Voix plurielles
Volume 4, Numéro 2 : septembre 2007

Steven Urquhart

**Entre l'exil et l'asile : l'inter-dit silencieux
dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis**

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

Entre l'exil et l'asile : l'inter-dit silencieux dans *Le Pavillon des miroirs* de Sergio Kokis

Steven Urquhart
University of Lethbridge

Mai 2007

Drôle de défi que d'écrire sur les silences de l'enfant ! Ceux et celles qui s'y sont attaqués ont dû se colleter au paradoxe, au caractère fuyant du sujet.¹

Lorsqu'on parle du premier roman de Sergio Kokis, *Le Pavillon des miroirs*, on souligne à juste titre le caractère autobiographique du roman manifeste par le va-et-vient narratif entre le présent du narrateur/peintre au Québec et le souvenir de sa jeunesse au Brésil ainsi que les enjeux de son exil² et la nature vive et grotesque des images qui hantent son imagination. Francine Bordeleau résume ce dernier aspect en disant que « les images sont puissantes, l'écriture brûlante, et certains passages, paroxystiques atteignent une sorte de fureur. Kokis n'est pas un tiède » (10). Cependant, on constate également au cours d'une analyse détaillée du roman l'importance de la question du silence et la place considérable qu'il occupe dans la pensée du narrateur. Ce sujet, déjà abordé par Irène Oore dans le cadre d'une étude comparative entre un roman d'Abla Farhoud et *Un sourire blindé*³ de Kokis, n'a pourtant pas retenu l'attention des critiques dans *Le Pavillon des miroirs* qui a valu tant de prix littéraires à l'auteur.⁴ Ainsi, il convient d'examiner la signification et la fonction du silence qui constitue à la fois un aspect important dans la littérature migrante du Québec⁵ et la contrepartie de l'esthétique du carnavalesque que l'on dit si présente dans cette œuvre.

Défini simplement comme la « non-réalisation d'un acte d'énonciation qui pourrait ou devrait avoir lieu dans une situation donnée » (67), par Pierre van den Heuvel dans *Parole, Mot, Silence*, le silence signifie souvent autant sinon plus que la parole actualisée. Comme le note Michel Foucault :

Le mutisme lui-même, les choses qu'on se refuse à dire ou qu'on interdit de nommer, la discrétion qu'on requiert entre certains locuteurs, sont moins la limite absolue du discours, l'autre côté dont il serait séparé par une frontière rigoureuse, que des éléments qui fonctionnent à côté des choses dites avec elles et par rapport à elles dans des stratégies d'ensemble. (38)

Dans le contexte du *Pavillon des miroirs*, le mutisme du narrateur s'insère dans les interstices du récit, voire entre « l'exubérance, la luxuriance, la sensualité » que relève Bordeleau (10). Il

constitue d'abord une réalité familiale que le narrateur se voit imposé avant de devenir une stratégie d'évasion, puis un état d'introspection d'ordre « pascalien ». Le silence lui permet de rendre compte de sa condition personnelle en tant qu'exclu et étranger et enfin il se l'approprié. À la fois, la conséquence de l'interdit et l'incarnation du non-dit, le silence parle ou *inter-dit* dans le sens où il nous permet de lire entre les lignes et de voir ce qui n'est pas ou ne peut pas être dit. Partie intégrante de la communication du narrateur, son silence semble même être à l'origine de sa parole « pittoresque ». Si l'on écoute Derrida, la part du silence est « irréductible » car elle « porte et hante le langage, et hors de laquelle seule, et contre laquelle seule il peut surgir » (85), ce qui semble d'autant plus juste que *Le Pavillon des miroirs* constitue l'entrée en scène littéraire de l'auteur et donc, une sorte de vernissage où, à priori, il peut dire ou plutôt « faire voir » justement ce qu'il n'a jamais dévoilé auparavant. Enfin, dans ce contexte, il s'agit donc de considérer ce que Merleau-Ponty appellerait dans *Signes* « la parole avant qu'elle soit prononcée, le fond de silence qui ne cesse de l'entourer, sans lequel, elle ne dirait rien ou encore [de] mettre à nu les fils de silence dont elle est entremêlée » (58).

L'enfance et le silence involontaire

Dans cette histoire où un peintre brésilien dans son atelier au Québec refait, selon Réginald Martel, « le récit de son enfance pour être en paix avec certaines expériences traumatisantes » (2), on constate d'emblée que le petit garçon habite un monde muet et solitaire, malgré l'atmosphère carnavalesque, bruyante et souvent sordide qui l'entoure. Dans l'appartement claustrophobe de la famille où l'ambiance, selon le narrateur-enfant, est « lourde [et] visqueuse », il y a également « une menace [...] [qui] plane toujours dans l'air » (45) puisque « [l]es gens de la maison ne se parlent pas de la journée » (45). Le silence, qui est manifeste visuellement ici, est imposé par la mère du narrateur qui considère que ses fils et les enfants en général ne méritent d'être ni vus, ni entendus. Tout au long du récit, la mère, que le narrateur anonyme ne nomme pas, envoie celui-ci et son frère dehors se promener pour cacher le fait qu'elle gère une maison close à l'intérieur de leur appartement. Détachée de ses fils, à qui elle ne montre aucune affection, elle les exclut paradoxalement par ses « bavardages » constants avec les filles de joie qui se servent du domicile familial comme lieu de l'exercice de leur profession. Le narrateur explique cette situation en disant qu'« avec les femmes [...] il ne sert à rien de vouloir parler ; elles n'écoutent pas » (27). Ainsi, ses paroles n'ont pas de destinataire et se prononcent dans une sorte de vide.

En fait, on remarque que le monde du narrateur-enfant est scindé en deux parties. D'un côté, il existe la sphère des femmes qui raffolent des rituels mystiques et des commérages malgré leur soi-disant religiosité. Et, de l'autre côté, le monde du père du narrateur, né en Lettonie, incarne le stéréotype masculin (et allemand) par son laconisme, sa logique et son caractère franc et travailleur. L'enfant se trouve donc dans une sorte de faille ou de l'entre-deux pour ne pas dire d'*inter-dit*, ce qui se manifeste lorsqu'il explique que son père, avec qui il peut normalement parler,

ne veut rien savoir des histoires de nègres ni de curés. C'est pour ça que je ne peux pas parler avec lui. Les autres non plus ne veulent répondre à mes questions. Si je continue à parler de ces

choses, je recevrai une raclée comme je le mérite. Espèce de dévergondé. (21).

Ici, il est évident que l'enfant est dépourvu de voix et qu'il est tiraillé entre la dénonciation de son père, dont les critiques sont souvent misogynes,⁶ et la réplique souvent hystérique ou irrationnelle de sa mère qui finit toutefois par avoir le dernier mot. En effet, au début du récit et à la fin de ce passage, l'enfant intériorise le discours maternel, mais il n'a pas le droit de s'exprimer à l'instar de sa mère de peur de se faire battre. De cette façon, la violence est la conséquence de la prise de parole. Quoique l'intériorisation de la voix parentale soit normale pour un enfant en bas âge, on constate dans cet extrait la négativité du discours maternel qui rattache la parole de l'enfant à la saleté. Tout au début du récit, le narrateur-enfant explique ce rapport lorsqu'il est sorti avec sa sœur en se rappelant qu'il « faut pas trop me salir, ni trop parler » (10). Chez le narrateur-enfant, les questions que posent souvent les enfants sont interdites par sa mère qui, en le faisant taire, déplace le caractère sinistre de ses propres activités sur lui. Sur le plan symbolique, la parole dans la bouche du fils risque de contaminer ou de noircir l'espace « vierge » de sa mère, c'est-à-dire le silence dont elle se sert pour se protéger et faire disparaître ses activités illicites. Ainsi, l'imposition du silence est moins le symptôme de l'aliénation du narrateur-enfant plus qu'il n'en est la cause. Autrement dit, le rejet que subit le narrateur, qui joue seul dehors pendant des heures chaque jour, est moins la conséquence de l'exclusion de l'espace familial que le fait qu'il n'a personne à qui parler. De cette manière, il rappelle en quelque sorte l'image inversée de l'étranger qui, selon Julia Kristeva, a recours au silence en raison de son aliénation : « Ainsi, entre deux langues, votre élément est-il le silence » (28). Bien que le narrateur-enfant soit dans son pays natal à ce point du récit, il est à noter que son enfance reviendra justement le hanter une fois devenu justement immigré au Québec, pays froid et silencieux selon le peintre.

Impuissant devant sa mère et dépourvu du droit de poser des questions à son père, le narrateur-enfant se cache, voire s'exile sous le grand lit de la chambre lorsqu'il se trouve dans l'appartement. Dans ce cachet qui, comme le silence, se situe de l'autre côté du lieu qui parle, le narrateur-enfant peut observer tranquillement et se laisser aller à toutes sortes de rêveries. Ni vu, ni entendu des femmes, l'enfant y connaît une certaine liberté d'expression qu'il cherche à protéger : « Il faut que je fasse attention. [...] Faut pas non plus en parler, apprendre à la garder pour moi tout seul, l'enfermer derrière mes yeux en serrant les dents pour qu'elle ne coule pas. Il ne faut pas que je m'oublie » (27). Ainsi, le silence constitue un point d'observation pour le narrateur-enfant qui révèle en même temps le caractère interdit des activités des femmes.

Enfermé dans une solitude muette qui contraste avec la vivacité des descriptions que l'on retrouve dans le récit, le narrateur-enfant insiste sur l'importance de son mutisme qui est le résultat d'un traumatisme physique. Suite à une visite chez le médecin familial où le narrateur-enfant, « tellement peu habitué à ce qu'on [l]'écoute » (27), reçoit la permission de parler de ses cauchemars et puis des problèmes respiratoires dont il est censé souffrir selon sa mère, il finit par se faire littéralement arracher « les amygdales à froid ». Ayant contredit l'opinion de sa mère qui essaie figurativement d'étouffer son fils en lui disant qu'il est tuberculeux, celui-ci se méfie de la parole à cause de cette expérience, ce qu'il explique sans détour : « c'est le médecin qui m'apprit à me taire » (27). Par ce geste violent, on note que la parole est associée à la corporalité et donc,

indirectement aux activités illicites de sa mère qui cherche en essayant d'arracher la voix à son fils à supprimer ce dont il ne faut pas parler à haute voix.

Le mutisme familial : le silence qui a de la parole vs les bavardages silencieux

Moyen d'éviter la punition et la violence physique pour le narrateur-enfant, le silence maternel constitue également le véhicule du refoulement familial qui évite à l'enfant et à la mère de faire face à la nature taboue et corrompue des activités de la mère. Toujours inconnu du narrateur-enfant à ce moment du récit, le fait d'avoir transformé le domicile familial en bordel est décrit toutefois indirectement par celui-ci en disant que les enfants sont « refoulés dans la cuisine, quand elles viennent avec leurs messieurs et qu'elles préfèrent essayer les robes dans la chambre à coucher » (46). La naïveté de l'enfant qui se manifeste ici à travers ce qu'il ne « dit » pas, montre cependant le caractère *inter-dit* du silence qui fonctionne telle une prétérition qui fait comprendre ce que fait sa mère.

On voit de nouveau l'idée que le silence constitue le lieu du reniement dans la famille lorsque le narrateur décrit l'attitude de son père le dimanche soir après leur promenade ensemble. Le seul contact agréable et intime entre les membres de la famille, ce rituel hebdomadaire donne l'occasion au narrateur de discuter avec son père qui lui apprend justement à observer le monde physique et à prêter attention aux détails. C'est justement ce que fait le petit garçon une fois de retour à la maison.

À la maison, il a l'air d'avoir perdu la voix ; et il n'aime pas non plus que les autres parlent. Il dit que ça gâche la digestion.

Puis ce sera la longue soirée, ennuyeuse, silencieuse. [...] Ces soirées sont interminables d'un goût fade; le mutisme des gens est si épais que je peux le voir, l'entendre même lorsque je les regarde lire. J'ai parfois l'impression qu'ils vont crier. (59)

Dans ce passage où le silence ressemble à un cri, on remarque que le mutisme des membres de la famille expose le malaise justement « viscéral » et la tension qui existent au sein du foyer.⁷ Incapable de parler de ce qui se passe chez eux, le père cette fois-ci, en imposant un certain silence aux autres leur fait comprendre la vérité de la situation familiale ou du moins qu'il n'en est pas dupe. L'imposition du silence, qu'on peut appeler « l'indicible » ici est un moyen subtil d'éviter l'éclatement familial, mais qui y fait sentir un certain vide. Par conséquent quelque chose ne tourne pas rond dans la famille. En effet, le silence paternel, expressif cependant « représente » le tabou et fait sentir à quel point la situation est difficile à digérer.

Ainsi, le silence imposé par le père non seulement fait « voir » la vérité, mais lui permet de garder, au moins dans un premier temps, une certaine autorité. Le fait de ne rien dire laisse entendre qu'il n'approuve pas les activités de sa femme et agit comme un discours moralisateur en rappelant aux femmes que ce qu'elles font constitue en réalité une honte. De même, son regard peut aussi faire taire les femmes⁸ qui doutent de la réalisation de ses projets et de son rêve de devenir un inventeur-entrepreneur à l'américaine et de sortir la famille de la misère. Les femmes qui s'inquiètent de l'argent et du côté matériel de la vie ne parlent pas toutefois du peu de succès commercial du père qui valorise plus qu'autre chose l'honneur et le respect. Le

narrateur explique la situation en citant son père qui prend la parole pour dire qu'on peut paradoxalement parler de son travail (que les femmes passent sous silence) sans en avoir honte : « Il lui reste après tout la consolation d'avoir une renommée de travailleur sérieux 'qui a de la parole, contrairement à certains qui gagnent leur vie en trompant les gens avec des cochonneries'. Ma mère se tait, enragée » (110). Bien que le père réussisse son coup ici, il semble également avouer qu'il ne peut effectivement pas faire vivre sa famille et donc cède peu à peu à la volonté des femmes. Le narrateur explique indirectement ce fait en disant que son père finit par perdre « sa parole » et se tait involontairement : « [...] il répond de moins en moins aux questions de ma mère. Ses silences deviennent longs lorsqu'il se mord la lèvre d'un air absent » (116). Dans ce cas, on voit que le silence « paternel », associé à l'observation, à la clairvoyance et à une certaine dignité face à la vie est comblé par le silence de la mère qui s'apparente davantage à la parole dont la fonction est de masquer la vérité ou de faire en sorte qu'on ne l'entende pas.

Dans la famille « où les gens se parlent de moins en moins » (130), le lien entre le silence et le pouvoir se manifeste définitivement lorsque la famille passe des vacances ensemble chez la grand-mère maternelle où « [d]ès la fin de l'après-midi, le silence total est de mise : on écoute les feuillets radiophoniques qui se succèdent jusque tard dans la nuit » (133). Ici, on constate que le silence « matriarcal », qui l'emporte dans la famille, consiste en fait non d'un silence mais d'une sorte de discours vide et superficiel qui relève de ce que Van den Heuvel appelle « l'écriture subjectiviste » dans le cadre de la narration.

[Cet état] où la fonction d'information est subordonnée à la fonction phatique, est une *lutte* contre le silence. Ce qui ne peut se dire [...] est dit par un excès de langage (le bavardage), par un flux de paroles issues d'un sujet ostensible. Dans ce mode d'expression, l'auteur y montre bien comment l'écriture, d'abord 'babillage', puis 'sacerdoce', brave constamment le silence pour devenir enfin une 'folie', une activité qui ne vise pas seulement à *dire* des choses, mais à *taire* l'essentiel. (70)

De cette façon, les bavardages des femmes, qui ressemblent au « bruit blanc », consistent à recouvrir le silence et à diffuser la perception. Par une parole excessive et superflue, la mère cherche à noyer le silence du père, associé à la dimension métaphysique et la contemplation du monde⁹. Elle l'empêche aussi d'écouter ou de prêter attention aux bruits particuliers (venant des chambres). Ce mode d'expression veut donc aveugler l'interlocuteur et lui donner l'impression que rien d'extraordinaire ne se passe. En insistant sur la matière, sur le quotidien pour effacer et banaliser leur activité, ce genre de silence relève au fond d'un combat contre la mort (ce silence définitif) qui les menace sous la forme de la « misère » (108) dont le père est responsable par son manque de succès financier.

Le mutisme volontaire et la perte d'innocence

Pris dans cette lutte, le narrateur-enfant devient écolier à cette époque, mais ne se rend pas encore entièrement compte de la valeur philosophique de sa situation familiale. Cependant, on

constate qu'il commence à profiter pleinement du silence que sa mère lui impose et à comprendre qu'il peut annuler pour ainsi dire la négativité qui définit son existence en se taisant : « Si je les suis sans dévier ni traîner, et je n'ouvre pas la bouche, personne ne se fâche » (35). Dans ce va-et-vient entre le silence et la parole, l'enfant voit qu'en jouant le jeu des femmes, il se désincarne dans leurs yeux et devient plus ou moins invisible. Cette invisibilité lui permet de bénéficier d'une certaine liberté non seulement physique, mais aussi métaphysique.

Dépourvu du droit de parole à la maison, le narrateur-enfant fait face à la même situation à l'école¹⁰ où il se tait de façon définitive et volontaire. En lui permettant d'aiguiser le sens de l'observation, son mutisme constitue donc désormais une force subversive et une forme de révolte. Battu lors d'un cours de catéchisme pour avoir avoué le péché de la chair (le fait de manger de la viande le vendredi) par le curé, engagé ironiquement dans une aventure amoureuse, le narrateur explique qu'il « ne raconte pas ces choses à la maison pour ne pas donner raison à sa mère. Les pénitences, c'est comme ça, il faut les encaisser en silence » (84). Dans cette déclaration pleine d'ironie où le jeune homme n'exprime pas justement son remord, on note qu'en se taisant, il s'accorde paradoxalement le droit de s'exprimer. Ainsi, son mutisme est non seulement une manière intelligente et digne de résister au mensonge, mais aussi un moyen de dévoiler l'hypocrisie et la mauvaise foi. En effet, c'est un mode de transgression qui lui permet de se venger, ce qu'on remarque plus tard dans le récit lorsque le narrateur-adulte déclare : « J'encaissais en silence en attendant mon heure » (208).

On constate le rapport entre le silence et la vengeance lorsque le narrateur retourne à la maison « après un long séjour en institution ». Adolescent et donc, plus cynique qu'avant, il décrit l'évolution de son attitude en disant qu'il n'est plus dérangé par « les silences » (117) des membres de sa famille, qu'il évite en rentrant tard le soir, et qui de toute façon ne « s'inquiètent guère de [ses] états d'âme » (117). Sans le dire explicitement, bien entendu, il montre que la seule manière de combattre le mensonge est de faire semblant d'en être complice. À la différence de son frère, un peu plus âgé que lui, qui prend la parole pour faire entendre la vérité, le narrateur se rend compte que cet acte n'enlève rien au caractère interdit de l'objet du discours et qu'il ne fait paradoxalement qu'accorder de nouveau la parole à la figure autoritaire. En parlant du grand-père maternel qui vit toujours mais que les femmes de la famille disent pourtant mort, le narrateur explique : « Mon père nous a bien avertis avant de partir. Mais mon frère [...] n'a pas su se taire : il a même cru bon de dire que tout ça n'est rien d'autre que des mensonges » (135-136). Battu par les femmes, le frère souffre d'avoir contrarié ouvertement celles-ci alors que le narrateur en feignant l'ignorance met en relief son intelligence de façon ironique lorsqu'il dit : « Tandis que, moi, elles savent bien que je ne comprends pas ces choses-là » (136). Bien que le narrateur-enfant semble se conformer aux exigences des femmes, c'est peut-être ici plus qu'ailleurs qu'on remarque qu'en se taisant, il récupère un certain pouvoir et il est en fait le gagnant du duel langagier qui caractérise sa famille. En fait, l'emploi du présent ailleurs, mais surtout ici, fait sentir justement par sa « présence » dans le contexte du passé que le narrateur, à la différence de son père, a su garder son silence et que c'est lui et non les femmes qui a paradoxalement le dernier mot sur l'histoire familiale.

On remarque cette idée lorsque le jeune narrateur de sa famille découvre à cette même époque que le maquillage participe, selon son père, de « l'art secret et millénaire de la tromperie » (137). Ayant déjà « trompé » les femmes à propos du grand-père paternel, le narrateur prend plaisir à l'idée que le silence dissimule ses pensées et qu'il peut ainsi renverser la

situation ou la manipuler selon son propre gré. Ce renversement se manifeste lorsque le narrateur s'amuse à rêver que ses tantes, et non pas lui, sont victimes de la tuberculose : « Je rêve quand même aux tantes s'étouffant à leur tour, tuberculeuses. En jouant de la sorte et en les regardant, j'ai appris que les autres ne peuvent pas savoir ce qui se passe dans ma tête. Elles me trouvent très gentil lorsque je reste ainsi silencieux » (137). Dans ce cas, on remarque que le narrateur détient le savoir, et donc, a le dessus sur les femmes qui ne sont pas en mesure de le réprimander puisqu'elles ne savent ni ce qu'il pense, ni ce qu'il « dit » dans leur dos.

Dans ce moment de transition où la famille change d'appartement, le mutisme dont il se sert pour tromper lui fait découvrir « toutes les choses indécentes qui peuvent exister » (150). Le narrateur s'est réapproprié le silence, qui l'a aliéné dans un premier temps. Le silence constitue, ici, un refuge qui lui permet d'établir dans son esprit une certaine distance entre lui et sa famille, mais dont il ne parle pas « puisque peu à peu je commence à avoir honte » (150). La perte d'innocence du narrateur et le rejet de sa situation familiale se remarquent lorsque son frère lui fait savoir que sa mère utilise l'appartement comme « 'une maison de bains' » (166). L'usage de l'euphémisme, qui fonctionne telle une litote ici, signale à quel point le narrateur s'avère sensible à la parole et qu'il est au courant du pouvoir illusoire du silence. En parlant du silence sur un ton ironique, il explique que le mutisme est justement ce qui l'a détrompé et qu'il n'est pas du tout dupe du non-dit : « Nous avons beau nous taire, faire comme si rien n'était, si ça venait à s'ébruiter je deviendrais fils de pute... » (168). Ici, l'usage des points de suspension, qui nous invite selon Van den Heuvel, « à dire une évidence que la situation graphique suggère, à verbaliser un mot-tabou » (73), souligne une vérité qui n'en est pas encore une et montre la nature *inter-dite* des propos du narrateur. En fait, dans cette déclaration qui constitue une forme de prétérition, on voit comment ce que le narrateur-enfant dit qu'il n'ose pas avouer expose le vrai métier de sa mère.

Le caractère double du discours du narrateur, qui révèle le secret de sa mère en parlant paradoxalement de son silence, s'applique également à la structure narrative du récit dans la mesure où le narrateur anonyme intervient tous les deux chapitres en tant que double, c'est-à-dire enfant et adulte-peintre où une sorte de « voix-off » qui commente une série de diapositifs qui dépeignent sa vie. Dans cette structure filmique, on constate que le silence récitatif, créé par le recul du narrateur, qu'il soit adulte ou enfant, par rapport aux événements de sa vie à l'époque et la distance temporelle séparant les deux, reste toutefois présent, ou au présent. En commentant l'importance du temps et de l'espace, Janet Paterson remarque que le récit, en nous faisant « découvrir la vie intérieure du jeune garçon brésilien », a toutefois « un regard énonciatif [qui] s'ouvre continuellement sur le monde extérieur » (47, 2002). En effet, la dichotomie du récit rappelle la faille dans laquelle se trouve l'enfant et signale à quel point le narrateur-adulte a besoin de laisser parler le petit garçon de ce qu'il a dû si longtemps taire.

L'internat : un voyage muet vers l'intérieur

Envoyé dans un internat lors de son adolescence, le narrateur se sert du silence pour protéger la paix qu'il découvre dans cette école-prison qui incarne un vide existentiel pour la plupart des étudiants : « Quand je ferme les yeux, personne ne peut voir ce que je pense. L'important, c'est de me taire, parce qu'ainsi ils me foutent la paix. Je trouve très bien d'être ici. Mais je ne le dis pas, pour ne pas attirer l'attention sur moi » (162). Ce mutisme volontaire, associé également à la

découverte de la lecture, activité silencieuse et solitaire encouragée par les enseignants, révèle « le monde du large » (158) au narrateur et lui permet d'explorer avec recul l'ailleurs qu'il a connu lors de ces anciennes promenades avec son père et tout seul. En d'autres mots, la lecture lui permet de dialoguer avec l'extérieur à l'abri de la violence : « J'étais profondément heureux. Sans l'avouer ouvertement, bien sûr, puisque c'était quand même une prison. J'y étais sans l'être tout à fait, la tête toujours ailleurs, de plus en plus enrichi par les jeux du langage » (159). De nouveau ici, on constate que le mutisme du narrateur le rend paradoxalement sensible à la portée de la parole et à sa capacité de nuire.

À la différence de la plupart de ses pairs qui goûtent aux commérages personnels de leurs pairs pour se désennuyer, le narrateur, comme un vrai solitaire, se targue de rester « silencieux » et de garder son « monde bien protégé du regard des autres. Ce n'est pas seulement une question de romantisme, c'est une question d'imagination » (200). Le silence n'est donc désormais pas une action (par peur ou par désir), mais plutôt un état ou la manifestation de sa différence et une attitude vis-à-vis de la vie. Ainsi, il rappelle de nouveau la description de l'étranger chez Kristeva : « Rien à dire, néant, personne à l'horizon. Et une complétude impénétrable : diamant froid, trésor secret, soigneusement protégé, hors d'atteinte. Ne rien dire, rien à dire, rien n'est dicible » (29). L'imagination, associée aux rêveries du narrateur qui trouve désormais que « c'est facile de se taire, de ne jamais parler chez [lui] » (200), lui permet de surmonter l'ennui et les contraintes spatio-temporelles auxquelles il est sujet. Dans son cas, ses nombreuses pensées, rêveries, et puis fantasmes,¹¹ relèvent d'une interrogation métaphysique et existentielle. On voit le caractère plutôt philosophique de sa pensée lorsqu'il mentionne le recul et le détachement dont il bénéficie par rapport à sa mère : « j'apprends à l'exclure de mon monde. Je me surprends à l'examiner comme si elle était une chose » (190). Maintenant plus âgé et mur, le narrateur arrive à faire abstraction de sa mère et à la traiter avec une indifférence contemplative. En effet, en parlant d'elle comme d'« une chose », le narrateur montre clairement que cette femme n'est que matière pour lui et qu'elle manque, tout comme ses pairs, d'imagination.

On note le rapport entre les deux lorsque le narrateur, qui se tient souvent à l'écart et qui se plaît dans la solitude de l'observation, déclare que, contrairement à lui, ses camarades de classe vivent « au jour le jour combattent la mort par la sueur » (158), c'est-à-dire en participant à d'innombrables activités physiques « l'ennui collé au corps » (158). Quoique le narrateur ne mentionne pas sa mère dans ce passage, il l'évoque indirectement en reprenant ce discours dans le contexte des activités des sociétés de consommation. Il explique en parlant du besoin de se divertir constamment qu'il s'agit au fond de « [la] peur [qui] est disséminée partout – surtout la frousse de la mort. Pas de la mort-cadavre, non, [...] [l]a mort en vie, plutôt, leur mort à eux. [...] Ils cherchent à exorciser leurs démons par des régimes de toutes sortes [...] » (274). Ainsi, le narrateur, qui s'enferme dans un monde d'ordre plutôt contemplatif, rappelle Pascal qui critique le divertissement en disant que « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre » (Frag.126). Ce fait semble d'ailleurs être appuyé par Kokis dans « Cohérence et autoportrait » lorsqu'il dit sur un ton désinvolte et ironique : « je sors peu de ma chambre, et seulement pour vaquer à des tâches indispensables comme me procurer des livres, du matériel de peinture, de l'alcool, du tabac, et d'autres munitions de bouche » (8).¹² Bien qu'il faille se méfier de telles déclarations et qu'aucune de ces réflexions ne soit prononcée dans un cadre moralisateur d'ordre téléologique, l'attitude du narrateur, qui valorise l'imagination,¹³ relève d'une interrogation ontologique en ce

sens qu'il critique la superficialité des poursuites d'ordre matériel. À la différence de ses amis et de sa mère, le narrateur se tait afin de faire face aux réalités du monde. Autrement dit, son mutisme constitue une source de vitalité qui lui permet non seulement de se pencher sur « ses états d'âme », ¹⁴ mais aussi de combattre l'ennui existentiel et de confronter la mort ¹⁵ - ce silence définitif - qui fait paradoxalement valoriser la vie et l'expression intime. En effet, le silence du narrateur à ce moment du récit est comparable au mutisme du personnage principal, Conrado dans *Un sourire blindé*, qu'Oore appelle « l'espace privilégié d'un mode d'être richement introspectif » (480, 2000). ¹⁶

En parlant de ses tableaux à travers lesquels il retrouve sa jeunesse et donc une grande partie de son identité, le narrateur explique que l'autoportrait est « un exercice d'humilité » (229) et qu'il souhaite « capter la vie » (230) dans ses portraits. Cette réflexion sur la peinture va de pair avec la description du voyage scolaire au Nord-est du Brésil qu'il effectue avec sa classe d'école. Sans attentes préalables, le narrateur-adolescent découvre que son pays est composé d'habitants ravagés et de laissés-pour-compte, ayant « l'air de bêtes primitives et languissantes » (247), qui vivent dans un climat de plus en plus aride et stérile. Ce voyage, « vers l'intérieur du pays » a lieu en silence et rappelle ainsi une sorte de voyage conradien « au cœur des ténèbres » ou célinien vers la mort ou « au bout de la nuit ». ¹⁷ En parlant de ce qu'il a découvert, le narrateur déclare : « nous sommes bien silencieux après la vision de l'essaim d'enfants misérables, et chacun 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... ? » (245-246). Le silence, qui constitue un cri en suspens ici, est à l'origine de la parole du professeur Borborema qui rompt le mutisme de ses étudiants pour brosser « un tableau global », de la situation destinée non à les « convaincre », mais à « [leur] apprendre à penser » (246). ¹⁸ Cette instance dans le récit est un moment de réflexion dans le sens propre et figuré du terme dans la mesure où le narrateur-étudiant se reconnaît dans l'aliénation dont il est témoin.

Pour le narrateur, il s'agit littéralement de se replier sur soi-même, ce qu'il explique en parlant justement du retour qui a lieu « [en] silence, chacun se dégageant des autres pour plonger en soi après toutes ces expériences » (271). Plus qu'une simple excursion effectuée dans le cadre de ses études, ce voyage constitue une métaphore pour l'introspection du narrateur dont les descriptions dans cette partie constituent des hypotyposes. ¹⁹ De nouveau, le silence est encore une fois l'ingrédient essentiel de la mise en scène de ces tableaux descriptifs qui exposent ce que le narrateur avait auparavant refoulé :

[I]es départs n'ont rien à avoir avec l'espace. La vraie descente est vers soi, dans le silence. [...] Il ne sert à rien de se comparer car chacun est seul face au vide. Le rêve, la passion ne sont pas des choses réelles en dehors de notre tête. Ils exigent le silence, un silence qu'on peut atteindre uniquement lorsqu'on n'a pas besoin de spectateurs. (278)

Tout comme le silence du narrateur qui lui permet d'entretenir un dialogue avec l'extérieur et d'entrer en contact avec son passé, la description de ce voyage donne une voix aux silencieux, aux aliénés (dont fait partie le narrateur), ²⁰ c'est-à-dire à l'interdit, à tout ce qu'on ne dit pas du Brésil.

En effet, on constate que le discours du narrateur dans la deuxième moitié du récit diffère de la première partie dans le sens où il prend la forme d'« une non-parole », voire de ce que Van de Heuvel appelle cette fois-ci « l'écriture objectiviste » : « Se retirant de son discours, se cachant, se taisant d'une certaine manière, le sujet *montre* qu'il est là [...] par la mise en scène de l'objet qu'est devenue la parole perdue » (71). À la différence de la première partie du récit, cette partie fait taire les bavardages de la mère en exposant justement l'objet de sa hantise, la mort. Dans *L'amour du lointain* (2004), ouvrage critique de Kokis sur son œuvre littéraire, il explique indirectement le changement du style d'écriture dans cette section en disant que la peinture était la seule activité capable de faire cesser « le bavardage et les histoires dans [s]on esprit » (188) et qu'elle lui permettait de mieux « imaginer certaines parties de l'histoire » (279). Bien qu'il ne s'agisse pas en réalité de peinture, le narrateur dans *Le Pavillon des miroirs* « dépeint » l'état du pays sous forme de ce qui ressemble à des « tableaux ». C'est donc à travers la description détachée qui constitue à la fois un portrait de son pays et une sorte d'autoportrait que le narrateur-peintre arrive à agir contre la « passivité » (234) qu'il répugne et à dénoncer « l'injustice » qui, selon lui, est « un reliquat de [son] enfance » (233).²¹

L'amour du silence

Renvoyé de l'internat à la fin du roman, le narrateur continue à se taire une fois de retour à la maison afin d'éloigner les autres et d'avoir de l'espace pour rêver (286). Cependant, son mutisme revêt une autre signification, ce qu'on constate lorsqu'il décrit sa découverte de l'amour. En parlant de Ceres,²² son premier amour, le narrateur explique que « nous n'avons rien à nous dire, c'est bon de rester en silence » (14). Le silence du narrateur dans ce cas devient un moyen d'accéder au réel, aux sentiments authentiques et aux sensations physiques. Cette idée se remarque encore davantage lorsque le narrateur parle d'Ilka, autre petite amie qui gâche leur rapport par ses bavardages, alors que tout était parfait au début grâce aux « promenades silencieuses, salles de cinéma sombres, [et] beaucoup de passion » (312). À la différence du silence qui permet le contact humain direct et intime, la parole, comme chez les personnages de Céline,²³ sert de lien artificiel avec le monde extérieur et nomme ce qui est ou devrait rester indescriptible ou indicible dans les rapports humains. Bien que le langage soit nécessaire, le narrateur ne parle pas pour ne rien dire et voit la langue comme imposant une syntaxe à la réalité et gâchant par l'imposition d'une structure artificielle, une « cohérence » à ce qui est normalement flou, changeant et ambigu.

Le rapport entre le silence et le flou devient clair dans la dernière scène du portrait de la jeunesse du narrateur. Parti seul pour la plage Copacabana la veille du Jour de l'An, le narrateur - devenu étudiant de philosophie grâce à certaines circonstances un an après son renvoi de l'internat - se trouve à minuit sur la plage à réfléchir sur son présent et son passé. Tirillé « entre le nord et les tropiques, entre le savoir et le mysticisme, toujours à mi-chemin entre les choses » (315), le narrateur explique qu'il est pourtant heureux à ce moment charnière « sur le sable [où] c'est encore le silence » (315). À la fois stable et instable, le sable, symbolique du temps écoulé et du temps du récit qui fluctue entre le présent et le passé, rappelle le silence qui, ambigu par le fait qu'il peut être interprété en même temps comme un acquiescement et un refus, incarne un mode d'écoute qui met en valeur le passage du temps et donc, la complexité de la vie. De même, les vagues qui représentent le *stream of consciousness* du narrateur – cet état d'introspection à la

fois muet et discursif – lui permettent d'écouter le va-et-vient de son propre être et enfin de s'y laisser aller.

Conclusion

En tant que composant intégral de la communication, le silence se fait entendre et n'est donc jamais total, ce que le narrateur-peintre remarque de façon détournée au début du récit dans son atelier au Québec où « [l]e silence est total. Si total qu'il prend la forme d'un bourdonnement sourd dans ma tête » (15). Le silence ici, qui rappelle le bruit blanc ou les bavardages maternels, lui fait revenir ce qu'il a vu et ce dont il n'a pas pu parler dans son enfance et consiste en des images « qui ne se taisent pas [...] comme une sorte de mauvaise conscience » (17). Hanté par les images morbides de sa jeunesse qu'il dit vouloir « taire » (63) en les peignant, le narrateur les réactualise en leur donnant un corps et donc fait parler ce qui incarnait le silence dans le passé. Ce paradoxe renvoie au chassé croisé de la narration entre le présent et le passé et au sentiment permanent d'étrangeté dont parle le narrateur à travers le récit, mais surtout vers le dénouement. Cette altérité se manifeste au niveau des tableaux dans lesquels certains personnages « hurlent, se contorsionnant à la manière des paralytiques » tandis que d'autres « restent accroupis [...] dans une souffrance silencieuse et pathétique » (16).

Ainsi, le silence du narrateur constitue une sorte de *pharmakon*, c'est-à-dire un poison et un remède non seulement du point de vue du récit, mais aussi du point de vue de la création. Poison que lui avait imposé sa mère, le silence finit par permettre finalement au narrateur de faire parler son passé et d'accepter son exil identitaire. Autrement dit, en parlant de ses tableaux, destinés à taire les voix de son passé, le narrateur met la non-parole ou le silence des images au profit de la parole. Lieu d'exclusion sociale dans un premier temps, le silence devient un asile par la suite pour le narrateur et constitue donc « le lien » entre l'image et la parole, le peintre anonyme et l'auteur, la mort et la vie, l'intérieur et l'extérieur, le passé et le présent, l'interdit et le non-dit, et enfin le réel et l'art.

En effet, en examinant la question du silence dans le roman de façon chronologique, on constate que le mutisme y évolue, mais reste en même temps une constance dans la vie du narrateur. Le silence involontaire s'associe d'abord à l'impuissance, à la dépossession et à l'assimilation au monde matériel. Pris entre les bavardages et l'indicible, le narrateur, qui se retrouve dans une faille, n'a pas d'espace personnel pour s'exprimer. Cette objectivation à laquelle il est sujet se transforme en un mutisme volontaire moins investi de valeurs négatives qui lui permet d'affirmer entre autres sa « différence », voire sa subjectivité et de confronter l'aliénation dont il est victime dans un premier temps. Enfin, le fait de se taire devient un mode introspectif pour le narrateur et le médium qui « représente » son altérité. Dans tous ces cas, le silence, qui est à la fois l'interdit et le non-dit, *inter-dit* c'est-à-dire laisse entendre la signification de ces deux états. On constate cet effet lorsque le narrateur parle justement de son exil à la fois géographique et affectif au Québec, province également innommée dans le récit, où « le silence boréal laisse émerger quelque part le battement des tambours, la foule qui saute, très loin dans le fond de [sa] mémoire » (103).

Donc, si l'on dit que le silence parle, peut-on dire que le narrateur abandonne son silence et se met à parler en racontant son histoire dans *Le Pavillon des miroirs* ? Oui et non, dans le sens où l'écriture, cet aide-mémoire, constitue une forme d'expression non-verbale qui précède la

parole, selon Derrida. Destinée d'abord à un public supposément intime et à faire parler de ses tableaux,²⁴ l'histoire relève en quelque sorte de l'inquiétante étrangeté freudienne dans le sens où ce qui « devrait rester un secret, dans l'ombre, [...] en est sorti » (222). Merleau-Ponty semble rendre compte de ce phénomène dans son commentaire sur le rapport entre le silence, l'écriture, la peinture et la réception de l'œuvre artistique :

L'œuvre accomplie n'est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée et, sautant les intermédiaires, sans autre guide qu'un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible. (64)

À la fois, le sujet et l'objet de son discours, le narrateur, en mentionnant par-ci et par-là son mutisme, fait voir et parler l'interdit et le non-dit de sa jeunesse. Sur le plan visuel, l'ekphrasis se transforme en hypotypose et incarne paradoxalement le silence de l'immigré qui, selon le narrateur, n'« a pas de langage autre que celui qu'il emprunte, pour montrer les choses qui ne sont pas montrables » (63). En parlant d'une conception tragique du langage chez certains auteurs, Van de Heuvel semble résumer la fonction de l'écriture dans *Le Pavillon des miroirs* :

Quand il n'est pas possible d'établir une connexion entre la masse amorphe du réel et celle des moyens d'expressions – « trop de choses » et « pas assez de formes » disait Flaubert -, on peut chercher refuge dans la fuite qui peut aboutir, dans sa forme extrême, au mutisme, à l'abandon définitif de la parole, par le retrait (Hölderlin, Rimbaud) ou par la mort (Nerval et tant d'autres). Chez ceux qui restent, l'écriture apparaît comme une activité vaine, mais nécessaire malgré tout, qui sert plus à *exorciser* qu'à communiquer, plus à *immoler* la langue qu'à la renouveler. (84)

Ainsi, l'écriture – signe plutôt visuelle que verbale – constitue pour le narrateur une forme de traduction, voire une déformation de la parole, du logos, et représente « l'artifice » qui lui permet de se réjouir de son étrangeté et de nous parler de son altérité, cette « déformation » (334) qu'il dit ironiquement à la toute fin du *Pavillon des miroirs* avoir toujours cherchée.

Tel Narcisse se regardant dans le pavillon des miroirs d'un Luna Park misérable, je me reconnais dans les déformations. [...] N'est-ce pas ce que j'ai toujours cherché. (334)

Bibliographie

Bordeleau, Francine. « Sergio Kokis : Le Carnaval des morts. » *Lettres québécoises* 80 (1995) : 10-11.

- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- Dhawan, Nikita. « The Power of Silence and the Silence of Power. » *Atopia* 7.4 (2005) : www.atopia.tk/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=54.
- Figuierido, Euridice. « Répéter les clichés ? Représentations d'Haiti et du Brésil dans la littérature migrante du Québec. » éd. Kathleen Gyssels, Isabel Hoving, Maggie Ann Bowers. *Convergences and Interferences: Newness in Intercultural Practices/Ecritures d'une nouvelle ère/aire*. Amsterdam : Rodopi, 2001. 223-235.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité, t.1, La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
- Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté ». *L'inquiétante étrangeté : et autres essais*. Trad. Bertrand Féron. Paris : Gallimard, 1985. 209-263.
- Grossman, Simone. « L'œuvre d'art comme 'continuum' selon Kokis. » *The French Review* 78.6 (2005) : 1162-1170.
- Kokis, Sergio. *Le pavillon des miroirs*. 1993. Paris : Éditions de l'Aube, 1999.
- - -. « Cohérence et autoportrait. » *Lettres québécoises* 80 (1995) : 7-9.
- - -. *L'amour du lointain*. Montréal : XYZ, 2004.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.
- Martel, Réginald. « Sergio Kokis : premier roman, deux prix ! » *La Presse*, livres, 4 décembre, 1994.
- Merleau-Ponty, Maurice. « Le langage indirect et les voix du silence. » *Les signes*. Paris : Gallimard, 1960. 49-104.
- Oore, Irène. « Le mutisme dans *Le Bonheur à la queue glissante* d'Abla Farhoud (1998) et dans *Un Sourire blindé* de Sergio Kokis (1998). » éd. Robert Viau. *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*. Beauport : MNH, coll. Écrits de la francité, 2000, 473-483.
- - -. « L'Itinéraire créateur dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis. » éd. Lidia Anoll et Marta Segarra. *Voix de la Francophonie*. Barcelona, Spain : Universitat de Barcelona, 1999. 235-245.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris : Gallimard, 1977.
- Paterson, Janet. « Quand le je est un(e) Autre : l'écriture migrante au Québec. » *Reconfigurations : Canadian Literatures and Postcolonial Identities*. Brussels : Peter Lang, 2002.
- - -. « Je suis autre : l'écriture migrante dans *La Québécoise* et *Le Pavillon des miroirs*. » *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec : Nota Bene, 2004.
- Pépin, Jean-Pierre. éd. « Silences de l'enfant ». *P.R.I.S.M.E.* (Psychiatrie, recherche et intervention en sante mentale de l'enfant). 1.4 (1991) : 3.
- Van den Heuvel, Pierre. *Parole, Mot, Silence*. Paris : José Corti, 1985.
- Vautier, Marie. « The Role of Memory in two 'fictions de l'identitaire' from Quebec : Sergio Kokis's *Le Pavillon des miroirs* and Jean-François Chassay's *Les Ponts*. » *Studies in Canadian Literature* 24 (1999) : 141-150.
- Vitoux, Frédéric. *Louis-Ferdinand Céline. Misère et Parole*. Paris : Gallimard, 1973.

¹ Pépin, Jean-Pierre. éd. « Préface » d'un numéro « « Silence de l'enfant » de la revue P.R.I.S.M.E (Psychiatrie, recherche et intervention en sante mentale de l'enfant » (3).

² Voir à ce sujet les articles de Marie Vautier et de Janet Paterson.

³ Voir « Le mutisme dans *Le bonheur à la queue glissante* d'Abla Farhoud (1998) et dans *Un sourire blindé* de Sergio Kokis (1998) ».

⁴ Avec *Le Pavillon des miroirs*, Kokis a reçu le Prix Molson de l'Académie des lettres du Québec (1994), le Grand Prix du livre de Montréal (1994), le Prix Québec-Paris (1995) et le Prix Desjardins du Salon du livre de Québec (1995).

⁵ Ici, on pense à l'œuvre *Gens du silence* (1982) de Marco Micone ainsi qu'aux diverses études sur la voix de l'immigrant au Québec.

⁶ « Mon père ne cesse de répéter que les femmes sont des bêtes connes, qu'il ne tolère pas de macumba chez lui, et qu'elles sont toutes des putes, à commencer par Lili [sa propre fille] » (25).

⁷ Ce passage décrit l'atmosphère « lourde et visqueuse » dont parle le narrateur au début du récit.

⁸ « Elles se plaignent de lui, de son insouciance, disant que nous allons finir dans la misère, que ce n'est pas une vie de continuer comme ça. Il n'a pas l'air d'écouter leurs grognements et, quand il les regarde, elles se taisent » (108).

⁹ Bien que le père s'intéresse beaucoup aux histoires de réussite industrielle, ce sont les idées, c'est-à-dire la capacité intellectuelle, l'imagination de l'inventeur et le pouvoir de l'invention à améliorer la vie collective qui le fascinent.

¹⁰ « Ça commence dans l'autobus, où une surveillante très stricte nous empêche même de parler » (79).

¹¹ Dans cette section, le narrateur explique qu'il se plaît à faire des promenades solitaires et à « regarder les choses et à écouter les histoires des autres pour refaire [sa] provisions de rêves. [...] Je garde mes secrets et je ne me dévoile plus » (191).

¹² Après avoir tant voyagé, je préfère rester dans ma chambre. Les jeux me passionnent, toutes les sortes de jeux, de préférences ceux qu'on peut jouer tout seul » (8).

¹³ Bien que Pascal condamne l'imagination, sa compréhension du concept est entièrement différente de celle du concept moderne. Ce qu'il appelle l'imagination renvoie plutôt à nos doutes, à nos émotions et à nos impressions.

¹⁴ On se rappelle qu'à la page 117, le narrateur emploie cette expression en parlant du fait que sa famille ne s'intéresse pas à lui.

¹⁵ En parlant de l'âme, Pascal dit « [c]ette négligence [...] m'étonne et m'épouvante : c'est un monstre pour moi. Je ne dis pas ceci par le zèle pieux d'une dévotion spirituelle. J'entends au contraire qu'on doit avoir, ce sentiment par un principe d'intérêt humain et par un intérêt d'amour-propre » (Frag. 398)

¹⁶ Oore utilise cette expression pour décrire le mutisme de Conrado avant qu'il se remette à parler à haute voix. Elle rejoint en partie notre idée en expliquant que le mutisme du garçon « [...] n'est en quelque sorte qu'une apparence » (480).

¹⁷ Kokis parle de Céline dans le contexte du langage dans « Cohérence et autoportrait »

¹⁸ On se rappellera que Pascal dit ne pas vouloir « convaincre » ses lecteurs, mais à les persuader de croire en Dieu.

¹⁹ Figure de style qui regroupe l'ensemble des procédés permettant d'animer une description au point que le lecteur « voit » le tableau se dessiner sous ses yeux.

²⁰ Lors des promenades avec son père, le narrateur tombe sur des enfants en haillons qui ne cachent pas leurs infirmités, ni leur membres estropiés : « Étonné, je regarde ces enfants vagabonds et je me compare à eux en silence, la tête envahie par des sentiments divers » (58).

²¹ Dans « Cohérence et autoportrait », Kokis dit que « [l']autoportrait est, pour le peintre, un exercice d'investigation des traces existentielles à travers les formes et les volumes d'une apparence humaine » (7).

²² On note que Ceres est également la déesse de moissons. Son nom est dérivé de « ker » qui veut dire « grandir » « pousser ».

²³ Voir Vitoux, Frédéric. *Louis-Ferdinand Céline. Misère et Parole*. Paris : Gallimard, 1973.

²⁴ Vautier explique que « Kokis' novel » a été écrit, selon l'auteur, « for himself with a view to sharing it with a few friends » (143).