.*

préfèrais ne pas regarder en arrièrè [...]. Je pouvais entreprendre n'importe quoi sans angoisse, puisque ce n'était à chaque fois que du provisoire, un simple jeu. (PM, p. 301)

La figure du miroir dans le PM prend une place importante, étant donné qu'elle aide le narrateur dans son évolution identitaire. Dans cette évolution et construction/reconstruction de l'identité d'un sujet, le « stade du miroir »³⁶, tel que défini par Jean Lacan, joue un rôle important. Selon Lacan, ce stade représente le moment où l'enfant voit son image dans un miroir et se perçoit pour la première fois comme un « je-idéal »³⁷, comme un être complet. C'est à travers cette image du miroir que le « je » devient un sujet et ce, par opposition à autrui. Donc, le narrateur du roman de Kokis représente cet enfant lacanien qui doit se regarder dans son *pavillon des miroirs* pour se reconnaître en tant qu'un être entier et complet. Cette reconnaissance lui permet de se définir par rapport aux autres:

J'avais tout le loisir d'observer les gens d'ici. Leur différence était frappante au début, et je me laissais aller comme un vacancier qui tente de comprendre les coutumes d'une peuplade inconnue. [...] Mais c'est un fait. On est toujours l'étranger de quelqu'un d'autre, même si on ne le ressent pas. Au travail, dans la rue, partout je m'amusais à mon jeu, protégé désormais par l'uniforme impersonnel de l'immigration (PM, p. 301-302).

Les miroirs reflètent les illusions des souvenirs de ce narrateur lui permettent de se faire une image de lui-même qui correspondra, peut-être, à l'image qu'il veut créer, renvoyer, projeter dans le regard de l'autre; *ce qu'on voit ce n'est pas moi, c'est juste une image*. Il se perçoit comme étant différent, mais cette différence n'est pas nécessairement évidente aux yeux de son interlocuteur. Cette différence réside dans le manque d'appartenance du narrateur à son groupe

³⁶ Jean Lacan (1949) *The mirror stage. In Identity: a reader*. London, Sage, 2000, p. 44-50.

³⁷ *Ibid.*, p. 91.

social. Il ne se sent pas à l'aise avec sa réalité et son quotidien; il n'est pas d'accord avec la façon de faire des autres. Il est prisonnier des images que ses miroirs lui renvoient. L'idée de prendre possession d'une multiplicité d'identités est le seul moyen de retrouver sa liberté et de s'émanciper.

Cette multiplicité identitaire, malgré les traumatismes de sa jeunesse au Brésil, produite comme conséquence du reflet de ses miroirs, c'est-à-dire les images qu'il a créées de ses souvenirs, renforce le désir du narrateur d'éviter tout type d'intégration, voire d'assimilation, par la société et la culture québécoises. C'est peut-être une réaction à son état d'exil permanent chez le narrateur, au sujet duquel il dit :

[...] l'étranger a ainsi beau jeu, naturellement, et il s'adapte à merveille, puisque faute d'identité les gens d'ici recherchent la variété. Il fait sa place, il s'intègre, tout en restant un étranger, pour toujours. En fait l'étranger n'est pas assez bête pour refuser cette belle identité qu'on lui offre [...] (PM, p. 304).

Il s'agit d'une réaction de survie, peut-être, pour se percevoir comme un être de nulle part, pour ne s'attacher ni ici ni là de peur de devoir quitter cet endroit et recommencer sa vie à nouveau : « Mon identité était ailleurs, bien solide quelque part, et je ne me souciais pas qu'on m'admire ou me méprise. [...] peu de choses pouvaient me toucher, tellement que je me sentais soulagé de ne pas appartenir au règne minéral » (PM, p. 304). Ou tout simplement, c'est la reconnaissance de sa double nature, de cette altérité qui renforce son sentiment d'étranger, déraciné, autre :

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 parler tout seul trahit cette double nature, mais je dis alors que je suis un rêveur, et ça ne paraît presque pas (PM, p. 171).

Cette idée constante de transformation, de changement, de jouer à être un caméléon résulte de la multiplicité d'identités sociales dont le narrateur s'approprie et lui permet de se distancier, voire de s'exiler, de sa propre réalité. En conséquence, l'acceptation de son statut d'altérité résulte de la prise de conscience d'une hybridité identitaire renforcée par sa multiplicité d'identités.

I.3.3. L'hybridité identitaire

L'hybridité identitaire qui caractérise le narrateur est conséquence de son manque de référence à un groupe social et de la constante évaluation de son identité par opposition à autrui. Rappelons-nous que le narrateur se définit par la négation. En ce sens, Maria Fernanda Arentsen souligne que

[l]'hybridité intervient dans l'exercice autoritaire de ce discours pour indiquer l'impossibilité de nier les différences culturelles. L'objet hybride ressemble au symbole original mais le réévalue, lui résiste par l'interposition de la différence. Par cette étrange métonymie, la construction systématique des savoirs discriminatoires devient impossible. La culture est transformée par l'hybridité. Les savoirs de l'autorité culturelle sont articulés sur des formes des savoirs indigènes ou confrontés à des problématiques qu'ils ne peuvent plus représenter. L'hybridité culturelle postcoloniale décrite par Homi Bhabha indique qu'il y a eu déplacement des frontières identitaires reliées au mythe de l'origine et que par conséquent, dans une société hybride, il est possible d'entamer une réflexion non-excluante sur l'Autre. Toutefois, le défi consiste

à ne pas lui attribuer des caractéristiques négatives, comme cela a été souvent le cas dans les Amériques³⁸.

L'appropriation et la manipulation de la langue du pays d'adoption permettent au sujet migrant de connaître la culture et de s'intégrer à la terre d'accueil. Sans elles, il ne pourrait jamais se sentir membre de la société. L'apprentissage de la langue prédominante dans la société d'adoption et son acceptation entament un processus d'assimilation. À ce sujet, Simon Harel dit que « le choix linguistique s'apparenterait au désir de créer un nouvel enracinement matriciel comme si la langue adoptée permettait de mettre un terme à l'adoption de l'orphelin-émigrant »³⁹.

Bien qu'il habite et écrive au Québec, le narrateur du roman de Sergio Kokis, comme certains immigrants, refuse de s'assimiler à la société canadienne⁴⁰; il veut conserver son identité, ses mœurs, et ses idiosyncrasies, car « les migrants vivent dans un déplacement perpétuel et douloureux. Leur traversée est marquée par la quête d'un lieu inaccessible qui ne se situe ni au-delà des frontières ni dans un espace originaire, mais quelque part en eux-mêmes »⁴¹. Cette quête d'un lieu inaccessible est constante chez lui. Il n'est capable de trouver sa place nulle part. On penserait que son statut d'immigrant au Québec suscite chez lui le sentiment d'être

³⁸ Maria Fernanda Arentsen. *Discours autour des frontières, histoires des cicatrices*, op. cit. p. 205.

³⁹ Simon Harel. « L'Exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement », *Québec Studies*, n° 14, printemps-été 1992, p. 27.

⁴⁰ Clément Moisan et Renate Hilderbrand postulent que « l'écrivain immigrant se tient constamment sur la corde raide, selon les positions qu'il adopte en face de la société et du milieu où il agit. Ou bien, il se fait porte-parole de sa communauté d'origine [...]. Ou bien, il s'assimile à l'imaginaire de l'autre, de manière à gommer les différences et il risque de passer inaperçu. Ou bien, [...] il assume sa différence, mettant en relief les cultures auxquelles il appartient, celle de son origine et celle des pays de son aire culturelle [...] dont il est témoin. Ou bien, il se présente comme un mélange de cultures, un métis, le produit d'une somme intégrée de formes et d'imaginaires différents, et alors, il apparaît comme indifférencié ». Quoique ces auteurs fassent mention des écrivains immigrants, il est possible d'appliquer cette citation à tout sujet migrant dans son pays d'adoption. *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, p. 154.

⁴¹ María Fernanda Arentsen. « Vers des cultures mobiles? La migration en question. Divergences et convergences dans les discours littéraires au Québec et en Amérique latine ». *Interfaces Brésil/Canada*, Rio Grande, N.8, 2008, p. 120.

aliéné, différent; néanmoins, tout au long du roman, le narrateur du PM fait référence à son aliénation au Brésil, son pays natal. C'est le narrateur même qui se marginalise et évite tout type d'intégration à sa société d'accueil : « Car je ne suis pas de ce monde, d'aucun de ces mondes. Et qu'en plus je ne sais pas quoi demander. Je me sens très heureux, ou complètement ivre » (PM, p. 355).

C'est dans la recherche de sa place dans la société qu'une dualité se développe chez l'immigrant; cette dualité existentielle est la conséquence d'une mutation identitaire constante qui ne résume pas son statut d'immigrant ou d'exilé. Il s'agit d'une alternance entre l'identité individuelle, le soi, et l'identité collective, l'autre. Le soi et l'autre se trouvent, donc, dans une friction constante. La construction d'une nouvelle identité ne se résume pas à la rencontre entre la culture d'origine du sujet migrant et celle de sa société d'accueil. Dans le PM, le narrateur éprouve des sentiments ambivalents produits, d'une part, par le mépris de Rio de Janeiro et du Brésil, et d'autre part, par le lieu d'accueil, c'est-à-dire le Québec. La mélancolie de ce passé qu'il cherche à transcender dans son présent migrant détermine fortement le narrateur. Il s'agit d'un passé qui fait toujours mal, qui dure infiniment et duquel on se « rappelle comme pour s'en délivrer »⁴².

On trouve souvent, dans la littérature migrante, une préoccupation concernant la réalité sociale du pays d'origine. Dans le cas du PM, la douleur provoquée par le passé est aussi bien personnelle que sociale. Cet aspect devient évident quand le narrateur compare la société brésilienne à la société québécoise. La misère extrême du Brésil lui fait mal, mais aussi la consommation et le gaspillage qui semblent caractériser la société du Québec. Ce contraste entre

⁴² Clément Moisan et Renate Hilderbrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, op. cit., p. 170.

son récit du passé et son récit du présent, son errance entre ces deux endroits, cet « entre-deux » le placent dans un statut d'exilé continu et une identité de déraciné qui le rend plus étranger que jamais. L'impossibilité de se défaire de cette identité de déraciné approfondit la mélancolie qui, selon le narrateur, caractérise les exilés. Les blessures du passé du narrateur sont toujours présentes, ce qui produit chez lui une espèce de carapace qui l'empêche de s'intégrer à sa société d'accueil.

Le Brésil et le Canada sont le décor du roman de Kokis et lorsqu'il cherche à les représenter, il a tendance à aller chercher des clichés et à en faire des caricatures. Pour le narrateur, le Brésil est un pays où les gens aiment les célébrations – religieuses, sociales –, vivent dans la misère, aiment la spontanéité, où la répression officielle et la peur sont partout, où abondent des enfants mal nourris, des prostituées, des bordels, des vagabonds et des morts dans la rue. Le Canada serait son envers; un exemple typique d'un pays développé, où tout est organisé, où le plus important est ce qu'on possède, où le matérialisme et la consommation jouent un rôle important. Selon le narrateur,

[...] ils [les Québécois] sont consumés par la peur; il y va de leur identité. Et puis il leur faut être bien vus, avoir du pouvoir, acheter et acheter encore des marchandises dont ils n'ont pas le temps de jouir. La mode, les sorties, les restaurants, les femmes de luxe, les voyages éclair pour bronzer au soleil et faire l'envie des autres, voilà leurs rituels, leurs obligations quotidiennes. » (PM, p. 302).

La description presque caricaturale de la société brésilienne⁴³ et la critique ouverte de la société québécoise fonctionnent comme des stratégies qui montrent la position du narrateur par rapport au soi et à l'autre. L'identité de ce narrateur à la fois adulte et enfant « se construit et

⁴³ Voir Eurídice Figueiredo. « Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine », *op. cit.*

déconstruit dans un cadre temporel et spatial »⁴⁴ et il raconte ses souvenirs d'enfance et d'adolescence dans son pays d'origine en les opposant à son présent, à son expérience d'exilé dans son pays d'accueil. Le narrateur s'identifie comme étant autre, étranger, déraciné, exilé, immigrant.

⁴⁴ Janet M. Paterson. *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, p. 143.

DEUXIÈME CHAPITRE

II. Deux mondes... deux imaginaires...

**Je ne vis ni dans le passé
ni dans mon avenir.
Je n'ai que le présent
et celui qui m'intéresse.**

Paulo Coelho

Sergio Kokis intègre dans *Le pavillon des miroirs* les deux mondes et les deux imaginaires typiques de la littérature migrante : l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé, le moi et l'autre. La mise en scène du roman nous montre le caractère double du narrateur, où l'alternance entre son passé au Brésil et son présent au Québec nous mène vers sa dualité existentielle, voire son hybridité identitaire. Il affirme en effet : « À chaque portrait, je cherche à décoller une nouvelle couche de cette identité faite de rajouts comme les vêtements d'un clochard » (PM, p. 254).

Cette œuvre littéraire et les peintures de Sergio Kokis sont imprégnées, à première vue, de son histoire en tant qu'exilé, immigrant, psychologue, peintre et écrivain. Kokis souligne que

« ce passé est transporté et transfiguré dans le présent de la peinture qui est le présent de la narration. La rencontre du Brésil et du Québec, du passé et du présent, est bien ici [dans son roman] la rencontre de deux cultures avec leurs aspérités et leurs contraintes particulières »⁴⁵.

Cette rencontre des cultures et ses conséquences produisent ainsi un espace créateur où se mélangent sans cesse les limites entre le rêve et la réalité. C'est pour cette raison que certains critiques, comme Klaus-Dieter Ertler, pensent que les ressemblances entre la vie de l'auteur et la vie du narrateur cherchent à créer seulement un décor pour son récit, que ces « traits autobiographiques constituent l'arrière-plan de la narration »⁴⁶. Texte fictif à portée autobiographique, les références à des éléments réalistes dans *Le pavillon des miroirs* contribuent à donner un grand degré de vraisemblance aux événements racontés dans la reconstruction des souvenirs du narrateur. Un texte hybride résulte donc de ce mélange entre les éléments autobiographiques⁴⁷ et les éléments fictionnels.

⁴⁵ Sergio Kokis, *Les langages de la création*. Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 7.

⁴⁶ Klaus-Dieter Ertler, « La gare de Sergio Kokis », *op. cit.*, p. 200.

⁴⁷ Certains critiques soulignent la caractéristique autobiographique du roman de Kokis. Il y en a ceux qui parlent de pacte autobiographique, comme Silvie Bernier : « Fréquemment, ces histoires [faisant partie du corpus de la littérature migrantes] coïncident avec la vie de leurs auteurs, ce qui incite les lecteurs à lire les romans comme des autobiographies. La présentation de l'auteur en quatrième de couverture et les propos tenus en entrevues viennent renforcer cette impression, tout comme l'utilisation fréquente dans le texte de la première personne. La similarité entre les dates et les lieux de naissance de l'écrivain et de son *alter ego* fictif, la présence de formes narratives telles que le journal intime, la correspondance, le témoignage ou la confession sont tous des signes qui invitent à un pacte autobiographique », *Les héritiers d'Ulysse*. Outremont, Lanctôt Éditeur, 2002, p. 17. Dominique Boxus, par exemple, analyse l'aspect autobiographique du roman de Kokis dans sa publication « Le réel et la fiction chez Sergio Kokis : une étude de *Le pavillon des miroirs* ». Pour son analyse, elle se sert de la notion théorique de Philippe Lejeune sur le roman autobiographique. Boxus dit que « la présence d'une déclaration d'intention concernant le sens, la nécessité et les limitations de l'acte de la création à partir des images surgies du passé de l'enfance rendent possible l'existence d'un pacte autobiographique » (p. 70). Elle fait référence aussi à des informations apportées par Eurídice Figueiredo, critique brésilienne, concernant la personne de Sergio Kokis : « [...] Kokis est fils d'une mère originaire de Sao Paulo et d'un père letton, il a participé aux mouvements étudiants et il a souffert de persécutions politiques au Brésil, il s'est naturalisé Canadien en 1975 et il est peintre » (p. 69). Selon Figueiredo, ces informations sont semblables à celles du narrateur du roman de Kokis. Boxus dit aussi que « [e]n rejoignant celles du roman [les informations concernant la vie du narrateur], [les informations sur la vie de Kokis] confèrent du 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 » (p. 70). Ce à quoi elle dit : « le lecteur peut comparer ceux-ci [les chapitres du roman] 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*

II. 1. Passé versus présent

Le narrateur raconte ses souvenirs d'enfance et d'adolescence en utilisant le présent. Il alterne son récit, d'un chapitre à l'autre, entre son passé au Brésil, son voyage en Europe, et son présent au Canada. Par l'entremise de cette stratégie, le narrateur réussit à placer son passé dans son présent même. Le narrateur nous invite à prendre connaissance de son passé par le biais de certaines images. Sa condition de sujet migrant le fait constamment pivoter entre son passé et son présent, se trouver dans un entre-deux temporel⁴⁸. Comme Janet Paterson l'explique, « tout se passe alors comme si le 'je' adulte se confondait avec l'enfant d'antan et avec l'adolescent. [...] D'où l'inscription au niveau de l'énonciation d'un sujet à la fois double et singulier, d'un 'je' adulte et enfant dont l'identité même se construit et se déconstruit dans un cadre temporel et spatial »⁴⁹.

Isabelle Gagnon, quant à elle, constate que « ce tiraillement entre le passé et le présent prendra la forme d'une tension au sein même de [l]a personne, son corps étant ancré dans la modernité et son esprit perdu dans la tradition »⁵⁰. Dans le cas du narrateur, cette tension est la conséquence inévitable de sa double nature, de son double caractère existentiel et de son exil intérieur et extérieur. Cette activité de reconstruction d'un passé laissé derrière lui ne ferait que l'aider à guérir quelques cicatrices d'enfant. Ce serait comme « [...] si l'enfance avait été arrêtée

*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. [...] » (p. 69). Pour finir son analyse sur cet aspect de l'œuvre de Kokis, Dominique Boxus dit : « [n]ous pensons donc que *Le pavillon des miroirs* est à considérer comme une autobiographie » (p. 70).*

⁴⁸ Janet Paterson. *Figures de l'autre dans le roman québécois*, op. cit.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁰ Isabelle Gagnon. « Québécoisité et écriture migrante : *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis ». *Communication, lettres et sciences du langage*, Vol. 1, n° 1, Université de Sherbrooke, 2007, p. 19.

http://pages.usherbrooke.ca/clsl/vol1no1/gagnon_vollno1_2007.pdf

nette – par une sommation traumatique – que le sujet veut reconquérir, en usant d’une contre-mémoire, ce qui lui a été volé »⁵¹.

II.1.1. Le choix des temps des verbes

Comme nous l’avons déjà vu, le narrateur utilise principalement le présent pour raconter les événements passés. Ce présent fictionnel permet ainsi au lecteur de donner une certaine flexibilité au récit, selon l’image visionnée au moment de la production du discours. À cet effet, le narrateur dit : « Mon présent a toujours été mobile, sauf qu’il est un présent intérieur, une sorte de présent antérieur ou de passé conditionnel » (PM, p. 361). Donc, cette mobilité est déterminée par son passé, les souvenirs que son passé lui renvoie à travers ses miroirs et son accumulation constante d’images. Il dit aussi que son « présent est une sorte de passé conditionnel »; c’est-à-dire que tous les souvenirs qu’il articule à travers ses tableaux font partie d’un présent, mais qu’il les reflète de la façon dont il aurait voulu que son passé existe, ce qui traduit une espèce de remords ou de regret de quelque chose qui ne s’est jamais passé.

D’une part, l’utilisation du présent fictionnel permet au narrateur de redessiner son passé. Tout au long du roman, ce narrateur se sert des dessins et des tableaux pour reconstruire son passé lointain au Brésil, lequel se mêle à ses réflexions sur sa vie présente au Canada. Il nous dit : « L’identité nouvelle, 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 » (PM, p. 82-83). Ses tableaux et ses dessins lui permettent de « chercher sans

⁵¹ Simon Harel. *Les passages obligés de l’écriture migrante*, op. cit., p. 54.

cesse à remonter, à dévier, à corriger ce passé, sans toutefois pouvoir le revivre » (PM, p. 360). En outre, cette utilisation du présent fictionnel permet au narrateur de se promener entre un temps réel et un réel subjectif puisque le « déraciné oscille entre deux temps, le sien et le réel, en arrière et en avant, sans pouvoir se fixer. C'est que le temps s'allonge drôlement, il devient élastique et visqueux à la fois, fuyant et assommant, dès qu'on s'en va de sa maison. De toute maison, ailleurs » (PM, p. 360). Cette oscillation mène le narrateur à se percevoir comme un déraciné, un exilé.

Maria Fernanda Arentsen affirme que « ce n'est pas seulement le temps passé qui interrompt la linéarité de l'histoire, il y a aussi d'autres temps, des 'entres' du présent qui font irruption dans le monde contemporain »⁵². Le narrateur du PM est resté enfermé dans la mémoire de son passé et veut s'en protéger par l'entremise du souvenir et de la créativité artistique. Vivre son présent par le biais de son passé déclenche indéfectiblement une certaine activité artistique qui l'amène à penser que « [le temps] passe désormais sans toutefois passer, car l'identité n'est plus en harmonie avec le monde palpable. Ses repères sont restés en arrière. [...] Ça l'agace, le passé tel qu'il fut. Et comme le présent ne coule que si l'on va d'amont en aval, l'exilé ne le ressent pas comme les autres » (PM, p. 360). Ce à quoi il ajoute : « Et j'oscille alors entre ce que j'aurais dû être et le désir d'une récompense pour la peine d'avoir été. Quelque part dans le néant » (PM, p. 362). Ainsi, le narrateur oscille entre le passé et le présent, l'ici et l'ailleurs, un « entre-deux », quelque part entre le Brésil et le Québec. Cette errance représente donc un état d'exil perpétuel et une vie en déplacement permanent.

⁵² Maria Fernanda Arentsen. *Discours autour des frontières, histoires des cicatrices*, op. cit., p. 216.

III.1.2. La collection d'images

La multiplicité identitaire dont le narrateur dispose est conséquence de sa multiplicité d'images : « Quand je suis enfermé dans mon atelier, loin de la foule et de la mode, mon esprit divague. Les choses de la journée s'estompent et ce qui importe vraiment prend le dessus. Les pensées suivent toutes seules le mouvement des images. [...] M'abandonnant aux souvenirs, je reconstruis alors mes choses comme dans une exposition imaginaire » (PM, p. 67). Sa collection d'images a commencé pendant son enfance, ce qui lui a permis graduellement d'apprendre à jouer avec elles, à les manipuler, à les altérer et à les étaler. Par conséquent, lui, le seul spectateur de cette exposition imaginaire, est en face d'images devenues objets que lui-même a sélectionnées. Cette préférence attribuée à certaines images produit nécessairement une forte activité mentale qui a pour « but de les faire taire, toutes ces images, d'y mettre un peu d'ordre » (PM, p. 70), organisation qui facilite en même temps la reconstruction de son passé et, donc, la construction de son identité : « Depuis que j'ai appris à traquer mes images, toutes les armes sont bonnes. Elles deviennent vaniteuses, dociles, fières d'entrer de la sorte dans un monde de culture et de civilisation. C'est que je viens de loin. D'un lieu où ces choses savantes n'existaient pas. Mes images sont restées naïves et sauvages, sans les raffinements et les maquillages de ce monde d'ici » (PM, p. 69).

Quand le narrateur était jeune, il s'amusait à dessiner – habileté influencée par son père – et à jouer avec les taches d'encre sur les buvards de ses copains : « Je peux les [les taches d'encre] retravailler à ma guise, les encrer 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 » (PM, p. 90). C'était, peut-être, une autre façon de s'approprier d'autres identités individuelles qui donnerait la forme à sa multiplicité d'identités sociales. Il s'amusait aussi à absorber des images

qu'il voyait pendant ses promenades ou ses escapades en solitaire : « Je m'inventais moi-même des aventures ou des personnages pour m'accompagner dans les promenades au remblai, les transformant de la sorte en expéditions téméraires » (PM, p. 171). Il se permettait aussi de rêver pendant qu'il jouait avec ses amis ou tout seul, et lisait des romans : « Ou, lorsque je jouais avec mes camarades, ce qui pour eux n'était qu'une activité physique de courses devenait pour moi aventures diverses. Je déployais dans la tête des voleurs redoutables, des vagabonds dangereux, des persécutés et des héros » (PM, p. 171). Ainsi, il commençait la construction de son pavillon d'images, son « imagerie mentale » (PM, p.168) qui deviendrait, par la suite, son *pavillon des miroirs*.

À travers le récit et la description que le narrateur fait de sa relation avec ses images et ses souvenirs, on pourrait penser que cette relation était naturelle chez lui. Cependant, c'est le résultat d'un travail de plusieurs années pour apprendre lui-même à les organiser, à les comprendre et à les gérer. À cet effet, il nous dit : « Sous la lumière crue des réflecteurs, je peux alors me consacrer à mon vice. C'est ainsi que j'ai réussi à les dompter, ces images, qui sont si rébarbatives devant les artifices de la raison. [...] Autrefois, elles me tenaient entièrement. J'étais leur créature. Elles apparaissaient à leur gré sans que je puisse me défendre » (PM, p. 21). C'est ainsi qu'à travers la peinture et le dessin, il réussit à les manipuler et les apprivoiser :

Cette activité [le dessin] s'accompagnait fréquemment de souvenirs divers, encore désordonnés, mais chaque fois plus présents. Mon passé se faisait de la sorte plus pressant, et il s'imposait sous la forme de scènes d'enfance, d'odeurs, de saveurs, et même de certaines expressions langagières complètement oubliées. Ces choses que je croyais définitivement écartées de mon esprit par l'exil me revenaient avec une familiarité presque attendrissante (PM, p. 133).

C'est ainsi que le narrateur commence sa maturation du soi. Il permet à son passé de transcender son présent comme une étape de son processus identitaire. Le narrateur, « à la manière du récit proustien, nous ramène vers son passé, non pas toutefois par le biais des odeurs, mais par certaines images »⁵³. Il est conscient de l'importance que ces tableaux ont dans sa quête identitaire. Il sait aussi que, malgré son statut d'altérité, le seul point de contact entre son passé et son présent sont ses souvenirs: « Comme c'est souvent le cas pour ceux qui viennent de loin, dépouillés et sans attaches, je soigne ma collection de souvenirs » (PM, p. 362).

II.1.3. L'anonymat du narrateur

Sergio Kokis n'a attribué de nom ni à son narrateur ni aux membres de sa famille. L'anonymat transforme le narrateur en inconnu dans son propre passé et accentue ses sentiments intérieurs d'étrangeté, d'exil et d'altérité : « Puis du jour au lendemain je me suis retrouvé entièrement dégagé : 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 » (PM, p. 171). Nous voyons ici un autre exemple de définition par négation mentionnée dans le premier chapitre : le narrateur retrouve sa liberté tant désirée pendant son séjour à l'internat. Cette liberté, cette recherche de l'Autre, est très bien résumée par le poète allemand Friedrich Hölderlin : « c'est nous, nous seuls qui prenons plaisir à nous enfoncer dans la nuit de l'inconnu, dans le froid d'un autre monde, peu importe lequel, pourvu qu'il nous soit étranger »⁵⁴.

⁵³ Janet Paterson. *Figures de l'autre dans le roman québécois*, op. cit, p. 143.

⁵⁴ Friedrich Hölderlin. *Œuvres*. Gallimard, Paris, 1967, p. 65.

Caroline Charbonneau revient sur cet aspect de l'anonymat du narrateur du PM et le relie à sa nouvelle vie au Québec : « établir un espace entre lui [le personnage] et sa vie antérieure, devenir un inconnu dans son passé qui pourrait se noyer dans le flot, telle est son ambition. Trouver aussi un refuge qui remplacerait la 'planque' de son enfance [...]; du fond de son trou, protégé par l'obscurité, ses esprits se calmaient et il pouvait se laisser amuser par les images qui défilaient dans sa tête, au point de ne plus distinguer les choses du dehors. Le Québec, avec ses calmes étendues blanches, ses horizons sans fin et ses rues presque désertes deviendra cet asile »⁵⁵.

II. 2. L'exil

Les mots *exil* et *exilés* sont très utilisés par le narrateur. Toutefois, pour lui, l'exil n'évoque pas seulement le déplacement géographique, mais c'est aussi le déplacement psychologique, un état mental, une question intérieure. L'exil fait partie de son être, de son identité : « L'exil n'est un dur métier que lorsqu'on vieillit; comme le métier de vivre n'est difficile que si l'on a besoin des autres pour se sentir vivant. Rien de cela le jour de mon vrai départ. J'étais impatient de sentir le décalage horaire, rassuré par tout l'espace qui se mettrait entre moi et la vie antérieure » (PM, p. 197). Lorsqu'il se rend compte que la seule solution à son exil intérieur est le départ définitif, lorsque cette altérité interne devient une altérité externe, l'exil géographique, la traversée des frontières prend plus de force dans ses pensées :

J'avais si bien su couper les ponts et m'enfoncer dans la merde jusqu'au cou que mon départ semblait une nécessité de fait à mes propres yeux. J'y étais obligé, et tout à fait ravi de cette obligation. Aujourd'hui, je comprends mieux

⁵⁵ Caroline Charbonneau, *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*, op. cit., p. 37.

ce processus de cache-cache; à quelques reprises, j'ai même pu l'observer dans le sourire complice d'autres exilés qui dissimulent des étrangers ou des bâtards sous leurs masques bannis (PM, p. 197).

Il était prêt à partir, à recommencer sa vie loin du Brésil et à trouver, finalement, une identité qu'il pensait être ailleurs :

Tout départ signifiait à mes yeux la découverte de l'identité, ou plutôt la redécouverte puisque je la soupçonnais cachée, entière et achevée sous la couche des habitudes quotidiennes. Cette identité était sûrement quelque part, ailleurs. Je ne savais pas encore qu'elle n'est jamais acquise, se confondant dans la trame des gestes du passé. L'inconfort de ma situation d'enfant se manifestait sous la forme de refus, de négation de cette même situation dont je me disais alors qu'elle n'était pas la mienne (PM, p. 167).

Comme conséquence de ce départ inévitable à ses yeux, idée qui nourrissait ses journées, il décide de se transformer en *marginal*. À la maison, où l'esprit de famille ne régnait pas, il sentait que chacun était concentré sur son propre sort et sa propre réalité :

Il n'y a rien à faire dans cette maison, pas de jouets. Je traîne sous les lits ou je regarde par la fenêtre, c'est tout. Le bébé est encore trop jeune pour jouer et mon frère aîné n'aime pas mes jeux. C'est comme ça depuis toujours, nous sommes un ensemble éparpillé. [...] Mais il manque quelque chose pour que ça fasse une famille. Chacun paraît occupé à son propre ennui. (p. 11-12)

À l'internat, où il s'exile dans ses lectures, ses rêves et ses sorties, « [il] découvrirai[t] là [l'énorme bibliothèque de l'internat] une source inépuisable de vies parallèles que [il] pouvai[t] désormais essayer à [s]a guise, mélanger pour en créer d'autres, ou les refaire tant que [il] voulais[t] » (PM, p. 175). À Rio, il traîne dans les rues, parle aux ivrognes et espionne des clochards, des vagabonds et des couples cachés dans les arbustes ou sur la plage. Il s'identifie à ces marginaux qu'il appelle ses amis : « Je me promène très loin, ou je joue des heures durant

parmi les montagnes de détritiques du remblai. Avec mes nouveaux camarades de la rue, nous allons parfois jusqu'à la pointe des rochers pour manger des moules. [...] La nuit, au moment de rentrer à la maison, je peux couper à travers la cour pour les [les clochards] voir endormis » (PM, p. 155 et 157).

II.2.1. L'exil et la vision utopique

En général, l'immigrant ou l'émigré par imposition – pour des raisons politiques ou sociales – recrée, par pure nostalgie, son pays d'origine à travers une vision utopique, parfois très éloignée de la réalité. Dans le cas du narrateur du PM, cette reconstruction du pays est loin de représenter une vision utopique de Brésil. Il ne cherche pas à embellir son pays d'origine; au contraire, il nous montre son côté négatif : la misère, les ivrognes, les vagabonds, les morts anonymes, le côté exagéré du carnaval, la macumba, les enfants dans les rues, « qui mendient, volent ou se prostituent [...] Pédophiles, crapules, tortionnaires, êtres animalisés, enfants comparés à des rats, cadavres qui pourrissent éparpillés un peu partout dans son œuvre, négresses grotesques [...] l'image du Brésil que Kokis dépeint n'est pas du tout favorable »⁵⁶.

Selon Eurídice Figueiredo, « les descriptions de la ville sont caricaturales, voire ridicules pour quelqu'un qui vit à Rio. Kokis démontre du ressentiment envers son pays natal, et ce, par le biais de ses deux *alter ego* – le narrateur anonyme du *Pavillon des miroirs* et le personnage de Boris du roman *Errances* »⁵⁷. Figueiredo souligne aussi que « les écrivains québécois de souche

⁵⁶ Eurídice Figueiredo. « Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine », *op. cit.*, p. 568.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 573.

[ceux qui ont décidé d'utiliser le Brésil comme décor de leurs romans⁵⁸] ont un rapport tout à fait différent avec le Brésil : c'est un pays de choix libre, un pays connu dans des conditions souvent agréables, sans le poids d'une histoire personnelle peut-être dure et oppressante »⁵⁹. Il est à noter que le narrateur partage avec l'auteur donc ce sentiment de mépris envers le Brésil. Lors de son voyage dans le nord-est brésilien, le narrateur exprime : « Sauf que, pour être fier du pays, il aurait fallu venir en avion, directement, sans rien voir de tout ce que nous avons vu » (PM, p. 293).

Janet Paterson commente es descriptions que le narrateur fait de la société brésilienne et de la société canadienne, et le contraste qu'il souligne entre les deux. Pour Paterson, le narrateur fait une description carnavalesque et caricaturale de la vie brésilienne et négative et caricaturale aussi de la vie québécoise. Elle souligne que, dans le cas du Québec, « [le narrateur] passe d'une vision négative marquée par la généralisation et le stéréotype à une représentation tout à fait caricaturale »⁶⁰.

II.2.2. L'exil et le retour au pays d'origine

Selon l'approche psychanalytique de León et Rebeca Grinberg⁶¹, « s'il existe un fait qui peut établir une différence fondamentale dans les défis et l'évolution du processus migratoire, c'est la possibilité ou l'impossibilité de retourner au pays d'origine »⁶². Il s'agit, alors, d'une question de survie de l'immigrant. Dans le cas du narrateur du PM, il ne retourne jamais au

⁵⁸ Par exemple, Daniel Pigeon et Noël Audet.

⁵⁹ Eurídice Figueiredo. « Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine », *op. cit.*, p. 573.

⁶⁰ Janet Paterson. *Figures de l'autre dans le roman québécois*, *op. cit.*, p. 153.

⁶¹ León y Rebeca Grinberg. *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 176.

⁶² C'est moi qui traduis. Le texte original: « Si hay algún hecho que puede establecer una diferencia fundamental en las vicisitudes y evolución del proceso migratorio es la posibilidad o imposibilidad de retorno al propio país ».

Brésil. Il avait quitté le Brésil à cause de la situation politique instable de l'époque. Il savait que son retour était conditionné à la situation du pays. Pourtant, quand le pays est retourné à la démocratie, il continuait toujours à trouver des excuses pour ne pas y aller:

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. Pas même en vacances. Au début ce n'était pas possible, ou bien la situation y était trop instable et mes camarades me conseillaient d'attendre encore un peu. L'envie d'y aller me manquait, et toute excuse était bonne pour ajourner le retour (PM, p. 301).

Nous pensons qu'une des raisons pour lesquelles le narrateur n'est jamais retourné au Brésil est parce qu'il deviendrait conscient de son échec dans sa quête constante de n'appartenir nulle part, d'être libre, de ne jamais s'arrêter, car il se disait vivant grâce à cela :

Toujours vivant, dans la mesure où je ne m'arrêtais pas. Le goût du risque, des lectures, le fait de voyager sans bagages, prêt à jeter du lest si le mouvement menaçait de ralentir. L'arrêt n'avait qu'un seul sens, qu'il garde toujours : l'arrêt, c'est la mort; le repos, c'est la fin. [...] Je bougeais, donc je vivais. (PM, 364)

Le narrateur, un déraciné, un exilé, un déplacé, trouve dans le déplacement, voire la migrance, la seule solution de survie. Se sentir vivant par le biais de sa liberté : « [...] dès que j'avais ramassé mes images, j'étais prêt à partir, à céder la place, à laisser à d'autres l'inertie de la possession (PM, p. 364). Ce à quoi il ajoute : « C'est que les meilleures nostalgies cachent des cicatrices et des haines. Puis ces choses finissent par faire surface, et celui qui a tant cherché à partir ne s'habitue pas ensuite à la solitude des grands espaces » (PM, p. 363).

Une deuxième raison de cette impossibilité de ne pas retourner au pays d'origine est pour ne pas confirmer que *lui*, le narrateur, il est devenu *l'autre* dans son pays natal. Il veut éviter la désillusion :

Voilà ce qui m'est arrivé. Lorsque les grands espaces se sont réduits à la routine, et que je me suis fondu dans la masse d'ici, le voyage s'est transformé en exil. Et je n'avais plus à me battre pour devenir un étranger. [...] Jusqu'alors, je n'étais que de passage, partout où j'allais, avec une identité flexible, au jour le jour (PM, p. 363).

Cette confirmation ne ferait que lui prouver qu'il a finalement changé et s'est habitué, voire adapté et intégré, à son nouveau pays :

J'ai commencé alors à devenir insouciant, à me fondre dans la viscosité guimauve. À m'adapter, voilà le problème. Le confort. J'étais très bien et l'exil ne m'était pas pénible. [...] Ma collection d'images s'appauvriissait. Puis la question de l'identité, de bouger et de s'arrêter. Le bien-être, la perspective d'un vrai passeport pour remplacer celui, trop maquillé, qui me servait de passepartout, voire un fonds de retraite et des vacances en Floride! (PM, p. 365).

Le narrateur cherche ainsi à éviter tout type de situation où il se trouverait en face de sa propre fragilité, de sa peur et de son malheur. Sa collection d'images nous permet de découvrir sa vie intérieure de jeune garçon, ses joies, ses craintes et ses désirs. Les blessures du passé du narrateur sont toujours présentes, ce qui l'aide à créer une espèce de carapace qui l'empêche de s'intégrer à sa société d'accueil.

II.2.3. L'exil, le déracinement et la mémoire

Comme nous l'avons déjà constaté, la mémoire joue un rôle primordial dans la reconfiguration du passé et dans la construction/reconstruction de l'identité. Clément Moisan et Renate Hilderbrand soulignent que « le passé, les souvenirs et la mémoire jouent un rôle d'excitants, de fibres qui font vibrer la personne qui souffre d'une perte et d'un deuil, non compensé par l'acquis du présent »⁶³. Ainsi, le déracinement résulte de la non-intégration au nouveau pays :

Cette habitude de me trouver sans cesse en dehors de ma situation est trop ancrée, trop ancienne. Je reconnais dans tous mes souvenirs ce donjuanisme existentiel. C'est peut-être là l'aspect primordial de cette identité fuyante que j'essaie de retracer en révisant le passé. Une sorte d'insatisfaction avec les choses telles qu'elles sont, me conduisant naturellement à les regarder comme un spectacle changeant, comme une imagerie mentale. Une tendance spontanée à privilégier les représentations au détriment des choses concrètes, comme si chaque moment je pouvais mieux placer l'ordre des événements, arranger ce qui était imparfait, sans égard aux exagérations ni aux déformations. (PM, p. 167)

La mémoire fonctionne comme constructeur identitaire et se construit de façon spirale. Le narrateur du PM dit :

Dans mon existence d'exilé qui est la mienne, seules certaines images mentales insolites gardent les couleurs et le mouvement qu'elles avaient au moment où elles se sont imprimées dans mon 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 m'obsèdent sont restées d'une

⁶³ Clément Moisan et Renate Hilderbrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, op. cit., p. 169. En ce sens, les auteurs expliquent que « le déracinement est une métaphore où sont reliés la nature et l'humain. Dans les deux images, il y a une action, celle d'arracher du sol un arbre ou de sa terre natale un homme ou une femme, de les sortir de leur milieu d'existence naturel. [...] Le déracinement vient de ce que ni l'intégration, ni l'assimilation n'ont permis d'adhérer à la terre et aux gens du pays d'adoption » p. 168-169.

exubérance sauvage. Ces spectres, cette légion de personnages vibrants de lumières m'assaillent à tout instant pour exiger réparation (PM, p. 19-20).

Pourtant, dans le processus de la construction du passé, voire de l'identité, des fissures existentielles peuvent activer ou dissocier les mécanismes de la mémoire. Cela se fait, généralement, pour un principe d'autodéfense auquel l'individu fait appel. Comme conséquence, la mémoire se brise :

Les images dans ma tête au contraire se dérobent, puis se présentent à l'improviste pour me surprendre. Comme des spectres. Elles ne sont pas fixes dans le décor de la conscience, se mouvant en avant et en arrière, fuyant et ne respectant pas les dimensions du champ réel (PM, p. 136).

Étant donné qu'un sujet établira des liens d'identification plus ou moins flexibles selon son histoire de vie, la mémoire jouera, donc, un rôle de déclencheur des mécanismes de socialisation que le sujet n'arrive pas à contrôler. L'exil du narrateur peut être analysé à partir de deux points de vie : un exil intérieur, c'est-à-dire psychologique, et un exil extérieur, ou physique. Dans le premier cas, l'exilé ne change pas de pays récepteur, la langue de communication est la même, les normes sociales sont les mêmes; dans le deuxième cas, la société d'accueil change, la langue de communication et les règles sociales aussi. D'une part, l'exil intérieur ne présente pas de traces tangibles; il fait partie de la personne, c'est un état permanent d'ennui, c'est un vivre quelque part, mais sans y appartenir. D'autre part, l'exil extérieur se matérialise dans un espace et un temps déterminés. Ce que ces deux exils ont en commun pour le narrateur-protagoniste du PM, c'est le manque d'identification à un groupe social, un sentiment d'étrangeté profond et un désir d'anonymat constant. Pour lui, l'exil intérieur et l'exil extérieur ne sont pas deux concepts différents, car tous les deux font partie de son être; ce serait comme si l'exil était son état naturel.

La mémoire se fait discours à travers l'écriture de la mémoire. Simon Harel soutient ce concept en disant que « l'acte d'écriture laisse dire de l'actualité d'un passé traumatique dont les motifs principaux sont l'exil et l'émigration »⁶⁴. Parmi les souvenirs que le narrateur a archivés dans sa mémoire, il sélectionne ce dont il veut parler et nous en faire part. Tout au long du roman, il se promène entre son passé et son présent, ce qui crée une succession d'images réelles aux yeux du lecteur, mais ambiguës, transformées, changées dans son esprit. Un exemple est le voyage fait à certaines villes brésiliennes avec quelques camarades de classe et un enseignant. Ce voyage peut être considéré comme un acte de clôture de l'exil intérieur du personnage et le début d'un désir d'exil extérieur. Il nous semble que le désir de participer à ce voyage a été poussé par ses lectures et l'envie d'avoir une expérience de vie similaire à celle des coureurs de bois, lectures qui l'avaient aidé à idéaliser un pays qu'il ne connaissait pas encore : le Canada.

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 insouciant. Du moins, c'est ce que j'avais gardé de mes lectures. Jack London⁶⁵, entre autres, mais aussi des histoires de types formidables comme Béthune⁶⁶ ou Tom Thomson⁶⁷, en paix avec ces étendues immenses et vides, si propices à la solitude et à la rébellion (PM, p. 303-304).

Ainsi, le narrateur entreprendra cette recherche d'une liberté qu'il pensait trouver à travers ses voyages à l'étranger. Il se rendra compte, par la suite, que les expériences vécues lors de ses

⁶⁴ Simon Harel. *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit., p. 178.

⁶⁵ Jack London (1876-1916) écrivain américain. Ses thèmes de prédilection étaient l'aventure et la nature sauvage. Un de ses romans le plus connus est *L'Appel de la forêt*. Sa propre vie de misère a inspiré plusieurs de ses œuvres qui dénotent un grand engagement social.

⁶⁶ Norman Béthune (1890-1939) médecin canadien, reconnu comme innovateur en chirurgie et un pionnier de la médecine sociale, ce qui a abouti à l'assurance-universelle au Canada vers la fin des années 1960.

⁶⁷ Tom Thomson (1877-1917) peintre canadien réputé pour ses tableaux de paysages ontariens. Il était un fervent amateur de la vie en forêt. Il a commencé à peindre pendant qu'il travaillait comme guide de pêche et forestier au Parc Algonquin.

séjours à l'extérieur du Brésil ne font qu'approfondir sa double nature acquise dans son pays d'origine.

II.3. À la rencontre de la liberté

Dès le début du roman, le narrateur cherche à définir sa propre identité et à trouver la liberté tant désirée. Selon ses propres mots, il commence à ressentir ce bien-être lorsqu'il entre à l'internat : « Je trouve très bien d'être ici. Mais je ne le dis pas, pour ne pas attirer l'attention sur moi » (PM, p. 179). Il dit aussi que, grâce au déménagement de la famille, il commence à se sentir de plus en plus libre, car « [s]a mère semblait très affairée dans la nouvelle maison; il ne fallait pas que les enfants restent autour, pour déranger. [Il] [s]'en fichai[t] » (PM, p. 179). Ce à quoi il ajoute :

Tout ce qui comptait, c'était de sortir vite du lit, d'avaler le café et de partir manger dehors le pain du petit déjeuner. Pour aller jouer. [...] Je pense souvent à ce qui s'est passé, à tous les bouleversements après le déménagement dans le nouvel appartement. Tout paraissait si bon, je me sentais si libre. (PM, p. 179)

Cette nouvelle étape qui commençait à l'internat a eu un impact positif chez le narrateur à l'époque de son adolescence. Pour la plupart des enfants, l'envoi à l'internat représentait la perte de leur liberté, l'éloignement de la famille, un changement de réalité et de nouveaux défis auxquels ils devaient faire face tout seuls. Par contre, pour le narrateur, la vie à l'internat représentait un nouvel horizon dans sa vie. Tout à coup, il se trouve « enfermé dans un internat et libre d'être [lui]-même » (PM, p. 171), nouvelle contradiction qui témoigne de sa double nature et de son besoin de se sentir libre. C'est l'enfermement qui lui donne cette possibilité de se sentir

finalement en liberté de tout ce qui le dérangeait chez lui, de jouer à l'étranger, de vivre cet exil intérieur: « Et je m'amuse beaucoup de la comédie des gens, tout en perfectionnant ma carapace. La pratique depuis l'internat m'a enseigné à jouer à l'honorable lorsqu'il fallait, à faire l'innocent lorsqu'on m'a interrogé, tout en affinant le regard pour l'exercice de l'art du portrait » (PM, p. 231).

II.3.1. Un voyage bouleversant

Pendant les vacances d'été de la dernière année à l'internat, le narrateur, huit camarades de classe et un enseignant font un voyage scolaire en camionnette et en une Jeep du ministère de la Voirie dans le nord-est du Brésil. Ils passent par Governador Valadares, Vitoria da Conquista, Feira de Santana, Jeremoabo, Recife et Joao Pessoa. Ils y reconnaissent deux réalités aussi présentes à Rio : d'un côté, les copains riches qui les hébergent lors de leur passage par Recife et qui habitent dans de grandes maisons et ils profitent pleinement de la vie (PM, p. 294); d'un autre côté, des enfants sans enfance, condamnés à se prostituer pour survivre, mal nourris; des villages immergés dans la misère; des jeunes filles qui offrent leur corps à côté du chemin tout simplement en espérant recevoir une pièce de monnaie ou du pain pour se nourrir ou nourrir la famille; des bars avec des ivrognes; des loques humaines.

Pour le narrateur à l'époque où il a eu cette expérience, le voyage semble avoir un effet cathartique. Il éprouve des sentiments qui ne lui sont pas étrangers, mais qui lui font repenser sa vie et sa réalité. Ce voyage le transforme, transformation qui s'exprime dans un passage de sa description de ce déplacement:

Tout se mêle désormais dans mon esprit, un peu comme les couleurs du ciel de Jeremoabo, et je me sens en possession de nouveaux yeux pour regarder le monde. Mes mesures ont été bousculées en si peu de temps qu'il faut m'habituer à cette nouvelle nature. Une sensation de gêne proche de la honte m'assaille lorsqu'on me sert des sorbets dans des tasses d'argent, mais je ne la comprends pas encore tout à fait. (PM, p. 295)

À partir de cette expérience de voyage, il ne fait que confirmer son éloignement par rapport à sa famille, à sa ville et à son pays natal, et renforcer son désir de partir. Le voyage devient l'espace entre sa propre réalité et son altérité : « Ce fut la rencontre de la misère, face à face, pendant un long voyage dans le Nord-Est. Une expérience cruciale. [...] Une misère nouvelle, purement animale. Une ignorance complète, et la survie pour seul souci » (PM, p. 256).

À partir de son récit, nous pouvons dégager le malheur et la gêne que le narrateur éprouve devant la réalité de ses compatriotes :

Nous sommes bien silencieux après la vision de l'essaim d'enfants misérables, et chacun de nous boit en solitaire le paysage sec. [...] Et si j'étais de l'autre bord de la vitre, et s'il me fallait crier de la sorte pour demander la charité, et si...? Mes sentiments sont très confus, mélangés d'une rage certaine contre tous ces enfants; quelque chose aussi comme la peur, mais avec une envie de les effacer pour qu'ils ne soient pas vrais, pour qu'ils disparaissent de mes souvenirs. Pour que la possibilité que je sois de l'autre côté de la vitre ne soit pas concevable, pas même en cauchemar. (PM, p. 272)

Le ton du récit est, en général, réflexif, critique et intimiste :

La route du retour est longue, fatigante, les yeux remplis de lumière dans une indigestion de misère. En silence, chacun se dégageant des autres pour plonger en soi après toutes ces expériences. [...] J'apprends le détachement, la distance. [...] Tard dans la nuit, fatigué et amaigri, je suis de retour chez moi. [...] 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. (PM, p. 300)

Pendant sa description de cette traversée, le narrateur fait une déconstruction-construction de lui-même. *Déconstruction* dans le sens de réviser sa personnalité, de s'interroger sur *qui* il est et *qui* il veut devenir, de se poser des questions sur son identité, et de remettre en question sa réalité et sa relation avec elle. *Construction*, flexible et atemporelle, d'une nouvelle identité et d'un sentiment de liberté interne et externe. Ce voyage ne fait que renforcer son idée d'exilé chez lui, de vouloir sans cesse s'éloigner de sa vie au Brésil, de se sentir déraciné, « déplacé, trop gêné, étranger et intrus » (PM, p.299) :

J'ai vu de ces blessures, de ces yeux de bête traquée, tant d'oppression et de patience que je ne peux plus croire à l'harmonie des petits villages, ni à la sagesse des humbles. Des hommes réduits à n'être que des signes d'hommes, rien que des épouvantails. C'est comme ça que je les ai captés, avec l'illusion lointaine que je captais des hommes comme moi. Ce fut un renouement de ma propre tuberculose, avec la mort minérale, avec l'exclusion (PM, p. 257).

Selon Adriana Corda, l'utilisation de « la métaphore du voyage ou le voyage comme stratégie [dans la fiction] font partie des littératures du déracinement »⁶⁸. Dans sa thèse doctorale, Corda n'utilise pas le terme *migrance*, mais *déracinement*. Pour elle, le récit des voyages « est l'espace intermédiaire qui transforme la déterritorialisation en territorialisation selon s'il s'agit d'un départ ou d'une arrivée »⁶⁹. Dans le cas du narrateur, le récit du voyage l'amène à questionner son soi et sa relation avec les autres. Ce questionnement approfondit son

⁶⁸ Adriana Corda. *La identidad italiana en la novela argentina a partir de 1980*, op. cit. P. 135. C'est moi qui traduis, voici le texte original: "la metáfora del viaje o el viaje como estrategia forman parte de las literaturas del desarraigo".

⁶⁹ *Ibid.* C'est moi qui traduis. Le texte original: "[...] es el espacio intermedio que transforma a la desterritorialización en territorialización según se trate de una partida o de una llegada".

sentiment d'exil intérieur, son altérité vécue dans son propre pays. Les images que ces souvenirs lui renvoient font partie de cette collection d'images commencée pendant son enfance, la construction d'un imaginaire formé d'un « passé fermé » (PM, p. 19). Mais, ce passé n'est pas vraiment fermé, c'est à partir de ces descriptions, de ces tableaux et de ces dessins que le narrateur essaie de l'ouvrir et de le réorganiser.

TROISIÈME CHAPITRE

III. Les rêves, les tableaux et la langue

**Plus on s'approche de son rêve,
plus la Légende Personnelle
devient la véritable raison de vivre.**

Paulo Coelho

**Un tableau était une somme d'additions.
Chez moi, un tableau est une somme de destructions.**

Pablo Picasso

**Qui apprend une nouvelle langue
acquiert une nouvelle âme.**

Juan Ramón Jiménez

Tel que mentionné, le passé du narrateur joue un rôle important dans son présent. Les images reflétées par le biais des miroirs du narrateur, le poids des souvenirs d'un passé lointain et le besoin de s'en délivrer amènent le narrateur vers le chemin de la créativité artistique

visuelle comme moyen d'expression. Extérioriser les rêves, puis les articuler par l'entremise des tableaux, tout ceci aide le narrateur à s'exprimer et à guérir des traumatismes de son passé. Les descriptions détaillées des souvenirs d'enfance vus à travers les yeux d'un enfant, d'un adolescent et d'un adulte, et l'immédiatité de la narration constituent l'arrière-plan de la narration et cherchent à obtenir un effet de vraisemblance. Par contre, la fantaisie est créée par l'élément onirique et par certains souvenirs modifiés par des « miroirs déformants » (PM, p. 136). Cette imagerie mentale a une fonction spécifique dans l'évolution de l'identité du narrateur : il s'agit d'un processus cathartique.

III.1. Les tableaux

« Un tableau, ce n'est pas comme un poème que l'on peut lire et oublier lorsque notre état intime se modifie. Un tableau, c'est un objet; il s'imprime dans le quotidien et s'impose à notre regard » (PM, p. 47). Cette citation nous semble d'une grande importance puisqu'elle résume ce qu'un tableau signifie pour le narrateur et la raison pour laquelle il a possiblement choisi de se débarrasser des *souvenirs fantômes* à travers la peinture et non pas en se servant d'un autre médium artistique. Ce passage appuie aussi une idée qui sera développée vers la fin de ce chapitre : repenser les tableaux comme véhicules de communication.

Comme nous l'avons mentionné auparavant, Sergio Kokis fait de son narrateur un artiste, ce qui aide ce dernier à canaliser son souhait de manipuler certains de ses souvenirs, de les interpréter et de les comprendre. L'angoisse vécue dans son passé, les cadavres anonymes dans la rue, les enfants mal nourris, les prostituées, la macumba, les célébrations religieuses, le

carnaval et son propre malaise prennent des formes et des dimensions différentes dans la tête du narrateur et développent chez lui une forte ambition de voir ses souvenirs matérialisés :

Il est curieux de penser à toutes ces choses, à ces visages si précis qui sont restés dans mon esprit sous la 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. Les scènes oubliées, apparemment effacées à jamais, renaissent avec la netteté d'un film. Même si le thème du tableau semble distinct de ce que j'ai vécu, il me révèle encore des choses, ravive mes souvenirs et me transporte vers le passé. J'y reconnais le visage de mon enfance, les maquillages des femmes, les rictus des morts, la couleur et la lumière des situations précises. Il m'a fallu créer de toutes pièces cet énorme réseau d'ombres et de taches d'encre pour dégager enfin les décombres d'une mémoire jusqu'alors ensevelie. Dans ce cheminement, celui qui se croyait libre se reconnaît enfin simple créature de ses propres déterminations. [...] Voilà ce que j'éprouve en ravivant des choses que je me suis pourtant efforcé d'oublier. (PM, p. 82)

Le tourment que ces souvenirs devenus fantômes produit chez le narrateur le pousse vers un état de désir constant de s'en défaire et ce n'est qu'à travers ses tableaux qu'il réussira à les chasser : « Ils [des hommes] sont revenus me hanter lorsque je suis devenu moi-même un étranger, pour m'aider à exprimer le fait d'être autre dans le décor des repus. Je les reproduis depuis lors sous la forme d'images plastiques, pour mieux m'approprier ma propre blessure » (PM, p. 257). C'est ainsi que le narrateur prend la « discipline du dessin [qui] est trop ancrée; [qui] se bat elle-même et [qui] finit par plier le tout en produisant des objets » (PM, p. 284) comme un moyen de s'auto-psychoanalyser, voire une quête constante de guérison des peines d'un passé qui a perdu « ses repères, [lesquels] sont restés en arrière et lui tirent les pieds comme les fantômes d'autrefois » (PM, p.360). En conséquence, cette activité artistique lui permet d'*exorciser* ses fantômes imaginaires qui le hantent et l'obsèdent, et par la suite de s'en débarrasser : « Je peux localiser [tout] cela par le souvenir, je peux reconstituer la scène et son

histoire, mais ces efforts n'ont pas de prise sur l'image qui m'obsède. Le premier tableau véritable, conduit par une image, s'est imposé à moi de façon inopinée, clandestine, comme s'il me donnait une leçon » (PM, p. 137). C'est comme si le même désir de faire fuir les fantômes de son passé l'avait poussé à devenir artiste, car selon le narrateur, « 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 » (PM, p. 362). Ce à quoi il ajoute : « L'étranger est ainsi, souvent, un véritable artiste du temps. Surtout lorsque l'avenir devient routine, et qu'il se rend compte qu'il n'a rien gagné d'essentiel avec tous les déplacements » (PM, p. 361).

À partir de cette citation, nous considérons que le mot *essentiel* prend une place importante dans la recherche de son identité et crée une forte liaison entre le narrateur-immigrant et le narrateur-artiste. Une identité qui donnera une essence à la vie du narrateur, laquelle, à son tour, fera ressortir l'essentiel de son passé pour l'amener, finalement, vers un avenir rempli d'images qui « semblaient gagner de l'autonomie, se combinant entre elles pour en former de nouvelles, s'imposant comme une algèbre au long de toutes ces années » (PM, p. 45). Cette sélection et cette classification d'images l'amèneront à compléter le casse-tête de sa vie (PM, 361), lequel aura réuni toutes les pièces importantes de sa vie passée et lui permettra de guérir des traumatismes de son enfance.

III.2. Vers l'ébauche d'une identité

Nous avons déjà mentionné que le narrateur se trouve dans une mutation continue de son identité déclenchée par une activité constante de sa mémoire. Ce mouvement identitaire nous

montre une recherche interne qui se situe entre le soi et l'autre; cette alternance entre celui qu'il est et celui qui est renvoyé par les « miroirs » façonne son caractère identitaire et l'amène vers une dualité existentielle, voire une hybridité identitaire :

Cette nostalgie d'un passé qu'on n'ose pas affronter amène l'étranger à l'embellir, à le refaire dans sa tête. Il se déguise et se fige dans un mouvement de pendule entre le plus-que-parfait et le futur antérieur. Son passé se retrouve ainsi mal passé, dévorant l'énergie qu'il pourrait consacrer à l'avenir. Cet homme de l'éternité critique ainsi l'autrefois à chaque instant, en le mesurant à ce qu'il aurait dû être, pour justifier le fait de ne pas avoir été. Il le figole, en ne gardant que ce qui fait son affaire. À la fin, ce passé fictif est si parfait que les gens et les choses de son pays d'adoption pâlisent et perdent de la valeur. (PM, p. 361)

Comme nous l'avons déjà signalé, le narrateur n'a pas besoin d'embellir son passé au détriment de son présent et de son avenir. S'il fait « attention au présent, c'est toujours en le confrontant aux images du passé; à tel point que le nouveau finit par perdre son intérêt », à ce qu'il ajoutera : « J'éprouvais, jadis, un certain désir de sortir de ma solitude. Je me contente maintenant de passer inaperçu, de fuir les sollicitations, de faire le caméléon, de ne pas trop prendre au sérieux les ardeurs de mes semblables » (PM, p. 21-22).

Pour le narrateur, ni son passé ni son présent ne sont ce qu'il aurait aimé qu'ils soient pour lui. Il a beau faire quelques commentaires positifs sur le Brésil et le Canada, mais, en général, il se penche sur les aspects négatifs de sa vie passée dans son pays d'origine et de son présent dans son pays d'accueil. Pour lui, les gens ne sont pas les pièces importantes de son casse-tête. Il a la certitude que son sort ne dépend que de lui et de quelque chose de palpable et d'essentiel d'où il pourra tirer des images que les souvenirs reflètent à travers son *pavillon des miroirs* : « Je me suis mis à l'écoute exclusive de mes images, m'abandonnant à leur charme dans l'espoir de

retrouver quelque chose de palpable. Je consacre tout mon temps et mes biens à cette activité qui peut paraître absurde. Mais rien d'autre n'a pu capter mon intérêt dans ce nouveau pays » (PM, p. 46).

Au fur et à mesure que le narrateur avance dans son récit, nous pouvons percevoir son évolution dans la recherche de son destin, voire de son identité. Le récit de sa mémoire l'aide à la reconstruction de son identité. En conséquence, le narrateur se permet de reconstruire peu à peu son identité par le biais des images du passé. Ses portraits témoignent de ce parcours et de l'envie d'une définition dans la recherche de ses identités individuelle et sociale :

Les portraits sont des moments isolés avec lesquels je souhaite capter la vie. Elle se dérobe cependant, et seuls les moments demeurent. Chaque autoportrait est ainsi unique, en deçà du mouvement, imparfait et inachevé. Les observateurs devront les relier les uns aux autres par l'artifice de la chronologie; le collier qu'ils ont l'air de former n'existe qu'à cause de la ficelle du langage. Derrière le front qui est peint à chaque tableau, il n'y a qu'un semblant d'unité; en fait seules restent la succession d'images, de préoccupations et d'angoisses réunies par la démesure de vouloir fonder une identité. (PM, p. 254)

La notion d'*unité* semble être, comme celle d'*essentiel*, une partie importante de cette quête identitaire que le narrateur mène à travers la description de ses souvenirs d'enfance et d'adolescence. Les images que ses souvenirs lui renvoient ne sont que des composantes de cette unité qui donnerait une forme partielle ou définitive à son identité : « La contradiction que je ressens en moi n'a pas l'air de paraître dans le quotidien. Mon extérieur assez neutre permet de dissimuler la faille qui me limite à la surface de la peau. Je me suis fait à cette absence d'unité, et je me laisse glisser dans les relations extérieures avec une certaine aisance » (PM, p. 282). Il se sent donc incomplet et reconnaît la contradiction qui demeure chez lui depuis les premières

années de sa vie. Ces sentiments se voient renforcés par le poids des images sélectionnées et ce qu'elles représentent pour lui :

Il arrive de les [les images] faire apparaître accompagnées de mythes, d'archétypes ou de personnages rencontrés au cours de mes lectures. D'autres fois, je me sers de certaines idées pour saisir une image jusqu'alors trop impatiente, trop mouvante. Sans toutefois chercher à la comprendre ni à me comprendre. Le processus semble toujours extérieur à ma personne, et il garde une grande part d'équivoque, de hasard et d'épouvante. Il m'échappe en grande partie et reste soumis au gouffre des souvenirs. (PM, p. 67-68)

Nous pouvons ici saisir, encore une fois, la double nature du narrateur, laquelle devient sa compagne et est la responsable de l'apparition des images. Le narrateur en est conscient, et aussi de la différence existante entre son extérieur et son intérieur. Néanmoins, son degré de conscience varie selon la possibilité que lui-même se donne d'essayer de comprendre les images qui se promènent dans sa tête et ce, en utilisant toutes les ressources dont il dispose – par exemple, ses lectures et ses promenades. Selon lui,

[Le] champ de la conscience n'est pas un champ, un lieu; sa topologie est plutôt fluide, comme la lumière, obéissant à une dynamique propre d'éclairages et d'obscurissements concomitants. Mais en leur attribuant un sens littéraires, je peux parfois les surprendre. [...] Les poèmes et les mythes me servent d'appât; et de par leur essence féminine, les images se laissent séduire. Contentes de ces déguisements ou appellations nouvelles, elles s'abandonnent alors à mes désirs de collectionneur. (PM, p. 68)

De plus, il se laisse guider par « le mimétisme spontané des êtres de nulle part », car cela lui permet enfin de « [se] perdre [et de] passer inaperçu », pour retourner « en quelque sorte [au] petit garçon curieux d'autrefois » (PM, p. 45). Tout cela amène le narrateur à dire : « [...] j'enfilais la carapace protectrice derrière laquelle je pouvais regarder à loisir et collectionner mes

visions » (PM, p. 45). Les images définissent sa perception de sa vie passée et créent des outils pour guérir les blessures de ce passé qui est toujours présent dans sa mémoire. Il utilisera les images déjà domptées pour se protéger de celles qui le hantent toujours.

Cette recherche constante d'une identité et ce besoin de tirer l'essentiel des images et de trouver une unité amènent le narrateur à entamer tout type d'activité qui lui permettrait de faire avancer cette quête. D'une part, sa militance universitaire avait pour but de produire des changements dans la société brésilienne de cette époque-là⁷⁰. D'autre part, ses dessins, quelques-uns devenus plus tard tableaux, lui permettent de jouer avec les souvenirs devenus images et de leur donner un côté réel, concret, voire de leur attribuer une existence :

Beaucoup de choses s'étaient passées depuis mes premiers essais de dessin. L'étudiant universitaire s'était transformé spontanément en militant politique, pour le simple plaisir de l'action et pour les charmes de la clandestinité. Les relations de camaraderie que j'avais avec d'autres exaltés comme moi me donnaient l'impression de sortir de ma solitude, de trouver un sens global à la vie. Ce n'était qu'un mirage. D'abord, j'ai subi le choc de mes illusions de progrès social avec le quotidien de mes médiocrités individuelles. La passivité naturelle des masses laborieuses a aussi vite fait de m'apprendre qu'il ne faut pas vouloir trop changer les choses, car on risque de les empirer. (PM, p. 196-197)

⁷⁰ La dictature militaire au Brésil commence avec le coup d'État du 31 mars 1964, mené par le maréchal Castelo Branco qui renverse ainsi le président élu João Goulart (surnommé Jango). Ce coup d'État défait la Deuxième République et instaure un régime militaire qui dure jusqu'à l'élection de Tancredo Neves en 1985. Les militaires ont alors justifié le coup d'État, qui prenait place quelques années après l'alignement du régime cubain sur l'URSS, en prétextant la menace communiste. Mais, sur le plan intérieur, le coup d'État marque l'influence de l'armée brésilienne sur la politique, et sa volonté de prendre les commandes du pays en vertu d'une doctrine de la sécurité nationale formée sous l'influence des États-Unis, mais aussi de la France. La dictature met en place plusieurs Actes institutionnels, aboutissant avec l'Acte institutionnel n°5 de 1968 à la suspension de la Constitution de 1946, la dissolution du Congrès, la suppression des libertés individuelles et l'instauration d'un code de procédure pénale militaire qui autorise l'armée et la police à arrêter, puis à emprisonner, hors de tout contrôle judiciaire, tout « suspect » (environ 400 victimes ont été assassinées ou sont disparues). Le régime militaire prend fin en 1985 avec l'élection de Tancredo Neves comme président. Alain Rouquié, *L'État militaire en Amérique Latine*, Paris, Seuil, 1982.

En reconnaissant l'existence de ces souvenirs, de ces « apparitions [qui] se créent par un effet d'excitation mutuelle » (PM, p. 22), le narrateur, un « faiseur d'images pour canaliser le flot de cette inondation stagnante » (PM, p. 22), cherche à comprendre ce « torrent » (PM, p. 22) d'images qu'il créera pour déterminer leur importance dans sa vie. Déterminer l'importance que ces images ont pour le narrateur contribue à définir son degré d'engagement envers ce que ces souvenirs représentent, et qu'il concrétisera par la suite à travers les tableaux :

Seuls mes tableaux sont restés fidèles aux images originales, sans velléités formelles ni désir de s'adapter au monde morne de l'hémisphère nord. En m'accrochant à eux comme à une langue maternelle, je peux me promener dehors, visiter la vie et me dire que j'appartenais à quelque part. Si ça va mal, si les coups me blessent, je cherche refuge dans l'atelier et je m'assure que j'existe. (PM, p. 283)

III.3. La langue de communication et les tableaux

Il nous semble important ici de rappeler la stratégie linguistique utilisée par Sergio Kokis citée dans le premier chapitre. À cet égard, nous avons mentionné que Kokis n'utilise ni la langue maternelle de son narrateur ni la sienne pour raconter l'histoire; il se sert d'une langue étrangère, le français, pour exprimer le malaise et les sentiments de son narrateur. Par contre, le narrateur a recours à sa langue maternelle dans quelques passages pour mieux représenter quelques souvenirs qui semblent l'avoir beaucoup touché : l'expérience vécue lors de la célébration religieuse de Saint-Antoine, le carnaval, les bars, pour n'en citer que quelques-uns. Cela nous amène à nous interroger sur le lien existant entre les tableaux du narrateur-artiste et la citation suivante : « [s]'accrochant à eux [aux tableaux] comme à une langue maternelle » (PM, 283).

De quelle langue maternelle est-il question ici? Le narrateur a-t-il perdu de vue sa langue maternelle, un des aspects de son hybridité? Cela expliquerait la raison pour laquelle il dit *une* et non pas *ma* langue maternelle :

Maintenant je pense toujours dans une langue étrangère. Parce qu'avec le temps elles se sont toutes mêlées. Ça devient une sorte de traduction, parfois fiction ou tricherie. Souvent le mot juste ne me vient pas à l'esprit, ou il me vient dans une autre langue. Les phrases surtout exigent sans cesse un remaniement à haute voix, pour voir si c'est bien comme ça qu'on dit. [...] Il y a tant de choses à dire que la forme se doit de céder le pas. Même si j'ai souvent l'impression d'aller trop vite, comme s'il était urgent de m'exprimer. (PM, p. 280)

Le manque d'identification du narrateur avec sa langue maternelle, c'est-à-dire le portugais, est une composante importante d'hybridité identitaire chez lui. Les tableaux sont devenus sa voix, son moyen de communication, son langage, sa langue première... sa langue maternelle :

Je demeurais en suspens, plus étranger que jamais, à la fois sans prise sur ce monde nouveau et sans attache avec ma vie d'autrefois. Ce fut cette impression de déracinement qui m'a poussé à ce travail inutile d'accumulation d'images peintes. Pour retrouver la vie. Car si le souvenir a l'air d'être constitué de scènes, son mouvement propre n'est en fait que langage formel. Il peut retracer certaines choses, en les emprisonnant dans le filet de la syntaxe lorsqu'il organise en propositions le liquide du passé. Ces rares prises sont illusoire et sans vie. Les substances palpables disparaissent dans les ellipses, les personnes se retrouvent simples pronoms, les adverbes et les adjectifs se vident de leur matière, nous ne retrouvons qu'une grille et nous perdons le moelleux des tissus. Le regard en arrière de l'homme mûr est trop usé; il doit se contenter de la corde de ce qui fut étoffe, et le plus souvent fripée. (PM, p. 204-205)

Cette citation est une belle description du lien que le narrateur fait entre les tableaux et la langue; cela renforce notre interprétation que ses tableaux sont devenus sa manière de communiquer ses sentiments.

Simon Harel signale que toutes les langues apprises, dans le cas d'un sujet migrant, mettent

en scène une traversée des langues analogue à une forte expérience de régression. On pourrait qualifier cette régression de catastrophique, car le surgissement multilingue remet en question l'identité du sujet. À preuve, les thématiques de la perte de l'identité, de l'évanouissement, de la disparition qui sont d'ailleurs toujours associées à un difficile exil dans la langue maternelle. [...] Les langues apprises – mais aussi la langue maternelle – sont autant de rappels d'une impossible origine⁷¹.

Dans le cas du narrateur du PM, la complexité langagière ne remet pas en question son identité; au contraire, elle en fait partie. Selon Harel, dans le cas de l'écrivain migrant, la langue maternelle est perçue comme « un intime étranger »⁷². Pour le narrateur, la langue maternelle ne représente pas nécessairement un étranger, mais l'outil, le point de départ qui lui a permis d'en apprendre d'autres. Il décide alors de s'exprimer dans une des langues étrangères apprises toute au long de sa vie : la langue française, et par le biais d'un système non-linguistique : les tableaux. Le langage lui permet d'organiser ses images obsédantes à travers le récit de sa mémoire, tandis que son habileté artistique les organise et lui permet de reconstruire une identité fracturée.

Il est à noter que le narrateur utilise indistinctement les expressions *langue première* et *langue maternelle*. Une langue première peut être une langue par adoption et non pas nécessairement la langue maternelle ou la langue d'origine. De nos jours, ici au Canada et dans

⁷¹ Simon Harel. *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit, p. 179.

⁷² *Ibid.*

le domaine de l'immigration, nous entendons parler de langue du foyer ou *home language*⁷³ versus première langue. Cette idée complexe va au-delà de notre analyse littéraire, mais elle explique la complexité langagière qui existe chez le narrateur, possiblement chez l'auteur aussi, et chez la majorité des immigrants. Selon Simon Harel, « face à l'abandon de la langue-mère, le sujet migrant doit accepter que l'unité n'existe pas, que l'illusion du soi est sans doute l'objet d'un constat difficile »⁷⁴. Cette citation souligne cette idée d'unité développée plus haut dans ce chapitre et fait le lien entre l'importance de cette unité et la place importante que notre langue maternelle occupe dans l'établissement de notre identité.

Le narrateur est conscient de la multiplicité de langues qu'il possède, de leur importance dans sa vie et des possibilités qu'elles lui offrent:

Maintenant que je suis allé partout, je me rends bien compte que la langue n'a aucune importance. Je peux dire mon malaise ou mon désir en plusieurs idiomes, mais tout cela n'est que forme, simple algèbre. La réalité elle-même varie, mais nous éprouvons sans cesse nos propres sentiments. Et je sais désormais que, jusqu'à la fin, les rêves, les caresses et les cris de douleur jaillissent uniquement dans la première langue. Dans celle qui a compté, et qui nous a poussés à en apprendre d'autres. (PM, p. 167)

Le narrateur revient toujours à cette idée de langue première sans mentionner la sienne, mais certains éléments réalistes de la narration nous permettent d'inférer qu'il se réfère au portugais, la langue officielle de son pays d'origine ainsi que de Kokis. Ainsi, cette multiplicité de langues est semblable à la multiplicité d'images, de souvenirs et de miroirs de sa mémoire et qui ne fait que renforcer sa multiplicité identitaire : « Les autres mondes, les autres vies, les

⁷³ Diana Turner. *Empowering EAL Learners* (présentation PowerPoint). Éducation Manitoba, lors de la Conférence TEAM, Winnipeg, mai 2011. Le concept ayant été présenté en anglais, nous l'écrivons en anglais. Nous ne sommes pas au courant de l'utilisation de cette terminologie en français.

⁷⁴ Simon Harel. *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit., p. 61.

autres moi comptaient davantage, comme les autres familles, et plus tard les autres langues » (PM, p. 176).

En utilisant un discours non linguistique dans ses tableaux, le narrateur parvient à immortaliser ses souvenirs sans adopter d'autres langues; il permet ainsi à son passé de continuer à exister. Vers les derniers chapitres du roman, le narrateur critique sa société d'accueil puisque tout ce qu'il en avait appris à travers ses lectures ne ressemble pas à la réalité :

En attendant, ils font comme mes tantes, et se plaignent du temps qu'il fait, de la conjoncture, des étrangers ou de la chute du dollar. La peur est disséminée partout, surtout la frousse de la mort. Pas de la mort-cadavre, non, celle-là ils ne la connaissent pas. La mort en vie, plutôt, leur mort à eux : le manque d'argent superflu, le manque de popularité et la crainte de vieillir. [...] Ils font du jogging, ils bandent en faisant attention, ils s'efforcent de jouir sans sucre et s'associent en partenaires comptabilisés même pour leurs ébats extraconjugaux. [...] En vingt-cinq ans, je n'ai pas trouvé trace vive de cet esprit sauvage [celui des légendes]. [...] Tout pue l'échec, l'insatisfaction, la déprime, et ce, malgré tout le temps libre dont ils disposent. Ils s'attachent à une langue qu'ils méprisent, à leur passé et à leurs défaites comme moi aux cadavres de mon enfance. Tout le monde est beau, tout le monde est gentil. Pour cela ils sont prêts à féminiser tous les noms, à interdire le tabac et toute velléité virile, en se laissant gaver de légumes par leurs viragos maternelles. (PM, p. 303-304)

Ce passage est exemplaire de l'insatisfaction du narrateur avec son passé et son présent. Il compare leurs côtés négatifs, leurs malheurs, leurs problèmes sociaux. Le narrateur montre son incapacité d'assumer la réalité de la vie dans le pays d'accueil, situation évidemment lourde de conséquences. Cette insatisfaction est la conséquence de son écartement du groupe de référence de son pays d'origine et de son pays d'adoption. Son mécontentement ne lui permet pas de créer un rapport avec son nouvel environnement qui lui permette d'avancer dans sa quête identitaire.

L'idée d'une évolution intérieure et extérieure est reflétée dans son récit. Il cherche à se désengager de sa société d'origine et de la société d'accueil, mais ses souvenirs lui rappellent toujours un passé douloureux, qui fait toujours mal. C'est ainsi que le narrateur cherche à se réfugier par l'entremise d'une « activité solitaire » (PM, p. 70), c'est-à-dire l'action de peindre, puisque, selon lui, « lorsqu'elles [les images] [l]'assaillent en se dérochant à [s]es efforts de dessinateur, [il] fai[t] appel aux armes évoluées [...] ». La peinture n'est d'ailleurs que déguisement, tromperie et artifice » (PM, p. 69). La conséquence de ces déguisements évoque chez le narrateur le sentiment que « l'illusion de faire des vrais tableaux s'est estompée avec le temps et les échecs » (PM, p. 70). De plus, il le confirme quand il exprime que « s' [il] continue à peindre, c'est sans illusion aucune, pour le seul plaisir de les voir hors de ma tête » (PM, p. 71). Le fait de peindre des tableaux dans le seul but de se débarrasser des souvenirs et des images de sa mémoire se retrouve dans la rétroaction et les commentaires reçus lorsque les gens le questionnent sur ses œuvres, lui demandant pourquoi il n'est pas devenu un artiste commercial :

Si mes tableaux ne se vendent pas, ce n'est pas la faute du public, bien sûr. Ni de personne d'ailleurs. Je suis le premier à reconnaître qu'ils sont étranges, peu décoratifs, trop agressifs. Et pourquoi donc quelqu'un qui n'est pas hanté par mes images serait-il obligé de les regarder, ou de les exposer chez lui? [...] Autrefois j'avais de velléités de communication et j'acceptais de les montrer. Mais c'était toujours la même déception, pour moi et pour les autres. Ils ne s'attendaient pas à ces visages qui hurlent, à ces mains énormes, ces yeux qui regardent. Tout mon peuple maigre, excessif, torturé se mettait à danser malgré moi, rendant le dessin plus obsessif et les diagonales plus nerveuses. [...] Tout gênait mes visiteurs. Je me sentais encore plus mal à l'aise de devoir expliquer les légendes ou les références historiques que personne ne connaissait, les citations de poèmes que personne n'avait lus. Leurs commentaires étaient déplacés, avec des silences lourds comme lorsque quelqu'un n'ose pas demander où sont les toilettes. Le pire, c'étaient les réflexions béates sur le malheur des pauvres gens, sur le tiers monde ou, lorsque trop angoissés, ils poussaient la bienséance jusqu'à suggérer des interprétations sauvages sur ma propre personne. Très pénible, en effet. Je ne

sais pas vraiment quoi faire dans ces situations, quand je dois arrêter de parler, si je dois montrer d'autres tableaux, comment je devrais abrégé la visite.
(PM, p. 47-48)

La déception des spectateurs provient donc des thèmes prédominants dans les toiles du narrateur: la mort, la souffrance, la pauvreté, la misère. Leur attente était, peut-être, de se retrouver face à des tableaux qui représentent plutôt un côté jovial et animé du Brésil. La désillusion des spectateurs ne fait donc qu'approfondir le propre mécontentement du narrateur.

III.4. Le choix des couleurs

Nous avons déjà mentionné que le narrateur décrit de façon détaillée les images et les souvenirs qui se promènent dans sa tête. Ces longues descriptions sont centrées sur les personnes, leur physique, leurs vêtements, leurs caractéristiques propres. Il décrit aussi les odeurs, l'environnement et le nombre de personnes. Cependant, le narrateur ne se concentre pas sur la description des couleurs de ces images. Il nous explique : « Cela fait si longtemps que mes souvenirs semblent avoir pâli. Seules les odeurs et les vibrations me viennent encore clairement à l'esprit, surtout lorsque mes verres vides s'alignent tard dans la nuit. Le silence boréal de dehors laisse émerger quelque part le battement des tambours, la foule qui saute, très loin dans le fond de ma mémoire » (PM, p. 113). Il y a peu de passages où des couleurs figurent. Généralement, ce sont des paragraphes consacrés aux célébrations religieuses ou à l'hiver québécois : « L'avenue se vidait lentement, et déjà les éboueurs accompagnés de camions-citernes avançaient pour effacer les traces de l'illusion. Je me souviens des intenses reflets bleus, mêlés à des mauvais

brillants tirant sur le rouge, presque rose sur le fond noir de l'asphalte mouillé. C'étaient les premières lueurs du mercredi des Cendres » (PM, p. 113).

Il nous semble que, faute de faire attention aux couleurs de toutes les images qui viennent à son esprit, le narrateur bannit aussi, au début de son activité artistique, l'usage des couleurs dans ses tableaux : « Longtemps je me suis interdit l'usage des couleurs. Les noirs et les gris me satisfaisaient pleinement. En réalité, j'obéissais plutôt à une crainte sourde devant les impulsions soupçonnées, que je n'osais pas encore affronter » (PM, p. 133). Il faut donc se demander ce que le noir et le gris représentent comme couleur :

Le noir, négation de la lumière, est le symbole du néant, de l'erreur, de ce qui n'est pas et s'associe à la nuit, à l'ignorance, au mal, à ce qui est faux. Cette couleur évoque le processus de la combustion, prélude à la régénération et renferme une idée de résurrection. Les rites initiatiques de l'Antiquité comportaient des épreuves nocturnes : le postulant traversait une mort symbolique dans un lieu obscur, pour devenir un homme nouveau et renaître à la vie spirituelle. On peut y voir l'expression du complexe d'abandon, inséparable de la mélancolie et souvent accompagné de la peur de la vie et du désespoir, tendances reflétées dans les rêves, ainsi que le besoin d'indépendance. [Le gris est] l'union du blanc de l'innocence et du noir de la culpabilité, le gris fut l'emblème chrétien de l'innocence calomniée, condamnée par l'opinion ou les lois. C'est aussi la tonalité de la tristesse, de l'anxiété, de la rêverie vague. Dans la Bible, c'est la couleur de la cendre, symbole de pénitence et de deuil. Cette couleur évoque l'égoïsme, le refus de l'engagement, l'enclos narcissique, et, dans les rêves, l'excès d'indifférence, l'ennui, la froideur, le besoin de tranquillité⁷⁵.

⁷⁵ <http://www.dynalum.com/dico/symbolisme-couleurs.htm>

L'utilisation du noir et du gris dans les tableaux du narrateur n'est pas aléatoire⁷⁶.

L'influence de la culture religieuse du Brésil et de la psychanalyse du rêve, et les thèmes principaux de la littérature migrante y sont représentés : l'idée de l'abandon, de la mélancolie, de la régénération et de la résurrection, c'est-à-dire le dépouillement de l'identité d'étranger et la retrouvaille de la nouvelle identité; le besoin d'indépendance; le deuil causé par le départ du pays d'origine; le refus d'engagement, l'indifférence, l'ennui et le besoin de tranquillité. Ces détails permettent au narrateur de créer l'harmonie entre la description des images et les sentiments et le malaise qu'elles reflètent. Cette synchronisation de la description et des détails donnés aide le narrateur dans son processus d'évolution dans l'art de peindre, en même temps qu'il évolue dans son processus identitaire : « Je me suis mis à peindre à ce moment précis, et les couleurs m'ont aussitôt enivré. J'expérimentais les harmonies comme dans un banquet, me gavant et me soûlant » (PM, p. 135).

Au fur et à mesure que le temps passe et que le narrateur apprend à maîtriser les images qui le tourmentent, il se permet d'utiliser des couleurs dans ses tableaux. Cependant, la sélection des couleurs sera toujours influencée par ses souvenirs d'enfant, par les images des cadavres qu'il a collectionnées pendant ses promenades en solitaire ou avec son père :

Pour les couleurs, c'est encore plus sournois. Je me rends compte que ce rose-violet très délicat que j'utilise pour les cernes du visage d'une fillette m'a été révélé par la couleur des gencives d'un cadavre resté trop longtemps au soleil. Ou que le vert pâle des yeux d'une mulâtresse provient de la peau d'une Blanche noyée. Si je m'extasie sur les effets d'un crépuscule que je viens de réussir, immédiatement les pustules ecchymotiques d'une jambe oubliée remontent à ma conscience pour revendiquer son arc-en-ciel. [...] Il est très difficile de garder le fil de ses idées, surtout tard dans la nuit. Ce tourbillon,

⁷⁶ Janet Paterson se demande aussi sur l'utilisation des couleurs. Elle cherche à interpréter si le choix des couleurs des tableaux est influencé par le contraste entre la description de la vie brésilienne et celle de la vie québécoise. Voir Janet Paterson, *Figures de l'autre dans le roman québécois*, op. cit., p. 153.

aggravé par les effets de l'exposition prolongée à la lumière artificielle, ne se laisse noyer que dans l'alcool. (PM, p. 84)

La relation du narrateur avec son père et les activités qu'ils faisaient ensemble auront aussi une grande influence sur certaines couleurs utilisées et les effets qu'elles produisent lorsqu'il se retrouve tout seul dans son atelier et en face de ses œuvres :

Ces éclats de lumière sur le fond noir semblent venir eux aussi d'autrefois, alors qu'ils étaient mélangés aux senteurs de soufre et de phosphore. Ils sont les feux d'artifice de mon enfance, si pauvres et si attendus par les yeux assoiffés de couleurs. Mon père aimait les feux, que nous allions acheter à la Saint-Jean aux petites cabanes érigées un peu partout dans la ville. Les cabanes étaient elles-mêmes multicolores pour attirer le regard et le désir. Il achetait toujours les plus modestes, mais avec le souci de la variété. Puis, il 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. [...] Nous voguions ainsi la nuit à la recherche des lumières colorées. Les mêmes couleurs que je retrouve parfois brillant dans mon atelier. Souvent ma pipe semble distiller le soufre, et le tableau en cours devient feux de Bengale. Ces feux qui furent l'objet de ma première convoitise, si intense que je m'étonne de ne pas être devenu incendiaire. (PM, p. 84-85)

Pour le narrateur, son atelier devient le seul endroit où il se sent libre de retracer ces images qui le poursuivent, de les extérioriser « sur des surfaces peintes [pour qu'elles] deviennent moins étrangères, presque [siennes], bénignes en fin de compte car [il est] à leur service » (PM, p. 22). Son atelier devient son propre petit monde où il se permet de changer les couleurs des images et le passé qu'elles représentent : « Baisser les stores de l'atelier, c'est comme fermer les yeux pour me laisser glisser vers un réel plus brillant, pour fuir dans un monde où la grisaille disparaît, où la couleur des tableaux avive et réchauffe l'air ambiant » (PM, p. 22).

Son atelier est l'endroit où il se sent protégé et se laisse prendre la main par cette activité de collectionneur d'images :

Le fatras qui m'entoure est formidable : une collection d'images bien réelles qui s'amoncellent à la façon d'un gigantesque carnaval. Partout. Contre les murs, les unes sur les autres, enroulées ou encore tendues, empilées, enfermées dans des boîtes, ficelées dans des classeurs, dessinées, gravées, peintes, esquissées, lavées, sèches ou encore brillantes d'huile, sur des plaques de bois ou de zinc, sur de la toile, du papier ou d'énormes panneaux de bois pressé. Des vagues gribouillis de mon enfance j'ai glissé, sans même m'en rendre compte, vers cette jungle colorée, habitée par des multitudes de reflets humains. Mon sous-sol devient ainsi pyramide, enfermant le cortège funèbre de mes images métamorphosées en simple momies colorées. (PM, p. 22)

Cette citation nous ramène, encore une fois, à l'influence des manifestations populaires – par exemple le carnaval, la Saint-Sylvestre et la Saint-Antoine – sur le narrateur. Il ne se sert pas des images produites par ce type d'activités seulement pour donner une couleur à ses œuvres; il consacre de longues descriptions à ce type d'activité sociale aussi pour mettre en relief les comportements sociaux des participants. Il y est pour observer et apprendre les agissements et les attitudes des personnes en groupes et individuellement, tel qu'il le fait dans sa vie adulte au Québec. Il a appris à passer inaperçu, il a réussi à devenir un observateur social sans que les personnes s'en rendent compte. C'est précisément cette expérience d'observateur omniprésent qui nourrit sa collection d'images, déclenche certaines de ses activités mentales et le dirige vers la matérialisation et l'exorcisme des fantômes de sa vie passée.

QUATRIÈME CHAPITRE

IV. Les images, les tableaux et la psychanalyse

Rompre avec des choses réelles, ce n'est rien;
Mais avec les souvenirs!
Le cœur se brise à la séparation des songes,
Tant qu'il y a peu de réalité dans l'homme.

François René, vicomte de Chateaubriand

We are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with sleep.

William Shakespeare

La peinture est poésie muette;
La poésie peinture aveugle.

Leonardo Da Vinci

L'approche théorique freudienne sur l'interprétation des rêves nous permettra d'explorer davantage la signification des tableaux, des images et des rêves du narrateur. L'influence

freudienne chez l'auteur et sa propre expérience immigrante dans son récit laissent des empreintes visibles dans la personnalité de son narrateur constituant des indices qui nous permettent de mieux comprendre son évolution. Bien que le roman ne soit pas une œuvre autobiographique – si nous croyons les déclarations de Sergio Kokis – il nous semblerait que la vie de l'auteur sert de point de départ pour composer certains traits de la personnalité du narrateur.

En nous servant de la théorie sur l'interprétation des rêves de Freud, nous visons à renforcer notre hypothèse que le narrateur est devenu peintre pour aider son double à extérioriser les traumatismes du passé qui le hantent et qu'il cherche à transcender :

Après tout, ces images sont une forme palpable de transcendance, la seule que je connaisse. C'est un langage qui se manifeste, pour mettre de l'ordre. J'avais voulu voir pour ne pas sombrer, alors je dessine et je peins pour ne pas me noyer. Comme une espèce de vaisseau fantôme qui navigue sur de la térébenthine. Ça me garde vagabond et bâtard dans ce monde d'ici, et ça envoûte la camarade qui guette. (PM, p. 369)

À force de ne pas se noyer dans cette inondation de souvenirs du passé, le narrateur s'accroche à sa main créative comme à une rampe de secours et met en détail sur une toile les émotions, les angoisses, les craintes et le désespoir dont ses images témoignent. Cette camarade dont il parle représente les images qui le surveillent et qui cherchent à transcender. Se sentir vagabond et bâtard renforce son statut d'altérité, de n'appartenir nulle part, d'être en déplacement constant. De plus, « se garder vagabond » lui permet de confirmer son jeu d'étranger, son statut d'exilé, de déraciné. Il veut rester un homme fait de souvenirs, absent au monde, vivant seulement par le biais de son art. Toutefois, son passé est tellement puissant que le narrateur a du mal à s'en délivrer et il

doit apprendre à le surmonter. En ce sens, Steven Urquhart⁷⁷ soutient que « l’histoire révèle en quelque sorte de l’inquiétante étrangeté freudienne »⁷⁸ dans le sens où « ce qui devrait rester en secret, dans l’ombre, [...] en est sorti » (PM, p. 222) ».

La peinture devient donc le véhicule par lequel il arrive à laisser monter à la surface de la conscience les horreurs qui avaient été refoulées. Il s’agit d’un processus cathartique.

IV.1. Le narrateur : l’influence des rêves sur ses souvenirs

Le pavillon des miroirs est centré sur l’état d’âme du narrateur. Il nous semble donc important d’analyser les éléments psychologiques dans une perspective psychanalytique, à savoir freudienne. Rappelons- nous que la psychanalyse est un traitement thérapeutique et, étant donné que le narrateur cherche à guérir ses traumatismes du passé, nous considérons que l’utilisation d’une perspective de psychanalyse est appropriée pour notre analyse. Dans le cas du PM, ce ne sont pas les rêves d’un dormeur qui déclenchent le récit du narrateur, mais plutôt des rêves éveillés, des rêveries. Il essaie de retracer ses souvenirs à travers les images que sa mémoire lui renvoie. Dans les réflexions que le narrateur fait sur les rêves, nous reconnaissons des notions freudiennes. Ces images qui se promènent dans sa tête créent une grande mélancolie et l’étouffent. Les souvenirs montent à la surface par voie de la peinture pour permettre au

⁷⁷ Steven Urquhart. « Entre l’exil et l’asile : l’inter-dit silencieux dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *Voix plurielles* 4.2 (mai 2007), p. 12.

⁷⁸ « L’inquiétante étrangeté est un concept apparenté à ceux d’effroi, de peur, d’angoisse [...] et à tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants ». Cette définition a été tirée de l’édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de Sigmund Freud, « L’inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche* -1919), p. 6 et 24. http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf

narrateur-peintre de les travailler en les confrontant avec le présent du narrateur-adulte. Ce présent se remplit d'une multiplicité d'images qui prennent des formes définies par l'entremise des tableaux.

Nous reprenons ainsi l'idée d'Irène Oore et retravaillée par Simona Pruteanu⁷⁹, laquelle soutient qu' « afin de préserver ce mirage du lointain qui devient tangible l'espace d'un instant, à travers le rêve, il s'agit d'exprimer et de l'inscrire dans la poésie, dans l'écriture, dans la peinture... Aussi n'est-il point étonnant que dans le monde romanesque de Kokis les rêveurs soient souvent des artistes »⁸⁰. Ainsi, ce passé lointain reste vivant, devient tangible et s'articule avec son présent. Le narrateur se « reconnaît [donc] simple créature de ses propres déterminations » (PM, p. 82).

Le narrateur est conscient que « tous ces tableaux » le ramènent « au petit garçon qu'[il] voulais[t] enterrer » (PM, p. 83), réflexion que Steven Urquhart reprend dans son travail pour « signale[r] à quel point le narrateur-adulte a besoin de laisser parler le petit garçon de ce qu'il a dû si longtemps taire »⁸¹. Le narrateur s'est donc donné le temps de se distancier de ses souvenirs et a permis à sa mémoire de les retravailler pour finalement les saisir et les dominer.

L'extériorisation des images à travers ces tableaux nous présente le processus créateur comme processus émancipateur et libérateur. Le narrateur-peintre se trouve devant des conflits entre les normes sociales, sévères et exigeantes, son *surmoi*, et l'état conscient de l'individu, son *moi*, qui refoule les désirs et les expériences tabous, interdits au *surmoi*, les reléguant au *ça*, à l'inconscient. Selon Freud, « les idées d'angoisse et les idées d'obsession sont étrangères à une

⁷⁹ Simona Pruteanu. « L'atelier et la maison d'enfance du peintre- espaces hétérochroniques chez Sergio Kokis dans *Le Pavillon des miroirs* (1994) et *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008) », *Voix plurielles* 7.1 (mai 2010), p. 135.

⁸⁰ Irène Oore. « La poétique du lointain dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis ». *Le lointain. Écrire au loin. Écrire le lointain*. Dir. Magessa O'Reilly, Neil Bishop et A.R. Chadwick, Beauport, MNH, 2000, p. 30.

⁸¹ Steven Urquhart. « Entre l'exil et l'asile : l'inter-dit silencieux dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *op. cit.*, p. 7.

conscience normale, exactement comme le sont les rêves à une conscience à l'état de veille; leur origine comme celle du rêve plonge encore dans l'inconscient »⁸². Il n'est donc pas étonnant que des souvenirs récurrents fassent référence aux fesses des femmes, à des prostituées, à la *maison de bain* de sa mère, aux tantes, à des femmes violées, ces images qui l'obsèdent et le poursuivent.

Tout au long de son enfance, le narrateur est constamment confronté à des situations sexuelles. Pensons à la fête de Saint Antoine à laquelle les femmes assistent pour demander « un homme » (PM, p. 14). Cette célébration religieuse est décrite à l'aide des termes liés à l'acte sexuel :

Le jour de la fête, très tôt le matin, la place est envahie par une multitude des femmes gémissantes. Elles y vont pour prier et pour toucher le bas de la robe du saint, en caressant les cuisses de plâtre de la statue. Les moines font semblant de ne pas voir ces choses. Un peu par pitié devant leur désespoir. Mais aussi parce qu'elles remplissent l'écuelle de billets froissés et humides de sueur provenant des bas-fonds de leur lingerie. [...] D'en bas [de la statue de Saint Antoine] je vois nettement les mains des femmes qui sont à ma hauteur, qui descendent le long des jupes en pressant les cuisses, le sexe, tremblantes. [...] Le moine reste impassible à côté de l'image, en tendant l'écuelle et en marmonnant des trucs en latin pour ne pas succomber à la tentation. (PM, p. 13 et 16)

Les images obsédantes qui déclenchent sa création artistique jouent un rôle important dans l'évolution de l'identité du narrateur. Elles représentent le ça qui se trouve dans une friction constante avec le surmoi et qui essaie de dominer le moi. Cette lutte constante entre les pulsions

⁸² Sigmund Freud. *Le rêve et son interprétation*. Texte traduit de l'allemand par Hélène Legros, titre original *Über Den Traum*. Paris, Gallimard, 1925, pour la traduction française, p. 13.

de désir du ça et les normes sociales établies par le surmoi placent le narrateur dans une situation instable, sans comprendre la distinction entre ce qui est accepté socialement et ce qui ne l'est pas.

Pensons aussi à sa situation à la maison. Lorsque le narrateur et son frère aîné reviennent à la maison passer leurs grandes vacances, ils doivent s'habituer à une ambiance complètement différente de celle de l'internat :

Nos rares congés de fin de semaine passent à peu près vite, mais les vacances sont interminables. La répétition identique des choses devient si écrasante que même les copains de la rue ne savent plus quoi faire. Puis, le jeu de mon père est trop évident, et j'ai honte pour lui. Notre présence devient intolérable pour tous à la maison; les bagarres se multiplient, les menaces, les crises de toutes sortes. En particulier pendant les journées très chargées, lorsque les clients doivent même passer par la cuisine pour laisser la place à d'autres. Ceux qui arrivent n'aiment pas voir ceux qui partent, car les filles sont les mêmes; quelques-uns n'aiment pas être vus, ça leur coupe la fringale. Le pire, c'est que les filles m'intéressent de plus en plus, et ma mère n'aime pas l'insolence. Il nous faut vider les lieux dès le matin, pour aller jouer et, si possible, ne pas montrer le nez de toute la journée. (PM, p. 215)

Le conflit entre le « devoir » incarné par la sévérité des règles de l'internat et le « vouloir », la réalisation de désirs tabous, qui se déroule dans la licence complète de la maison de sa mère, devient intolérable. L'appartement que la famille du narrateur partage à Rio de Janeiro fonctionne le jour comme *une maison de bain*, euphémisme qui cache, en réalité, un bordel. Les femmes qui semblent seulement accueillir les clients et les amener à leur chambre pour prendre un bain ne sont, en fait, que de prostituées. Le narrateur est encore une fois face une situation émotionnelle déstabilisatrice. En conséquence, la quête de son identité ne se voit pas seulement fracturée, mais à certains moments elle est détruite.

Bien que les frères du narrateur vivent la même situation, celle-ci ne semble pas les déranger autant que lui:

Le petit est docile, il sait ce qu'il faut faire. Le grand frère fait des histoires pour la forme, le salaud. Il a conclu une sorte de marché avec ma mère. [...] Il remonte seul une fois par semaine, très discrètement [...], les jours plus calmes, lorsque les filles ont du temps libre. [...] Je ne suis pas dans le coup, trop jeune. Surtout, je ne sais pas comment il est arrivé à aborder le sujet avec ma mère. Peut-être que c'est elle qui lui a offert de coucher avec les filles, pour qu'il la laisse tranquille. Et ça m'étonnerait qu'elle me propose la même chose. (PM, p. 215-216)

Ainsi, lorsque le narrateur était toujours un jeune garçon, il se trouvait face à des situations inappropriées pour un enfant de son âge. Lui et ses frères étaient exposés à des expériences et des situations reliées aux adultes. Qu'il ait été dans la rue ou à la maison, il était témoin d'histoires de prostituées. La seule solution qui lui montre la fuite, n'en est pas une. S'enfuir de la maison ne lui permettait pas d'échapper au conflit entre les interdictions du surmoi (assimilées à l'internat) et le dévergondage du ça, qui se manifestait partout dans le milieu urbain qui l'entourait.

Le passage suivant mérite d'être cité en entier, car il illustre le monde adulte tel que le jeune garçon le perçoit :

Le métier debout, par exemple, c'est un truc dégoûtant; tout le monde est d'accord là-dessus. Nous allons le regarder de temps à autre quand il n'y a rien de mieux à faire, les soirs où mêmes le bar est désert, sans ivrognes ni vagabonds pour raconter des histoires. [...]. Le soir, tout est vide, et les vieilles putes déchues se tiennent là pour les files de clients misérables qui se contentent de baiser debout. Les femmes sont trop moches, mais l'endroit est assez animé, avec un va-et-vient continu. Les clients font ça à la hâte, devant les autres qui attendent leur tour. Il y a des dizaines de femmes appuyées contre les murs, la jupe levée jusqu'au ventre, le bassin cambré en

avant et les jambes ouvertes pour enlacer le bonhomme. Les clients ne baissent même pas les pantalons : ils se bornent à ouvrir la braguette, genoux pliés, fonçant de bas en haut. Il leur faut faire vite. Ceux qui attendent rouspètent, ou ils encouragent les plus mous pour accélérer le tempo. [...] Le métier debout est un spectacle qui bouge à la verticale; les couples se poussent comme au carnaval, accrochés pour ne pas perdre le rythme ni l'équilibre, crampés comme s'ils s'étranglaient. Le changement de client se fait tout aussi naturellement, sans que la femme ait à baisser la jupe : paiement secret, le suivant se déboutonnant avant que le précédent ne se soit éloigné à pas titubants, les genoux en purée. Pas question de tâter les seins ni de tenir les fesses. La pute empoigne aussitôt la nouvelle bite comme un pis de vache, pour mettre l'homme en train; elle l'aide avec les mains et se cambre pour faciliter l'accouplement. Aussi réglé que devant les guichets des bureaux où les gens font la file pour payer les taxes. (PM, p. 219-220)

Cette citation, comme celle qui la précède et qui décrit les conditions de la vie familiale du jeune garçon, nous permet de comprendre pourquoi les femmes et la description de leurs corps sont toujours récurrentes : ce sont des souvenirs déterminants de l'enfance du narrateur. Pendant son temps à la maison, c'est ce type de situation qui stimule souvent son imagination, tandis que quand il revient à l'internat, il « dirige mieux [son] imagination. Surtout grâce aux livres qui permettent à [son] esprit de dévier vers des aventures plus sérieuses » (PM, p. 222). Ce à quoi il ajoute : « Là-bas [l'internat] je suis plus à l'aise pour tout. Et quand vient la journée du départ [de la maison], je me sens beaucoup plus soulagé que ma mère, ce qui n'est pas peu dire » (PM, p. 222). Le narrateur exprime ici son désir de quitter le quotidien dérangeant et perturbant de la maison pour profiter d'un autre moins gênant et déséquilibrant.

IV.1.2. L'influence de la psychanalyse

Le processus de peindre et celui d'écrire permettent au narrateur de confronter son surmoi. La façon dont il se voit et l'aspect social de l'interaction sont confrontés aux tabous et aux principes de *devoir* et *falloir*. Selon la théorie freudienne⁸³, « quand le moi est déçu par les êtres extérieurs, il reporte son amour sur le moi : ce “retrait libidinal” est le narcissisme secondaire. [...]»⁸⁴. Le moi se rêve grandiose, héroïque, etc. Il chérit moins alors ce qu'il est que ce qu'il aimerait ou imagine être.». On peut ainsi dire que le fait que le protagoniste du PM est le narrateur renforce l'idée d'un narcissisme présent chez ce « héros à l'esprit nomade »⁸⁵, narcissisme reconnu par lui-même à la fin du roman : « tel que Narcisse se regardant dans le pavillon des miroirs d'un Luna Park misérable, je me reconnais dans les déformations [de ses tableaux] » (p. 371). Ce « reflet dans la glace »⁸⁶ construit la relation entre le moi et l'autre. C'est de cette « conscience morale qu'il dérive du désir narcissique d'identification aux parents, de l'intériorisation de leurs interdits et de leurs aspirations : la voix de nos maîtres en nous, et leur regard »⁸⁷. Dans le cas du narrateur du PM, c'est plutôt l'identification à son père qui détermine ses choix et ses intérêts. En même temps, son regard sur la société brésilienne influencera aussi l'image qu'il a de lui-même, ce qui le mène à « vouloir retrouver sa jeunesse et donc une grande partie de son identité à travers les tableaux »⁸⁸. À l'exception de son père, le narrateur ne

⁸³ Sigmund Freud. *L'inquiétante étrangeté*. Traduction de Marie Bonaparte et E. Marty. Introduction et commentaires par François Stirn. Collection dirigée par Laurence Hansen-Løve. « Profil Textes Philosophiques » (1ère édition : janvier 1987). PhiloSophie, octobre 2008, p. 24 et 25.

⁸⁴ Contrairement au concept de *narcissisme secondaire*, Freud souligne que « la croyance au double a pris naissance sur le terrain de l'égoïsme illimité, du narcissisme primaire qui domine l'âme de l'enfant comme celle du primitif. [...] Le narcissisme primaire est « celui de l'enfant qui se prend lui-même comme objet d'amour avant de choisir les objets extérieurs » (Laplanche et Pontails, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, P.U.F., p. 264) ». Sigmund Freud, p. 24.

⁸⁵ Simona Pruteanu. « L'atelier et la maison d'enfance du peintre- espaces hétérochroniques chez Sergio Kokis dans *Le Pavillon des miroirs* (1994) et *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008) », *op. cit.* p. 135.

⁸⁶ Sigmund Freud. *Le rêve et son interprétation*, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁸ Steven Urquhart. « Entre l'exil et l'asile : l'interdit silencieux dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *op. cit.*, p. 7.

s'identifie pas à sa famille. Ce sont plutôt des personnes étrangères à sa vie et à son environnement qui lui rappellent des différentes situations. Pensons au poète Bandeira qui, comme le narrateur, songeait à son départ et son côté artistique était influencée par la mort et par le poids du souvenir, représente le surmoi; à l'ivrogne Camélias, quelqu'un de très éduqué et respectable, qui s'est abandonné aux plaisirs de la vie et qui, selon le narrateur, « incarn[ait] à lui tout seul l'essence même de cette double nature qui s'imposait à [lui – le narrateur] » (PM, p. 168) , comme représentation du ça; et au professeur Bourborena (l'enseignant qui a fait le voyage au nord-est du pays avec quelques élèves de l'internat, dont le narrateur du roman), homme honnête, catholique et qui a su changer son destin et s'en sortir de la misère grâce au savoir, représentant le moi.

Nous pouvons donc dire que c'est par narcissisme que le protagoniste adopte parfois une « réaction thérapeutique négative [la critique constante de sa société d'accueil et l'affirmation de son altérité par rapport à cette société], et paraît tenir à ses symptômes, comme accroché à une certaine image de soi-même »⁸⁹, lui permettent de « capter la vie » et de « décoller une nouvelle couche » de son identité à travers sa propre image, qui se définit par le conflit entre l'être et le paraître, entre vouloir et falloir. Cette société d'accueil représente donc une société dominée par les contraintes du surmoi, alors que, dans la société qu'il a quittée, c'est le ça qui domine :

L'autoportrait est chaque fois un exercice d'humilité. Le résultat final peut paraître embelli aux yeux des autres; en les faisant cependant l'artiste a touché plus profondément à sa fracture. S'il a l'air de ne pas trop se massacrer, s'il réussit malgré tout à boucler un semblant d'unité, c'est uniquement dans le but de pouvoir continuer l'investigation. Comme l'homme de sciences, l'artiste utilise des modèles, des hypothèses de travail pour chercher son objet qui se dérobe. Chaque nouveau portrait lui permet de ne pas lâcher la corde, d'ajourner la plongée dans le gouffre. Lui seul connaît le sens de chaque ride,

⁸⁹ Sigmund Freud. *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 26.

des imperfections, la forme des rictus et les distances par rapport à soi. [...] c'est, d'une certaine manière, une chute, puisqu'il n'y a pas de retour, mais une chute lente, un glissement fait de charmes et permettent de mieux s'approprier les visages de la mort. [...] À chaque nouveau portrait, je cherche à décoller une nouvelle couche de cette identité faite de rajouts comme les vêtements d'un clochard. [...] Les portraits sont des moments isolés avec lesquels je souhaite capter la vie. Elle se dérobe cependant, et seuls les moments demeurent. Chaque portrait est ainsi unique, en deçà du mouvement, imparfait et inachevé. (PM, p. 253-254)

Le narrateur essaie donc de capter ses moments isolés de la vie qui le mènent à construire, déconstruire et reconstruire son identité. Chaque tableau approfondit ainsi cette identité morcelée, fracturée, et vise à distancier encore plus le soi du narrateur d'autrui. En conséquence, ces autoportraits renforcent son statut d'altérité.

IV. 2. Les tableaux comme outils de psychanalyse

Nous revenons maintenant à une idée exposée dans le chapitre précédent : les tableaux comme outils de psychanalyse. Le narrateur a compris qu'il a besoin d'un véhicule qui lui permettra de fuir ce qu'il a voulu laisser derrière quand il a quitté son pays natal et de s'en libérer. Dans ce processus de fuite et de libération, le narrateur voit ressortir certains souvenirs qu'il pensait déjà avoir refoulés. Il comprend ce que ces images représentent, mais il éprouve une nécessité de saisir la vraie signification de ces souvenirs. Selon Freud, « [...] il nous suffi[t] de dire qu'en fixant notre attention sur les associations « involontaires », sur celles qui « empêchent de réfléchir », sur celles que l'autocritique se hâte de rejeter comme trop insignifiantes, nous obtenons, à côté de l'idée morbide, un matériel qui nous permet de la résoudre »⁹⁰. C'est ainsi

⁹⁰ Sigmund Freud. *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 15.

que le lien que le narrateur établit entre ce dont il se souvient de son passé et l'impact que cela a sur son présent lui permet de le faire avancer dans la recherche de son identité, du garçon qu'il était et de l'adulte qu'il est. Il ne peut pas y aboutir tout seul, c'est pourquoi il décide de s'auto-psychanalyser.

Simon Harel reprend cette idée de l'importance du rêve chez le sujet migrant :

[...] l'écrivain migrant, pour qu'il ait accès au monde du rêve, doit d'abord accepter d'abandonner le sien, un rêve de continuité généalogique tel qu'il se trouve mis en valeur dans la relation entre un territoire et une identité. Il lui reste à se créer un nouveau rêve qui justifie le passage à l'écriture. Et face à cette filiation brisée, dont il est le légataire, l'écrivain migrant a pour obligation extrême de situer pour autrui ce qui provoque sa mélancolie. Il doit témoigner que l'altérité de sa filiation lui échappe, qu'il ne peut d'aucune manière expliquer pourquoi son identité est étrangère à celle de la société d'accueil⁹¹.

Donc, pour Harel, l'écrivain migrant, ou le sujet migrant, doit détourner, voire aliéner, sa relation avec son passé pour donner naissance au rêve de retrouver l'identité perdue ou jamais possédée. Pour lui, le rêve est redéfini à chaque stade de la quête d'identité.

Dans le PM, le rêve du narrateur est d'exorciser les fantômes du passé, activité qui lui permettra de retrouver une identité recherchée dès son enfance. Nous avons déjà constaté qu'il semble ne vouloir appartenir nulle part, en se sentant toujours de passage, en attente :

[...] je suis arrivé en pensant que c'était provisoire, pour faire un peu d'argent et repartir. C'est ce que je me disais. Ici, à l'étranger. Je n'ai même pas vu passer les premiers hivers; tout était si nouveau, si confortable, tranquille. [...] Considérer toutes choses comme provisoires, être autre derrière mes apparences, me perdre dans ces rues propres et presque désertes, parmi ces gens qui m'étaient inconnus. Tolérer que les choses

⁹¹ Simon Harel. *Les passages obligés de l'écriture migrante*, op. cit, p. 58.

autour de moi ne soient pas les vraies choses, qu'elles soient autres que ce qu'elles sont pour moi. Lentement, en m'habituant, sans passages brusques, puisque de fait j'étais leur étranger. Presque comme des vacances, en attendant un peu et encore un peu plus. (PM, p. 44-45)

C'est ainsi qu'en attendant un peu et encore un peu plus, le narrateur retrouve son métier de peintre à travers la décomposition des souvenirs, l'appréhension des images renvoyées par la mémoire et la production des tableaux. Il est hanté par ses souvenirs, par les images que sa mémoire lui renvoie et il veut s'en débarrasser. Il réussit à les extérioriser à travers ses peintures. Mais, selon lui, il est le seul à saisir la signification des tableaux. Ce manque de « formulation réelle »⁹² de l'idée exprimée ou du message à transmettre entraîne la non-interprétation des tableaux par le spectateur passif. Ce type de spectateur se trouve face à un tableau « confus et incompréhensible »⁹³ où « se rencontrent les énigmes que l'on ne peut résoudre qu'en remplaçant le contenu manifeste par le contenu latent »⁹⁴. L'inconnu, ou peut-être la méconnaissance, de la réalité brésilienne rend l'activité d'ajouter l'anneau qui manque à la chaîne et [qui l'amènerait] vers l'interprétation du [tableau]⁹⁵ impossible ou difficile. Cette toile de fond que le tableau ne possède pas aux yeux du public n'aide pas à la reconstruction de la signification des images. Cette situation est différente pour le narrateur puisqu'il a accès à son passé :

Quand je regarde mes tableaux, le processus s'inverse et je peux alors retourner en arrière. Les scènes oubliées, apparemment effacées à jamais, renaissent avec la netteté d'un film. Même si le thème du tableau semble distinct de ce que j'ai vécu, il me révèle encore des choses, ravive mes

⁹² Maurice Angers. *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*. Québec, Les Éditions CEC, 4^{ème} édition, 2005, p. 55.

⁹³ Sigmund Freud. *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 30.

⁹⁴ *Ibid*, p. 29.

⁹⁵ *Ibid*, p. 35.

souvenirs et me transporte vers le passé. J'y reconnais les visages de mon enfance, les maquillages des femmes, les rictus des morts, la couleur et la lumière des situations précises. Il m'a fallu créer de toutes pièces cet énorme réseau d'ombres et de taches d'encre pour dégager enfin les décombres d'une mémoire jusqu'alors ensevelie. (PM, 82)

C'est seulement lui qui comprend l'idée qui se cache derrière ces grosses têtes, ces visages déformés, ces mains qui sortent derrière les têtes, ces allures tristes, désolées, ces yeux perdus dans l'horizon. C'est lui le sujet qui réussit à voir cette association directe entre les tableaux et les images qui se promènent dans sa tête; c'est lui le seul capable de comprendre que derrière ce visage triste se cache un enfant mal nourri, sans avenir, condamné à la pauvreté et à l'abandon.

Ce manque de contexte qui compléterait l'idée que les tableaux représentent empêche l'interprétation intentionnée et l'empathie de la part du public. Les spectateurs n'ont pas vécu de situation pareille, ils n'ont pas assisté à ce type de spectacle vivant que le peintre essaie de reproduire à l'aide de son pinceau. Si le narrateur se met à la place du public, il comprendra que le matériel exposé au grand public réveille les idées morbides qu'il cache derrière ses peintures, idées qui dérangent le narrateur quand les spectateurs en font mention : la pauvreté, le carnaval, l'avenir sombre et les « commentaires béats » sur le Brésil (PM, p. 47).

En suivant toujours la théorie freudienne, il est possible de dire que les tableaux possèdent des « éléments de la vie intime » et qu'ils sont « incohérents et dépourvu de tout élément affectif »⁹⁶ pour le spectateur. Le personnage est assez exigeant avec ceux qui demandent de voir ses œuvres :

⁹⁶ Sigmund Freud. *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 22. Freud analyse un de ses rêves et finit par le décrire en utilisant les termes cités ci-dessus.

Les observateurs devront les relier les uns aux autres par l'artifice de la chronologie; le collier qu'ils ont l'air de former n'existe qu'à cause de la ficelle du langage. Derrière le front qui est peint à chaque tableau, il n'y a qu'un semblant d'unité; en fait seules restent la succession d'images, de préoccupations et d'angoisses réunies par la démesure de vouloir fonder une identité. (PM, p. 254)

Les commentaires des observateurs l'enragent, leur pitié envers ce pays méconnu le perturbe; mais c'est leur « passivité » (PM, p. 139) face à l'œuvre qui le gêne le plus. Il ne sait pas comment réagir à ces commentaires et il l'avoue : « Que répondre? Leur casser la gueule, me mettre à faire quelques pas de samba, ou violer sur-le-champ la femme du visiteur qui me regarde avec une envie d'uriner? C'est un dur métier, l'exil » (PM, p. 48).

Le narrateur se trouve dans un état de rêve éveillé produit par les images que sa mémoire lui renvoient. Ce sont ces rêveries et le travail constant de son imagination qui lui font entrer dans cette confusion entre ce qui est vraiment un rêve et ce qu'il souhaite être un rêve :

Seule l'imagination me relie au désir. [...] Je ne ressens de désir véritable qu'à l'égard des corps que je peux dévoiler en rêve, vis-à-vis desquels je peux avoir l'illusion qu'ils cachent une identité. [...] Et la souffrance, les rides et l'ossature sous-jacente sont un apport essentiel pour la ressemblance du portrait, pour l'illusion de son caractère. Après tout, l'anatomie extérieure est le dernier des masques nous protégeant de la souffrance animale, dès que toutes les autres couches sont enlevées. (PM, p. 258)

Nous proposons, donc, l'hypothèse que le narrateur, est devenu peintre pour faire face à son évolution identitaire. C'est une pulsion qui lui permet de faire ressortir des images qui le hantent et le harcèlent. C'est une façon de se guérir, d'extérioriser ses craintes, ses traumatismes et ses souhaits. Tout cela devient objet, tableau:

[...] le tableau continua d'éclater, imposant son existence propre, indépendant désormais de mon travail. Je ne pouvais plus le retoucher. Je l'ai alors examiné à la façon d'un spectateur passif. Il me plaisait chaque fois davantage, mais ce n'était pas un tableau à moi. Soudain, comme lorsqu'on nous apprend quelque chose qu'on a déjà su longtemps auparavant, l'image originelle m'est apparue. Très nette, toute en couleurs ; même le vent chaud de cet après-midi oublié est redevenu vivant. Seule l'horreur de la scène n'existait pas. Elle était devenue tableau et ne me hantait plus. (PM, p. 139)

Ce à quoi il ajoutera :

Aujourd'hui, ces images extériorisées encombrant toute la place, l'effet est schizophrène et je ne peux pas en disposer. J'ai déjà eu l'idée de les détruire, tous ces tableaux, évidemment. Parce que j'en détruis plusieurs, chaque fois que l'un d'eux s'écarte de l'image originale. Surtout au début, j'en détruisais très souvent. C'est d'ailleurs très agréable de peindre sur un panneau apprêté par une peinture que je n'aime pas. Ça donne du mordant à la surface. Puis je les tourne contre le mur pour qu'ils arrêtent de me tourmenter. L'image est alors captive, épinglée, étiquetée, comme un rat qui n'est plus nuisible, domestiqué presque [...]. (PM, p. 46-47)

En général, nous rêvons en abréviation. Des sens multiples s'associent aux éléments qui composent un rêve. Freud signale que « le contenu du rêve est beaucoup plus court que tout cet ensemble d'idées dont il semble être le substitut; [...] ce qui a provoqué le rêve [celui qu'il analyse dans ce passage du livre] c'est une circonstance insignifiante de la soirée précédente »⁹⁷. Ce court contenu que les tableaux représentent ne transmet pas nécessairement les idées que l'artiste veut refléter; les œuvres semblent manquer d'une certaine logique aux yeux du grand public. L'interprétation de ce qui y est exposé changera d'une personne à une autre selon les expériences de vie du spectateur. Pour soutenir cela Freud postule : « les idées, non seulement sont judicieusement reliées entre elles, mais reproduisent en partie les éléments du rêve [...], les

⁹⁷ Sigmund Freud. *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 24.

associations d'idées observées une première fois ne sont pas un effet du hasard »⁹⁸. Selon ce que nous pouvons inférer, ce *hasard* s'appelle expérience de vie pour le narrateur du roman. La même image produira un effet différent et réveillera des sentiments divers et variés chez les spectateurs selon leur vécu et leurs connaissances de la réalité ailleurs.

Dans un passage, le narrateur essaie d'expliquer pourquoi ses tableaux ne sont pas exposés dans une galerie d'art. Il revient sur le fait que ses œuvres manquent de contexte pour ceux qui ne proviennent pas de son pays et de cette époque-là. Cette toile de fond qui manque au public correspond au quotidien vécu par un enfant et représenté dans les œuvres par « ces visages qui hurlent, ces mains énormes, ces yeux qui regardent », son « peuple maigre, excessif, torturé » (PM, p. 47). Encore une fois nous nous retrouvons avec deux applications de la théorie freudienne : « les rêves sont en relation directe avec la vie quotidienne » et « jamais un enfant ne rêve de choses qui semblent insignifiantes ou indifférentes à un esprit enfantin »⁹⁹. Les images présentées dans les tableaux sont celles dont le narrateur veut se débarrasser puisqu'elles le tourmentent et l'assaillent; elles représentent la vie quotidienne de son époque au Brésil et elles ont une signification pour l'enfant que le narrateur croit déjà avoir enterré, mais qui se manifeste dans ses souvenirs et ses sentiments prétendument refoulés. Il est nécessaire ici que le spectateur soit capable « de rétablir la pensée » de l'artiste et « d'ajouter l'anneau qui manque à la chaîne; c'est le premier pas dans la vie de l'interprétation »¹⁰⁰ d'un tableau. Si le spectateur est capable de reconstruire cette pensée, voire de déterminer les intentions de l'artiste, et d'ajouter l'anneau qui manque à la chaîne, il aura accès à l'âme de l'artiste, donc du narrateur :

⁹⁸ Sigmund Freud. *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 34

⁹⁹ *Ibid.* p. 25.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 35.

Certains [des spectres] hurlent, se contorsionnant à la manière des paralytiques, ou restent accroupis, se cramponnant à leur corps dans une souffrance silencieuse et pathétique. D'autres ne sont que des visages, des déguisements. Parfois c'est le carnaval, parfois le carême. De nombreux cadavres : des corps inertes, des morts anonymes dans un décor sans pompe. Froid, gris au reflet cobalt, ou vert de chrome tournant au violet. Il y a des enfants, beaucoup d'enfants avec des ventres gonflés et des corps rachitiques. Qui rient pourtant et qui courent, à la façon des vrais enfants. Des pustules, des dents cariées, des nez qui coulent. Celui-ci suce un morceau de sucre brun, cet autre tend la main vers une fillette déjà gênée malgré la robe qui montre ses fesses. Des vieilles toutes sèches qui sentent le tabac, la sueur et le café. Tout ça et des milliers d'autres images se mettent en branle dès que je ferme les yeux, inlassablement, dans un fandango infernal. C'est drôle comme l'extérieur des choses peut être si peu important comparé à ce qu'on voit les yeux fermés. (PM, p. 20)

Cette imagerie résume tous ces éléments qui font partie des souvenirs obsédants du narrateur et qui servent de « tremplins pour la création artistique »¹⁰¹ : le carnaval, les célébrations religieuses, les cadavres, les enfants mal nourris, les prostituées. Ces images, faisant partie de l'extérieur, du groupe de référence de la société d'accueil, troublent l'intérieur du narrateur, son soi.

Le spectateur qui ne réagit pas de façon adéquate n'a pas accès à ce qui lui manque pour compléter l'idée transmise par le tableau. Malgré la frustration de l'artiste vis-à-vis des spectateurs qui ne comprennent pas les tableaux, il continue à se dissimuler. Il sait que ses tableaux ne représentent qu'une partie des images qui l'assaillent constamment. Il a compris le jeu et sait que s'il permet à toutes ses images de ressortir, il sera « tout à fait transparent, presque invisible » (PM, p. 283). De cette façon, s'il baisse la garde, les autres auront la possibilité de connaître vraiment son passé et d'apprendre la raison de son déménagement au Québec :

¹⁰¹ Janet Paterson. *Les figures de l'Autre dans le roman québécois, op. cit.*, p. 162.

Comme à l'internat, je n'avoue pas mon contentement, puisqu'après tout c'est l'exil. Et il ne faut pas qu'ils sachent que j'ai choisi de venir ici. Sinon ils risqueraient trop d'être détestables d'orgueil, et ça me mettrait face à ma fissure. Les cadavres et la souffrance qui m'ont tant blessé autrefois me servent désormais de déguisement. Je crois que les étrangers font tous la même chose, où qu'ils soient, pour colmater leur souffrance frêle. (PM, p. 306-307)

Au fur et à mesure que le narrateur avance dans son récit, nous constatons l'évocation d'éléments qui peuvent se prêter à une lecture freudienne : « On dirait que, sans être conscient, je suis venu ici pour retrouver une solitude propice à mes rêveries, pour donner libre cours à mon passé » (PM, p. 46). Les tableaux peints par le narrateur devenu artiste sont la conséquence du travail de la mémoire. Dans un passage du roman, le narrateur nous révèle :

Le rêve dominait tout l'horizon du monde, tant que je voulais, puisque d'autres s'occupaient de l'ordre et du réel. Sans aucun engagement de ma part. Comme un tableau, qui par sa forme et les limites des pigments me permet de m'abandonner au bercement de mes images. Je retourne alors en arrière, je transforme ce que je veux. Mieux encore, j'accepte que ça se transforme devant mes yeux, que ça s'emboutisse ou que ça éclate, qu'importe? (PM, p. 284)

Le retour en arrière, cette réminiscence du passé, légitime la quête de l'identité du narrateur par le biais d'un voyage dans l'espace et dans le temps. La mémoire évolue, se transforme et cède la place à l'apparition des souvenirs, à la rencontre des autres, à la recherche du soi et au rêve.

IV.3. L'influence du processus migratoire

Malgré le manque de rapports intimes du narrateur avec sa famille, le père semble occuper une place importante dans sa vie. Travailleur, silencieux, grand, fort, blond aux yeux bleus, il travaille comme électricien et aime les inventions. Son origine lettone lui donne son surnom : l'Allemand (PM, p. 38). Après la mort du grand-père du narrateur et le deuxième mariage de sa grand-mère, le père a été chassé de la maison et n'a pas pu finir ses études. Il a donc décidé d'apprendre par lui-même et l'a fait par correspondance, apprenant ainsi un métier (PM, p. 118-119). Il sait réparer toutes sortes des choses et aussi faire des piqûres (PM, p. 57). Il aime la lecture et son écriture est belle (PM, p. 38). Pour le narrateur, le fils, « [son père] s'en fiche » des grognements des femmes sur le fait qu'il n'est pas riche, parce qu'« il s'est simplement résigné en attendant son heure. Seules les histoires de réussite industrielle, d'inventions et de brevets l'intéressent » (PM, p. 117). Son père était convaincu qu'il deviendrait « célèbre grâce à ses inventions révolutionnaires concernant l'éclairage » (PM, p. 117-118). Son père pensait que « les immigrants [pouvaient] réussir à partir de rien, même s'ils ne [étaient] pas Américains » (PM, p. 119).

Voici pourquoi nous soutenons que l'expérience de vie du père du narrateur, ses échecs, le fait de vouloir devenir quelqu'un dans la vie et son côté artistique ont influencé certaines décisions prises par le narrateur : lui-même, il est devenu immigrant et poursuit une carrière de peintre. Même si ses tableaux n'attirent pas le grand public, comme c'était le cas pour les créations de son père, il poursuit ces activités, exactement comme son père faisait : « Mes tableaux rappellent étrangement les inventions de mon père et, comme lui, je m'entête à les faire » (PM, p. 195). De plus, fils et père n'aimaient pas être à la maison et se faire questionner par la mère et les tantes. Tous les deux étaient insatisfaits de leur vie et cherchaient à faire

quelque chose de révolutionnaire : le père avec ses inventions et le fils avec sa participation active à la vie universitaire dans les années 1970. Il nous semble aussi que la capacité d'observation minutieuse des choses que le père du narrateur possède prend une place prépondérante 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 »¹⁰² :

Papa examine tout : les paquets de macumba, les clochards qui dorment, les morts dans le chemin, les vitrines, les autos qui passent, les affiches sur les murs, les poubelles qui dérobent, les pigeons ou le pressoir du kiosque de jus de canne à sucre, tout est pour lui objet d'une observation minutieuse. [...] Il aime regarder la vie, qu'il dit, pour voir le temps passer. Bien calé sur ma chaise, j'apprends à mon tour comment on doit regarder les choses. Je l'observe longuement pendant qu'il feuillette le journal [...]. (PM, p. 63)

Dans une perspective psychanalytique, le narrateur incarne son père, non seulement par son propre exil, mais aussi dans son effacement – son isolement, son sentiment de dépaysement, sa recherche de la solitude. C'est comme si dans le roman le narrateur arrivait à engendrer son père, objet de désir de son enfance, mais presque toujours absent. À la fin du roman, le narrateur arrive à s'émanciper de ce père qu'il voit reflété en lui-même, de séparer son moi de celui de son père, par voie d'un processus d'auto-exploration véhiculé par la peinture et l'écriture. Si ce sont ces deux formes d'expressions qui lui ont permis d'articuler les expériences traumatisantes qui le hantent, et ainsi de les maîtriser, c'est en partie grâce à ce père qui lui a appris à observer, à réfléchir, à inventer et à raconter.

¹⁰² Anna Żurawska. « Entre deux rives » ou la condition de l'artiste dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, dans Romanica.doc, UAM, www.romdoc.amu.edu.pl/zurawska.html

CONCLUSION

**La mémoire du cœur
élimine les mauvais souvenirs et magnifie le bien,
et grâce à cet artifice
nous parvenons à surmonter le passé**

Gabriel García Márquez

Les romans de Sergio Kokis s'inscrivent dans le corpus de la littérature migrante québécoise puisqu'ils sont centrés sur l'importance du souvenir, l'exil, la quête de l'identité, le déracinement et les traumatismes d'un passé vécu ailleurs. Cette écriture de la migration des auteurs venus d'ailleurs et installés au Québec se manifestait déjà dans les années 1980, mais la critique littéraire la prendra en considération quelques années plus tard. Texte appartenant à l'écriture de la mémoire, *Le pavillon des miroirs* présente un espace d'interlocution culturelle entre le propre et l'étranger, le soi et l'autre, c'est-à-dire entre les référents culturels du pays d'origine et les référents culturels de la société d'accueil.

L'écriture de la mémoire, inspirée par des éléments vécus dans le passé et gravés dans la mémoire de façon inconsciente, est une réflexion sur le passé tel qu'il a été vécu et une reconstruction de ce passé par l'adulte qui est en mesure de transférer ces éléments inconscients au niveau du conscient. Ainsi, le soi et l'autre se retrouvent, fréquemment, dans une situation de

conflit qui est compliquée par le statut de migrant du sujet. Le sentiment d'aliénation du narrateur est donc conséquence du décalage entre le soi qu'il était – enfant – au Brésil et son soi adulte vivant en exil au Canada. Cette prise de conscience de son aliénation n'est que le début du processus de la construction identitaire. Cette construction, mobile et mixte, se construit à partir des expériences de vie individuelle et collective, représentées par d'autres personnages qui figurent dans le livre. Tous ces éléments contribuent aussi à l'hybridité du narrateur.

L'idée de déracinement, comme celle de l'exil, connote la notion de dissociation spatiale et psychologique du sujet migrant, laquelle détermine l'hybridité identitaire. Dans le cas du narrateur du PM, le déracinement, voire l'exil extérieur, résulte d'un déplacement géographique. L'exil intérieur est une manifestation existentielle qui a toujours fait partie de son identité puisque le narrateur se sentait déjà exilé, déplacé, autre au Brésil : cette fragmentation, ce sentiment d'altérité, commence déjà pendant son enfance. Le voyage que le narrateur fait dans le nord-est du Brésil représente à la fois une anticipation de l'exil et de la déterritorialisation qu'il connaîtra au Québec, et une prise de conscience plus approfondie de son altérité.

En alternant sa narration entre le passé et le présent, le narrateur nous raconte les événements les plus importants dès son enfance jusqu'à son âge adulte. Le narrateur choisit de raconter son histoire à la première personne du singulier et, en général, il se sert du temps présent. À travers sa narration, il guide le lecteur à la découverte de la vie d'un jeune Brésilien de la ville de Rio de Janeiro, pauvre, dont la mère gère un bordel dans la maison familiale et le père s'entête à poursuivre ses rêves. La vie de ce jeune garçon est marquée par la mélancolie et la tristesse. Il est témoin de situations qui le hantent dans son âge adulte. Les morts, les cadavres, les ivrognes, les prostituées, les enfants mal nourris, les manifestations religieuses et le carnaval sont les éléments déclencheurs des tableaux que ce narrateur-adulte peint. Les images que les

souvenirs de sa vie au Brésil renvoient à sa mémoire le poursuivent et l'obligent à s'interroger sur son présent. Il sent la nécessité de dompter ces images, voire de s'en débarrasser. Il réussit à les dominer à travers son pinceau. C'est ainsi que le narrateur se sert de la création de ses peintures comme un véhicule cathartique. Il les utilise pour effectuer un genre d'auto-analyse, comme point d'accès au soi. Ses tableaux deviennent son moyen de communication, sa forme d'expression. Les tableaux se constituent ainsi en sa collection d'images et aident le narrateur à se forger une identité, une « nouvelle présence à soi »¹⁰³. Il ne peut pas se servir des langues pour dire son malheur. Ni sa langue maternelle ni ses langues étrangères ne l'aident à s'exprimer.

Le premier roman de Sergio Kokis intègre les deux mondes et les deux imaginaires de la littérature migrante. Son narrateur est « fortement connoté par son désir, son amour et sa déception »¹⁰⁴, en même temps qu'il se trouve en négociation constante entre son surmoi et le ça. Ce héros migrant, en voyage et en exil constant et prisonnier de sa propre oppression, finit par confondre le fictif et le réel de sa narration :

Ma vie antérieure, elle-même, s'est mise imperceptiblement à se transformer dans ce mouvement de souvenirs fictifs, au point de vouloir se mélanger avec mes romans pour tisser de nouvelles possibilités au passé, de nouvelles cohérences jusqu'alors insoupçonnées. Et je finis par ne plus savoir ce qui appartient à la mémoire et ce qu'il appartient à la fiction¹⁰⁵.

L'exil identitaire, la mélancolie d'un passé qu'il cherche à transcender, la quête constante d'une identité, le déracinement et le désespoir sont des composantes de cette recherche identitaire que le narrateur poursuit. Il comprend qu'il doit *clore des cycles*,

¹⁰³ Simona Pruteanu. « L'atelier et la maison d'enfance du peintre- espaces hétérochroniques chez Sergio Kokis dans *Le Pavillon des miroirs* (1994) et *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008) », *op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁴ Klaus-Dieter Ertler. « La gare de Sergio Kokis », *op. cit.*, p. 202.

¹⁰⁵ Sergio Kokis. *L'amour du lointain. Récit en marge des textes*. Montréal, XYZ éditeur, 2004, p. 29.

fermer des portes, finir des chapitres pour laisser dans *le passé les moments de la vie qui sont achevés*¹⁰⁶. Cependant, son sentiment d'insatisfaction face à sa vie, aux gens, aux endroits visités et habités ne lui permet pas de trouver l'équilibre entre le soi et l'autre, entre sa vie passé et sa vie présente, entre son imaginaire et son réel. Le narrateur doit laisser son présent prendre une place, une position dans sa mémoire pour contribuer à une sorte de thérapie. Son présent peut l'aider à maîtriser son passé, à se l'approprier, à l'actualiser pour qu'une nouvelle liberté se fasse possible dans cet exil perpétuel.

¹⁰⁶ <http://paulocoelhoblog.com/2010/12/31/closing-cycles-eng-espa-port/>

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre à l'étude

Kokis, Sergio. *Le pavillon des miroirs*. Montréal, XYZ éditeur, 1995.

Ouvrages de référence

Angers, Maurice. *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*. Québec, Les Éditions CEC, 4^{ème} édition, 2005.

Arentsen, María Fernanda. *Discours autour des frontières, histoires des cicatrices. Une lecture des discours littéraires sur les frontières au Québec et en Amérique latine*, Saarbrücken, Germany, VDM Verlag Dr. Muller, 2009.

Bernier, Silvie. *Les héritiers d'Ulysse*. Outremont, Lanctôt Éditeur, 2002.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.

Brehm, Sylvain. « L'imaginaire de l'Autre et l'acte de lecture » <http://www.cegep-rimouski.qc.ca/apefc/wp-content/uploads/SylvainBrehm.pdf>

Charbonneau, Caroline. *Exil et écriture migrante : les écrivains néo-québécois*. Mémoire de maîtrise. Département de langue et littérature françaises. Université McGill, Montréal, 1997. <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/MQ29486.pdf>

Corda, Adriana. *La identidad italiana en la novela argentina a partir de 1980. Discurso e inmigración en textos de Antonio Dal Masetto, Mempo Giardinelli y Héctor Tizón*. Colección Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2004.

Freud, Sigmund. *Le rêve et son interprétation*. Texte traduit de l'allemand par Hélène Legros, titre original *Über Den Traum*. Gallimard, 1925, pour la traduction française.

_____ *L'inquiétante étrangeté*. Traduction de Marie Bonaparte et E. Marty. Introduction et commentaires par François Stirn. Collection dirigée par Laurence Hansen-Løve. « Profil Textes Philosophiques » (1^{ère} édition : janvier 1987). PhiloSophie, octobre 2008.

Ferréol, Gilles, Jucquois, Guy et, Colin, Armand. *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, 2003.

Grinberg, León y Rebeca. *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Harel, Simon. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal, XYZ éditeur, 2005.

_____ *L'Étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*. Montréal, XYZ éditeur, collection « Théorie et littérature », 1992.

Hölderlin, Friedrich. *Œuvres*. Paris, Gallimard, 1967.

Ireland, Susan et Proulx, Patrice J. (dirs.). *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*. Contribution to the Study of World Literature, Number 127, Praeger, 2004.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

Klaus-Dieter Ertler. « La gare de Sergio Kokis », dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (éds.) *À la carte – Le roman québécois (2000 – 2005)*, Peter Lang – Frankfurt am Main, GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2007

Kokis, Sergio. *Le pavillon des miroirs*. Montréal, XYZ éditeur, 1995.

_____ *La création des langages*. Québec, Éditions Nota bene, 2006.

_____ *Saltimbanques*. Montréal, XYZ éditeur, 2000.

_____ *L'amour du lointain. Récit en marge des textes*. Montréal, XYZ éditeur, 2004.

Laplanche, L. et Portalis, J.B., *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Editorial Labor, 1981.

Lacan, Jean. (1949) *The mirror stage*. In *Identity: a reader*. London, Sage, 2000.

Lebrun, Monique et Collès, Luc. *La littérature migrante dans l'espace francophone. Belgique – France – Québec – Suisse*. E.M.E., Belgique, 2007.

Moisan, Clément et Hilderbrand, Renate. *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota bene, 2001,

Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, collection « Papiers collés », 1988.

Oore, Irène. « La poétique du lointain dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis », dans *Le lointain. Écrire au loin. Écrire le lointain*. Magessa O'Reilly, Neil Bishop et A.R. Chadwick (dirs.), Beauport, MNH, 2000.

Ouellet, Pierre et Harel, Simon (dir.). *Quel Autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB Éditeur, 2007.

Paterson, Janet M. *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene, 2004.

Rouquié, Alain. *L'État militaire en Amérique Latine*, Paris, Seuil, 1982.

Rutherford, Jonathan (éditeur). *Identity. Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, 1990.

Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, Gallimard, 1940.

Tétu de Labsade, Françoise, dir. *Littérature et dialogue interculturel*. Les presses de l'Université Laval, 1997.

Articles de référence

Arentsen, María Fernanda. «Vers des cultures mobiles? La migrance en question. Divergences et convergences dans les discours littéraires au Québec et en Amérique latine ». *Interfaces Brésil/Canada*, Rio Grande, n° 8, 2008, p. 117-134.

Berrouët-Oriel, R. et Fournier, R. « L'Émergence des écritures migrantes et métisses au Québec ». *Québec Studies*, n° 14, 1992, p. 7-22.

Boxus, Dominique. « Le réel et la fiction chez Sergio Kokis: une étude de *Le pavillon des miroirs* ». *Interfaces Brasil / Canada*, Rio Grande, n° 4, 2004, p. 57-78.

Décaire, Isabelle. « Intime/extime ». Essai. *Spirale* 222, (septembre – octobre 2008), p. 38-39.

Figueiredo, Euridice. « Représentations du Brésil dans la littérature québécoise contemporaine ». *Voix et Images*, vol. XXV, n° 3 (75), printemps 2000, p. 563-575.

Gagnon, Isabelle. « Québécoité et écriture migrante : *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis ». *Communication, lettres et sciences du langage*, Vol. 1, n° 1, Université de Sherbrooke, 2007, p. 19. http://pages.usherbrooke.ca/clsl/vol1no1/gagnon_vol1no1_2007.pdf

Haissat, Sébastien. « La notion de l'identité personnelle en sociologie. Analyse de la construction identitaire à partir du processus d'engagement », *Interrogations? – Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, n° 3, « L'oubli », décembre 2006, p. 126-134. http://www.revue-interrogations.org/fichiers/53/notion_identite_personnelle_en_sociologie.pdf

Harel, Simon. « L'Exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement », *Québec Studies*, no 14, printemps-été 1992, p. 23-30.

Pruteanu, Simona. « L'atelier et la maison d'enfance du peintre- espaces hétérochroniques chez Sergio Kokis dans *Le Pavillon des miroirs* (1994) et *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008) », *Voix plurielles* 7.1 (mai 2010), p. 135-146.

Simon, Sherry. « Écrire la différence. La perspective minoritaire ». *Recherches sociographiques*, n° 3, septembre-décembre 1984, p. 457-458.

Tremblay, Jean-Marie. *L'inquiétante étrangeté*, à partir de Sigmund Freud *Das Unheimliche*, 1919 http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appquee/10_inquietante_e_etrangete/inquietante_etrangete.pdf

Turner, Diana. *Empowering EAL Learners* (présentation PowerPoint). Éducation Manitoba, lors de la Conférence TEAM, Winnipeg, mai 2011.

Urquhart, Steven. « Entre l'exil et l'asile : l'inter-dit silencieux dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis », *Voix plurielles* 4.2 (mai 2007), p. 1-15.

Żurawska, Anna. « Entre deux rives » ou la condition de l'artiste dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis, dans *Romanica.doc*, UAM, p. 1-7 (fichier pdf)
www.romdoc.amu.edu.pl/zurawska.html

Sites d'Internet consultés

<http://www.dynalum.com/dico/symbolisme-couleurs.htm>

<http://paulocoelhoblog.com/2010/12/31/closing-cycles-eng-espa-port/>